

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
SÃO PAULO

ALEXANDRE CERQUEIRA DE OLIVEIRA RÖHL

**O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a Teoria Musical Luso-
Brasileira do século XVIII**

TESE DE DOUTORADO

SÃO PAULO
2016

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
SÃO PAULO

ALEXANDRE CERQUEIRA DE OLIVEIRA RÖHL

**O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a Teoria Musical Luso-
Brasileira do século XVIII**

Tese de Doutorado apresentada ao
programa de Pós-Graduação em Música
do Instituto de Artes da Universidade
Estadual Paulista – UNESP, como
requisito para a obtenção do título de
“Doutor em Música” - Área de
concentração: Música - Relações
Interdisciplinares

Orientador:
Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna.

SÃO PAULO
2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes
da UNESP

R738s Rohl, Alexandre Cerqueira de Oliveira, 1979-
O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a Teoria Musical
Luso-Brasileira do Século XVIII / Alexandre Cerqueira de Oliveira
Rohl. - São Paulo, 2016.
535 f.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista
“Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Pinto, Luís Álvares. 2. Teoria musical. 3. Musica -- Historia e
critica. 4. Solfejo. I. Castagna, Paulo Augusto. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.0981

ROHL, Alexandre C. de O. **O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a Teoria Musical Luso-Brasileira do século XVIII**. Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como requisito para a obtenção do título de “Doutor em Música”.

Aprovado em: 28 de abril de 2016

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna (Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista)

Titular: Prof. Dr. Marcos F. Pupo Nogueira (Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista)

Suplente: Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva (Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista)

Titular: Profa. Dra. Lia Vera Tomás (Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista)

Suplente: Profa. Dra. Graziela Bortz (Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista)

Titular: Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas (Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo)

Suplente: Prof. Dr. Marcos T Holler (Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina)

Titular: Prof. Dra. Carin Zwilling (Faculdade de Teologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Suplente: Prof. Dr. Luiz Guilherme Goldberg (Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas)

Agradecimentos

À minha querida mãe, Ruth
Cerqueira de Oliveira Röhl,
in memoriam.

Em um processo de anos de pesquisa, não são poucas as pessoas que fizeram parte da desta trajetória, são familiares, amigos, colegas, professores e conhecidos, que ajudaram a construir este trabalho, que espero fazer justiça a tanto apoio. A começar por Portugal, tenho muito que agradecer aos pesquisadores que tive o prazer de conhecer e que contribuíram para esta pesquisa diretamente, como professor David Cranmer, Mário Trilha, Mariana Portas de Freitas, Cristina Fernandes e muitos outros. Agradeço a atenção das equipes da Biblioteca Nacional de Lisboa e Torre do Tombo, que sempre me receberam com muito profissionalismo e atenção. Pelas amizades que fiz, dividindo apartamento, agradeço ao Valério, Marek, Ela e Ana Sofia. Um agradecimento especial pela tarde maravilhosa no Arquivo das Alfandegas de Lisboa ao Dr. Fernando e também a outro Fernando, dono da Tasca do Fernandinho que nos encheu de risadas e boa comida portuguesa. Agradeço a todos os meus professores do Instituto de Artes, sem eles nunca teria conseguido chegar aqui. Em especial, Marcos Pupo, Lia Tomás, Vitor Gabriel, Samuel Kerr, Martha Herr (saudades sempre), Dorotéa Kerr, Alberto Ikeda, Marisa Fonterrada, a eterna Maria de Lourdes Sekeff e Carin Zwilling (minha sempre atenciosa professora de alaúde), agradeço a todos pela atenção, as aulas e conversas nos corredores do IA. Agradeço profundamente à Dona Margareth por toda a ajuda e apoio nestes últimos anos. Meus familiares de Campinas e Brasília, assim como meus irmãos Pedro Paulo (saudades sempre) e Nikolaus. Agradeço a minha tia Brigitte, minha segunda mãe, sempre presente e amiga. Agradeço a educação e carinho de meus pais Peter e Ruth, dos quais sinto falta todos os dias.

Aos meus colegas/companheiros/amigos de grupo de pesquisa, Alexandre Abreu, Fernando Lacerda e Camila Bomfim, me faltam palavras para descrever como vocês foram importantes. Seja no dia a dia do Instituto ou nas viagens de pesquisa pelo Vale do Paraíba e Minas Gerais, sempre estiveram prontos para ajudar e principalmente, apoiar. Agradeço ao meu orientador, o Prof. Dr. Paulo Castagna, o qual acompanha minha carreira acadêmica desde que era aluno de bacharelado, e me orienta desde 2002, quando comecei minha primeira iniciação científica em musicologia histórica.

Agradeço ao apoio da Capes para a realização desta pesquisa.

Não há pessoa mais importante que aquela que está ao seu lado em todos os momentos, nos mais felizes e nos mais complicados. Minha amada esposa é minha fonte de energia e a ela devo cada página desta Tese. *Es ist alles für dich, meine Lebenslangerschicksalschatz.*

RESUMO

ROHL, Alexandre C. de O. **O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a Teoria Musical Luso-Brasileira do século XVIII**. 2016. 535f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

Esta Tese procura elucidar o impacto local e internacional do “Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão”, método escrito em 1776 por Luís Álvares Pinto, músico pernambucano do século XVIII. A importância do método não se encontra somente no fato de este ser um texto brasileiro ainda não estudado, mas especialmente em seu conteúdo, que de acordo com pesquisas recentes, é o primeiro tratado em língua portuguesa a defender a prática um novo sistema de solfejo, baseado no heptacorde, também conhecido como “solfejo francês”. A primeira descrição conhecida do solfejo heptacordal francês, por um teórico luso-brasileiro, está presente na “Escola de Canto de Órgão” escrita pelo Padre Caetano de Melo de Jesus em 1759, sendo que o mesmo advoga pela manutenção do sistema hexacordal aretino. Apenas dois anos após, em 1761, Álvares Pinto defende o sistema francês em sua “Arte de Solfejar”, primeiro método escrito pelo músico pernambucano e localizado na Biblioteca Nacional de Portugal. Foi somente em 1778 que o solfejo francês foi mencionado por um teórico português, no tratado “O Eclesiástico Instruído” de Frei Bernardo da Conceição. O “Muzico e Moderno Systema” representa uma revisão ampliada do conteúdo da breve “Arte de Solfejar”, descrevendo o seu método a partir de Observações amplas e complexas, fundamentadas em autores dos séculos XVII e XVIII, especialmente Sebastien de Brossard. No decorrer desta pesquisa iremos analisar o método do “Muzico e Moderno Systema”, relacionando seu conteúdo com a teoria luso-brasileira da segunda metade do século XVIII e com os teóricos citados por Álvares Pinto. A divisão didática dos exemplos musicais, presentes ao fim de seu método, será estudada com o objetivo de demonstrar o sistema proposto por Álvares Pinto na sua prática, incluindo os “Divertimentos Harmônicos”, pequenos motetos polifônicos a três e quatro vozes.

Palavras-chave: história da música; música brasileira; teoria musical; Luís Álvares Pinto; solfejo francês.

ABSTRACT

ROHL, Alexandre C. de O. **Luís Álvares Pinto's Heptachordal Solmization and the Luso-Brazilian Music Theory**. 2016. 535f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

This thesis aims at elucidating the local and international impact of “Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão”, method written in 1776 by Luís Álvares Pinto, a eighteenth century musician born in Pernambuco, Brazil. The importance of this method is not only the fact that it remains practically unstudied, but especially in its content, which according to recent researches, is the first theoretical music text to defend the practice of a new solmization system, based on the heptachord, also known as French solmization. The first known description of the French heptachordal solmization, by a Portuguese-Brazilian theorist was found in “Escola de Canto de Órgão”, written by the Brazilian priest Caetano de Mello de Jesus, in 1759, although he still supports maintaining the hexachordal system of Guido of Arezzo. Only two years later, in 1761, Álvares Pinto defends the French system in the “Arte de Sofejar”, first method written by the Brazilian musician and located in the Portuguese National Library. It was only in 1778 that this French solmization was first mentioned by a Portuguese music theorist, in the treatise “O Eclesiástico Instruído” by Friar Bernardo da Conceição. The “Muzico e Moderno Systema” is an expanded revision of the content present in the brief method “Arte de Solfejar”, describing its system with large and complex Observations, based on authors of the seventeenth and eighteenth centuries, especially Sebastien de Brossard. During this research we will examine Álvares Pinto's method, looking for its relation with other eighteenth century Portuguese-Brazilian authors, and naturally the ones mentioned by Álvares Pinto in the “Muzico e Moderno Systema”. The didactic order of the musical examples, present at the end of the method, will be studied in order to demonstrate how the system proposed by Álvares Pinto works in practice, including the “Divertimentos Harmônicos”, five small polyphonic motets for three and four voices.

Keywords: music history; Brazilian music; music theory; Luís Álvares Pinto; French solmization.

Lista de abreviaturas

CDN – Canadá

CH – Suíça

D – Alemanha

DK – Dinamarca

F – França

NL – Holanda

PT – Portugal

Fco – Fribourg, Bibliothèque des Cordeliers

Hsmu – Halifax, St. Mary University

Kk – Copenhagen, Det kongelige Bibliotek

KNd – Köln, Erzbischöfliche Diözesan und Dombibliothek

Mbs – München, Bayerische Staatsbibliothek

Pn – Paris, Bibliothèque nationale de France

TT AGAL – Torre do Tombo, Arquivo Geral das Alfândegas de Lisboa

Uu – Utrecht, Universiteitsbibliotheek

fol. – fólio

r – frente

v – verso

Índice de Figuras¹

2.01. “Teatro Eclesiástico” de Bernardo da Conceição, 1751: Capa	p. 41
2.02. “Escola de Canto de Órgão” de Caetano de Melo de Jesus, 1759: Página de rosto, vol.1	p. 42
2.03. “Arte de Solfejar” de Luís Álvares Pinto, 1761: Página de rosto	p. 43
2.04 “Nova instrução Musical”, de Francisco Ignácio Solano ,1764: Capa	p. 44
2.05. “Exame Instrutivo sobre a Música” de Francisco Ignácio Solano, 1790: Capa	p. 44
2.06. “O Eclesiástico Instruído” de Bernardo da Conceição, 1778: Capa	p. 45
2.07. “Método de Música” de José Maurício, 1806: Capa	p. 46
2.08. “Muzico e Moderno Sistema” de Luís Álvares Pinto, 1776: Página de rosto	p. 46
2.09. “Solfejos de Soprano” de Francisco Ignácio Solano: Página de rosto	p. 51
2.10. ORNITOPARCHI, Andrea. <i>Musicae Activæ Micrologus</i> , p. 12 (deduções dos hexacordes sobre o <i>gamut</i>)	p. 57
2.11. MELO DE JESUS, Caetano. “Escola de Canto de Órgão, p. 41 (Mão de Guido)	p. 61
2.12. MELO DE JESUS, Caetano. “Escola de Canto de Órgão, p. 148 (<i>gamut</i>)	p. 63
2.13. MELO DE JESUS, Caetano. “Escola de Canto de Órgão, p. 53 (Registros Grave, Agudo e Sobreagudo).	p. 64
2.14. CONCEIÇÃO, Bernardo da. Eclesiástico Instruído, p. 22 (Registros Sobregrave, Grave, Agudo e Sobreagudo (não inclui o registro agudíssimo)).	p. 64
2.15. MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 474 (Terceiro transporte brando).	p. 67
2.16. MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 484 (Terceiro transporte brando (regra do “B- <i>fa</i> ”)).	p. 67
2.17. MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 531 (Escala ascendente no terceiro transporte brando).	p. 68
2.18. MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 510-511 (Transportes duros (sustenido), descendo Tono).	p. 69
2.19. MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 510-511 (Transportes duros (sustenido), descendo Quarta e subindo Quinta).	p. 70
2.20. MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 510-511 (Sustenidos de conjunta).	p. 70
2.21. MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 510-511 (Transportes brandos (bemol), subindo Tono)	p. 71
2.22. MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 512-513 (Transportes brandos (bemol), descendo Quarta ou subindo Quinta).	p. 71
2.23. MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 512 (Bemóis de conjunta).	p. 72
2.24. SOLANO, F. I. Nova Instrução Musical, p. 68 (<i>mi</i> e <i>fa</i> certos em cantoria com quatro sustenido).	p. 78
2.25. SOLANO, F. I. Nova Instrução Musical, p. 69 (<i>fa</i> e <i>sol</i> infalíveis em cantoria natural em tom de terça menor).	p. 79
2.26. SOLANO, F. I. Nova Instrução Musical, p. 71 (<i>fa</i> e <i>sol</i> infalíveis em cantoria com dois sustenidos em tom de terça menor).	p. 79
2.27. SOLANO, F. I. Nova Instrução Musical, p. 81 (<i>fa</i> e <i>sol</i> infalíveis em cantoria com dois bemóis em tom de terça menor).	p. 79
2.28. SOLANO, F. I. Nova Instrução Musical, p. 91 (escarcejos <i>intensos</i> e <i>dimissos</i> em cantoria natural).	p. 80

¹ Para a organização das Figuras, Exemplos e Tabelas foi preferível utilizar uma numeração própria para cada capítulo, ao invés de contínua em toda a Tese, onde o primeiro número indica o capítulo correspondente.

2.29. SOLANO, F. I. Nova Instrução Musical, p. 91 (escarcejos <i>intensos</i> e <i>dimissos</i> em cantoria com bemóis).	p. 81
2.30. SOLANO, F. I. Nova Instrução Musical, p. 91 (escarcejos <i>sollevatos</i>).	p. 81
2.31 MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 250 (Propriedades no solfejo heptacordal).	p. 86
2.32 CONCEIÇÃO, Bernardo da. Eclesiástico Instruído, p. 14 (Propriedades no solfejo heptacordal).	p. 86
2.33 MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 252 (Deduções nas cantorias de B. <i>quadro</i> e B. <i>mol</i>)	p. 87
2.34 MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 253 (bemol ocorrente nas cantorias de B. <i>quadro</i> (natural e B. <i>mol</i> (acidental))	p. 88
2.35 CONCEIÇÃO, Bernardo da. Eclesiástico Instruído, p. 50 (Modo de solfejar por B. <i>quadro</i> o segundo tom, segundo os modernos)	p. 89
2.36 CONCEIÇÃO, Bernardo da. Eclesiástico Instruído, p. 57 (Modo de solfejar por B. <i>mol</i> o segundo tom, segundo os modernos)	p. 89
2.37 CONCEIÇÃO, Bernardo da. Eclesiástico Instruído, p. 123 (Primeira conjunta)	p. 89
2.38 CONCEIÇÃO, Bernardo da. Eclesiástico Instruído, p. 124 (Quarta conjunta)	p. 90
2.39 CONCEIÇÃO, Bernardo da. Eclesiástico Instruído, p. 127 (Ordem das conjuntas)	p. 90
3.1 Exemplo referente ao 2º preceito, “Das Vozes e Signos” da “Arte de Solfejar”	p. 102
3.2. Exemplo referentes ao 2º preceito, “Das Vozes e Signos” do “Muzico e Moderno Systema”	p. 102
3.3. Arte de Solfejar: p. 3 (Intervalos de Terceira)	p. 102
3.4. Muzico e Moderno Systema: Estampa n. 5 (Intervalos de Terceira)	p. 102
3.5. Muzico e Moderno Systema: Resumo da Arte (Linhas e Espaços Naturais)	p. 111
3.6. Muzico e Moderno Systema: Resumo da Arte (Círculo das Vozes)	p. 115
3.7. Muzico e Moderno Systema: Resumo da Arte (Claves)	p. 117
3.8. Arte de Solfejar: p. 10 (Observação 3: oitavas)	p. 119
3.9. Arte de Solfejar: p. 10 (Observação 3: claves modernas)	p. 121
3.10. Arte de Solfejar: p. 10 (Observação 3)	p. 121
3.11. Muzico e Moderno Systema: Resumo da Arte (Figuras)	p. 124
3.12. Arte de Solfejar: p. 12 (Observação 5, Ligaduras)	p. 125
3.13. Muzico e Moderno Systema: Estampa 2 n.2 (Das Figuras)	p. 126
3.14. BROSSARD, Dicctionaire de Musique (1703): p. 91 (Pausa de Máxima)	p. 127
3.15. Muzico e Moderno Systema: Resumo da Arte (Pausas)	p. 127
3.16. Muzico e Moderno Systema: Lição de Solfejo n. 18, c. 1 e 2	p. 129
3.17. Muzico e Moderno Systema: Lição de Solfejo n. 18, c. 11	p. 129
3.18. BROSSARD, Dicctionaire de Musique (1703): p. 209	p. 130
3.19. Muzico e Moderno Systema: Resumo da Arte (Ponto de aumento)	p. 133
3.20. Muzico e Moderno Systema: Estampa 2, n. 2 e 3 (Cantoria Natural Simples e Composta)	p. 134
3.21. Muzico e Moderno Systema: Estampa 2, n. 4, 5 e 6 (Diapasão nas claves de Dó, Sol e Fá)	p. 135
3.22. Muzico e Moderno Systema: Estampa 2, n. 7, 8 e 9 (Bequadros, Cantoria Natural Simples)	p. 135
3.23. Muzico e Moderno Systema: Estampa 2, n. 10 (Bequadros, Cantoria Natural Composta de sustenidos)	p. 136
3. 24. Muzico e Moderno Systema: Estampa 2, n. 11 (Bequadros, Cantoria Natural Composta de bemóis)	p. 136
3.25. Muzico e Moderno Systema: Estampa 2, n. 12 (Bequadros logo após clave com sustenidos ou bemóis)	p.137
3.26. Muzico e Moderno Systema: Estampa 2, n. 13 (Sustenido na voz “Fá”)	p. 137

3.27. Muzico e Moderno Systema: Estampa 2, n. 14 (Ordem dos sustenidos na Clave)	p. 137
3.28. Muzico e Moderno Systema: Estampa 3, n. 1 (Ordem dos bemóis na Clave)	p. 138
3.29. Muzico e Moderno Systema: Estampa 3, n. 2 (Gênero Cromático)	p. 139
3.30. Muzico e Moderno Systema: Estampa 3, n. 2 (Gênero Cromático)	p. 141
3.31. Muzico e Moderno Systema: Estampa 3, n. 2 (Vozes “Ni” e “Bi”)	p. 141
3.32. Muzico e Moderno Systema: Estampa 3, n. 4 (formatura dos tons maiores e menores)	p. 143
3.33. Muzico e Moderno Systema: Estampa 3, n. 5 a 7 (formatura dos tons maiores e menores)	p. 143
3.34. Muzico e Moderno Systema: Estampa 3, n. 8 (Recitado, terça maior)	p. 144
3.35. Muzico e Moderno Systema: Estampa 3, n. 9 (Recitado, terça menor)	p. 145
3.36. Muzico e Moderno Systema: Estampa 3, n. 10 (Recitado, sexta menor)	p. 145
3.37. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 11 e 12 (terça maior e sexta menor)	p. 147
3.38. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 10 (cantoria de bequadro e natura ascendente, Theatro Ecclesiastico: p. 9)	p. 153
3.39. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 10 (cantoria de bequadro e natura descendente, Theatro Ecclesiastico: p. 9)	p. 154
3.40. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 11 (cantoria de bemol e natura ascendente, Theatro Ecclesiastico: p. 9)	p. 154
3.41. Muzico e Moderno Systema: Observação 9, p. 80 (tetracordes sobrepostos)	p. 155
3.42. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 1 e 2 (compassos de tripla composta)	p. 160
3.43. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 3 e 4 (compassos de tripla mista)	p. 161
3.44. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 5 e 6 (compassos de tripla mista)	p. 161
3.45. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 7 (compassos de tripla mista)	p. 161
3.46. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 8, 9 e 10 (compassos de tripla mista)	p. 162
3.47. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 11, 12, 13 e 13[b] (síncopa)	p. 162
3.48. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 14 (sinaléfa)	p. 163
3.49. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 14 (ligado)	p. 163
3.50. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 16 (sinal de repetição, “esses”)	p. 164
3.51. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 17 (sinal de repetição do texto, “esses”)	p. 165
3.52. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 18 (sinal de repetição, “repetição”)	p. 165
3.53. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 19 (sinal de repetição, “repetição”)	p. 166
3.54. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 19 (sinal de repetição, “repetição”)	p. 166
3.55. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 20 e 21 (cláusula sustentada ou média)	p. 167
3.56. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 23 (trilo ou trinado)	p. 168
3.57. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 24 (mordente)	p. 168
3.58. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 25 (<i>apoggio</i>)	p. 169
3.59. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 26 (portamento)	p. 169
3.60. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 27 (<i>apoggio</i> duplo)	p. 170
3.61. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 22 (<i>guião</i>)	p. 170

3.62. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 29 (uníssonos)	p. 173
3.63. Muzico e Moderno Systema: Resumo da Arte (Círculo das Vozes)	p. 174
3.64. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 30 e 31 (intervalos de segunda)	p. 175
3.65. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 32 (intervalos de terceira)	p. 175
3.66. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 33 (intervalos de quartas)	p. 175
3.67. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 34 (intervalos de quintas)	p. 175
3.68. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 35 e 36 (intervalos de sextas e sétimas)	p. 175
3.69. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 37 (intervalos de oitavas)	p. 176
4.1. Muzico e Moderno Systema: p. 16 (Cânones a quatro vozes)	p. 177
4.2. Muzico e Moderno Systema: p. 105 (lições 1 a 4)	p. 180
4.3. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 11 (Síncopa e Sinaléfa)	p. 183
4.4. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 14 (Síncopa e Sinaléfa)	p. 183
4.5. Muzico e Moderno Systema: p. 107 (Lição de Solfejo n. 12, c. 1-17)	p. 183
4.6. Muzico e Moderno Systema: p. 111 (Lição de Solfejo n. 21, trilos)	p. 185
4.7. Muzico e Moderno Systema: p. 111 (Lição de Solfejo n. 21, trilos)	p. 185
4.8. Muzico e Moderno Systema: p. 105-106 (Lições de Solfejo n. 5, apogiaturas)	p. 185
4.9. Muzico e Moderno Systema: p. 105-106 (Lições de Solfejo n. 5, apogiaturas)	p. 185
4.10. Muzico e Moderno Systema: p. 111 (Lições de Solfejo n. 18, apogiaturas)	p. 185
Figura 4.11. Muzico e Moderno Systema: p. 109 (Lição de Solfejo n. 17, pausa divisiva)	p. 186
4.12. Muzico e Moderno Systema: p. 109 (Lição de Solfejo n. 17, pausa geral ou final)	p. 186
4.13. Muzico e Moderno Systema: p. 112 (Lições de Solfejo 23, compassos de “Tripla Composta”)	p. 189
4.14. Muzico e Moderno Systema: p. 112 (Lições de Solfejo 24, compassos de “Tripla Composta”)	p. 189
4.15. Muzico e Moderno Systema: p. 113 (Lições de Solfejo 25, compassos de “Tripla Mixta”)	p. 189

Índice de Exemplos

2.01. Hino Ut queant laxis (em COHEN: 2002, p. 343)	p. 55
2.02. Solmização e mudanças em escalas ascendente e descendentes (adaptado de BARNETT: 2002, p. 410)	p. 59
2.03. Claves acidentais de Lorenzo Penna (em BARNETT: 2002, p. 413)	p. 59
2.04. SOLANO, F. I. Solfejos de Soprano, fol 2f (lição 1ª)	p. 76
2.05. SOLANO, F. I. Solfejos de Soprano, fol 2v (lição 2ª)	p. 77
2.06. SOLANO, F. I. Solfejos de Soprano, fol 3v (lição 4ª)	p. 77
3.1. Muzico e Moderno Systema: Estampa 1 n.8 (Onze graus: adaptação da “Arte de Solfejar”)	p. 119
3.2.. Muzico e Moderno Systema: Estampa 1 n.9 (Onze graus: adaptação da “Arte de Solfejar”)	p. 119
3.3. Muzico e Moderno Systema: Estampa 1 n.5 a 7 (Utilidade das claves: adaptação da “Arte de Solfejar”)	p. 121
3.4. Muzico e Moderno Systema: Estampa 1 n.12 (Das Figuras e suas hastes)	p. 125
3.5. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 1 (Recitado, sexta maior)	p. 146
3.6. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 3 e 4 (terça menor e sexta maior)	p. 147
3.7. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 2 (baixo com dissonância)	p. 147
3.8. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 5 (Ária, Cantoria Simples e Composta)	p. 150
3.9. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 6 (Ária, Cantoria Simples e Composta)	p. 150
3.10. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 7 (Cadência)	p. 151
3.11. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 8 (Cadência, comma)	p. 152
3.12. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 9 (cadência, sustenidos sucessivos)	p. 152
3.13. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 1 (distintos gêneros cantados simultaneamente)	p. 155
3.14. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 12 (tetracordes combinados, vozes distintas)	p. 156
3.15. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 13 (tetracordes e vozes combinados)	p. 156
3.16. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 14 (acidentes ocasionais)	p. 157
3.17. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 15 (compasso binário partido)	p. 158
3.18. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 16 e 17 (compassos de tripla simples)	p. 159
3.19. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 18 e 19 (compassos de tripla simples)	p. 159
4.1. Muzico e Moderno Systema: p. 105 (Lição de Solfejo n. 5, c. 1-8)	p. 181
4.2. Muzico e Moderno Systema: p. 106 (Lição de Solfejo n. 6, c. 1-4)	p. 181
4.3. Muzico e Moderno Systema: p. 106 (Lição de Solfejo n. 7, c. 1-2)	p. 182
4.4. Muzico e Moderno Systema: p. 106 (Lição de Solfejo n. 8, c. 1-4)	p. 182
4.5. Muzico e Moderno Systema: p. 107 (Lição de Solfejo n. 9, c. 1-8)	p. 182
4.6. Muzico e Moderno Systema: p. 107 (Lição de Solfejo n. 10, c. 1-5)	p. 182
4.7. Muzico e Moderno Systema: p. 107 (Lição de Solfejo n. 11, c. 1-4)	p. 183
4.8. Muzico e Moderno Systema: p. 107 (Lição de Solfejo n. 12, c. 1-10)	p. 184
4.9. Muzico e Moderno Systema: p. 107 (Lição de Solfejo n. 13, c. 1-8)	p. 184
4.10. Muzico e Moderno Systema: p. 107 (Lição de Solfejo n. 14, c. 1-4)	p. 184
4.11. Muzico e Moderno Systema: p. 107 (Lição de Solfejo n. 15, c. 1-3)	p. 184
4.12. Muzico e Moderno Systema: p. 105 (Lição de Solfejo n. 1)	p. 191
4.13. Muzico e Moderno Systema: p. 105 (Lição de Solfejo n. 2)	p. 191
4.14. Muzico e Moderno Systema: p. 105 (Lição de Solfejo n. 3)	p. 191

4.15. Muzico e Moderno Systema: p. 105 (Lição de Solfejo n. 4, c. 1-5)	p. 192
4.16. Muzico e Moderno Systema: p. 110 (Lição de Solfejo n. 20, c. 1-8)	p. 192
4.17. Muzico e Moderno Systema: p. 111 (Lição de Solfejo n. 21, c. 1-5)	p. 193
4.18. Muzico e Moderno Systema: p. 108 (Lição de Solfejo n. 13, c. 1-8)	p. 195
4.19. Muzico e Moderno Systema: p. 108 (Lição de Solfejo n. 14, c. 3-7)	p. 195
4.20. Muzico e Moderno Systema: p. 108 (Lição de Solfejo n. 16, c. 4-7)	p. 196
4.21. Muzico e Moderno Systema: p. 109 (Lição de Solfejo n. 17, c. 1-9)	p. 197
4.22. Muzico e Moderno Systema: p. 109 (Lição de Solfejo n. 17, c. 1-9)	p. 197-198
4.23. Muzico e Moderno Systema: p. 110 (Lição de Solfejo n. 18, c. 1-7)	p. 198
4.24. Muzico e Moderno Systema: p. 110 (Lição de Solfejo n. 19, c. 1-40)	p. 199
4.25. Muzico e Moderno Systema: p. 110-111 (Lição de Solfejo n. 20, c. 7-27)	p. 201
4.26. Muzico e Moderno Systema: p. 111 (Lição de Solfejo n. 20, c. 35-44)	p. 201
4.27. Muzico e Moderno Systema: p. 111 (Lição de Solfejo n. 21, c. 1-6)	p. 202
4.28. Muzico e Moderno Systema: p. 111 (Lição de Solfejo n. 21, c. 25-29)	p. 202
4.29. Muzico e Moderno Systema: p. 112 (Lição de Solfejo n. 21, c. 40-47)	p. 203
4.30. Muzico e Moderno Systema: p. 112 (Lição de Solfejo n. 22, c. 1-28)	p. 203
4.31. Muzico e Moderno Systema: p. 113 (Lição de Solfejo n. 23, c. 15-17)	p. 204
4.32. Muzico e Moderno Systema: p. 113 (Lição de Solfejo n. 24, c. 1-15)	p. 204-205
4.33. Muzico e Moderno Systema: p. 113 (Lição de Solfejo n. 24, c. 19-21)	p. 205
4.34. Muzico e Moderno Systema: p. 114 (Lição de Solfejo n. 25, c. 5-17)	p. 206
4.35. Muzico e Moderno Systema: p. 109 (Lição de Solfejo n. 16, c. 1-5)	p. 209
4.36. Muzico e Moderno Systema: p. 109 (Lição de Solfejo n. 17, c. 1-9)	p. 209
4.37. Muzico e Moderno Systema: p. 110 (Lição de Solfejo n. 18, c. 1-7)	p. 209
4.38. Muzico e Moderno Systema: p. 110 (Lição de Solfejo n. 19, c. 1-8)	p. 209
4.39. Muzico e Moderno Systema: p. 110-111 (Lição de Solfejo n. 20, c. 1-18)	p. 209-210
4.40. Muzico e Moderno Systema: p. 111 (Lição de Solfejo n. 21, c. 1-10)	p. 210
4.41. Muzico e Moderno Systema: p. 112 (Lição de Solfejo n. 22, c. 1-9)	p. 210
4.42. Muzico e Moderno Systema: p. 112 (Lição de Solfejo n. 23, c. 1-9)	p. 210
4.43. Muzico e Moderno Systema: p. 113 (Lição de Solfejo n. 24, c. 1-5)	p. 211
4.44. Muzico e Moderno Systema: p. 113-114 (Lição de Solfejo n. 25, c. 1-8)	p. 211
4.45. Luís Álvares Pinto: <i>Te Deum</i> (Exposição, c. 1-9)	p. 212
4.44. Muzico e Moderno Systema: p. 16 (Cânone)	p. 213
4.45. Muzico e Moderno Systema: p. 16 (Cânone a 4 vozes)	p. 214
4.46. Muzico e Moderno Systema: p. 117 (<i>Beata Virgo</i> , c. 1-7)	p. 216
4.47. Muzico e Moderno Systema: p. 117 (<i>Beata Virgo</i> , c. 1-10, temas)	p. 219
4.48. Muzico e Moderno Systema: p. 117-118 (<i>Beata Virgo</i> , forma)	p. 219
4.49. Muzico e Moderno Systema: p. 118 (<i>Benedicta tu in Mulieribus</i> , c. 1-10, temas)	p. 220
4.50. Muzico e Moderno Systema: p. 118-119 (<i>Benedicta tu in Mulieribus</i> , forma)	p. 221
4.51. Muzico e Moderno Systema: p. 119 (<i>Quæ est ista</i> , c. 1-10, temas)	p. 222
4.52. Muzico e Moderno Systema: p. 119-120 (<i>Quæ est ista</i> , forma)	p. 223
4.53. Muzico e Moderno Systema: p. 120 (<i>Efficieris grávida</i> , c. 1-11, temas)	p. 224
4.54. Muzico e Moderno Systema: p. 120-122 (<i>Efficieris grávida</i> , forma)	p. 225
4.55. Muzico e Moderno Systema: p. 122-123 (<i>Oh! Pulchra es</i> , c. 1-7, temas)	p. 226
4.56. Muzico e Moderno Systema: p. 122-124 (<i>Oh! Pulchra es</i> , forma)	p. 227

Índice de Tabelas

1. “Arte de Solfejar” e “Muzico e Moderno Systema” (preceitos)	p. 5
2.01. Escala <i>gamut</i>	p. 54
2.02. Sistema de Hucbald de Saint-Amand. (em COHEN: 2002, p. 320)	p. 56
3.1. Preceitos da Arte de Solfejar de 1761 e Muzico e Moderno Systema de 1776	p. 100
3.2. Comparação entre Arte de Solfejar e Muzico e Moderno Systema: Proêmio	p. 101
3.3. Comparação entre Arte de Solfejar e Muzico e Moderno Systema: Proêmio (fundamentação)	p. 103
3.4. Teóricos mencionados nos métodos de 1761 e 1776	p. 107
3.5. Comparação entre “Arte de Solfejar” e “Muzico e Moderno Systema”: Das Figuras e seu Valor	p. 125
4.1. Muzico e Moderno Systema: Lições de Solfejo	p. 186-187
4.2. Muzico e Moderno Systema: Divertimentos Harmônicos (transcrição dos textos)	p. 217-218

Sumário

Introdução	p. 01
Capítulo 1. Luís Álvares Pinto: Músico, professor e militar	p. 14
1.1. Novos apontamentos biográficos à partir do manuscrito do “Muzico e Moderno Systema”	p. 23
1.1.1. As reformas pombalinas dos estudos menores e a atuação como Professor Régio de Primeiras Letras	p. 27
1.2. Obra Musical: Da igreja ao teatro e o ensino	p. 35
Capítulo 2. Os sistemas de solfejo em Portugal e Brasil na segunda metade do século XVIII	p. 40
2.1. O Hexacorde de Guido de Arezzo	p. 52
2.1.1. A tradição luso-brasileira	p. 60
2.1.1.1. Signos e vozes	p. 60
2.1.1.2. Propriedades, deduções e cantoria	p. 64
2.1.1.3. Mutança e cantoria acidental	p. 66
2.1.1.3.1. O “ <i>mi</i> certo” e “ <i>fa</i> certo” de Ignácio Solano	p. 73
2.2. O solfejo heptacordal e a crítica ao sistema aretino	p. 82
Capítulo 3. Muzico e Moderno Systema	p. 98
3.1. A Fundamentação presente no “Muzico e Moderno Systema”	p. 102
3.2. Preceitos e observações do “Muzico e Moderno Systema”	p. 109
3.2.1. Das Linhas e Espaços	p. 109
3.2.2. Das Vozes	p. 111
3.2.3. Das Claves	p. 116
3.2.4. Do Compasso em geral	p. 122
3.2.5. Das Figuras e seu Valor	p. 123
3.2.6. Das Pausas	p. 126
3.2.7. Do Ponto de aumento	p. 132
3.2.8. Da Cantoria	p. 133
3.2.9. Da Mutança	p. 138
3.2.9.1. Systema Novissimo	p. 140
3.2.10. Do Compasso Binário Partido e dos Numerários	p. 157
3.2.11. Da Síncopa, Sinaléfa e Ligado	p. 162
3.2.11.1. Sinais de repetição	p. 164
3.2.11.2. Sinais de cadência e ornamentação	p. 166
3.2.11.3. Demais sinais	p. 170
3.2.12. Dos Intervalos	p. 171
Capítulo 4. Exemplos Musicais no “Muzico e Moderno Systema”	p. 177
4.1. Divisão didática das vinte e cinco “Lições de Solfejo”	p. 179
4.1.1. Das Figuras e seu Valor, do Ponto de Aumento, Da Síncopa, Sinalefa e Ligado	p. 180
4.1.2. Do Compasso em Geral; das Claves e da Cantoria	p. 186
4.1.3. Da Mutança, Sistema Novíssimo e dos Intervalos	p. 193
4.2. Obras vocais, com texto, no “Muzico e Moderno Systema”	p. 207
4.2.1. Divertimentos Harmônicos	p. 215

Considerações finais	p. 228
-----------------------------	--------

Bibliografia	p. 237
---------------------	--------

Anexos

Anexo 1: Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem confusão (manuscrito)	p. 249
Anexo 2: Músico e Moderno Sistema para Solfejar sem confusão (edição)	p. 407
Dedicatória à Senhora D. Maria Joaquina Lourença Justiniana dos Santos	p. 411
Carta ao Leitor	p. 412
Proêmio	p. 413
Cânone a 4 vozes	p. 423
Preceitos	p. 425
Observação I: Das Linhas e Espaços	p. 431
Observação II: Das Vozes	p. 435
Observação III: Das Claves	p. 439
Observação IV: Do Compasso em geral	p. 444
Observação V: Das Figuras e seu valor	p. 445
Observação VI: Das Pausas	p. 448
Observação VII: Do Ponto de aumento	p. 453
Observação VIII: Da Cantoria	p. 455
Observação IX: Da Mutança	p. 461
Sistema Novíssimo	p. 463
Observação X: Do Compasso Binário partido e dos Numerários	p. 480
Observação XI: Da Síncopa, Sinalefa e Ligado	p. 485
Observação XII: Dos Intervalos	p. 493
Lições de Solfejo	p. 501
Divertimentos Harmônicos	p. 516
1. Beata Virgo	p. 517
2. Benedicta tu in Mulieribus	p. 519
3. Quæ est ista	p. 521
4. Efficieris Gravida	p. 523
5. Oh! Pulchra es	p. 525
Índice remissivo	p. 527

Introdução

No segundo semestre de 2010, ao final das pesquisas para o Mestrado em Musicologia, na qual trabalhei com teórico musicais luso-brasileiros dos séculos dezoito e dezenove, tive o meu primeiro contato com o manuscrito do método “Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão”, escrito em 1776 pelo músico afrodescendente Luís Álvares Pinto. Neste ano recebi o convite do Prof. Dr. Paulo Castagna para realizar uma edição, em co-autoria, do método setecentista, recebendo do professor um conjunto de fotos do mesmo método, que tornaram base para esta Tese.

Em 2005, os musicólogos Alberto Ikeda e Paulo Castagna, recebidos na biblioteca particular de D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança, fotografaram na íntegra o “Muzico e Moderno Systema”, com objetivo de realizar uma pesquisa e edição moderna sobre o material. Como resultado obtiveram um conjunto de 147 fotos reveladas em preto e branco (abrangendo a totalidade do manuscrito musical), junto com 26 fotos coloridas (Capa, Contracapa e Lombada; “Resumo da Arte”, Estampas 2, 3 e 5; primeiros fólios do manuscrito até a página 12 do “Proêmio”). Além do conjunto de fotos, o pesquisador Paulo Castagna cedeu para este estudo três arquivos digitais, contendo: 1. Transcrição diplomática do “Muzico e Moderno Systema”, realizada pelo próprio Prof. Castagna; 2. Introdução à transcrição, contendo um estudo preliminar do documento; 3. Relato da viagem de pesquisa feita no dia 20 de fevereiro de 2005.

Iniciando minha pesquisa, ao final de 2010, foi possível perceber a importância do manuscrito de 1776, ao estudar as pesquisas publicadas pela pesquisadora portuguesa Mariana Portas de Freitas, sobre a “Escola de Canto de Órgão” escrita pelo padre baiano Caetano de Melo de Jesus, entre 1759 e 1760, onde a pesquisadora indica que Melo de Jesus foi o primeiro teórico luso-brasileiro a mencionar o solfejo heptacordal francês, sendo o heptacorde francês mencionado novamente por Frei Bernardo da Conceição em seu tratado “O Eclesiástico Instruído Cientificamente na Arte do Canto-Chão”, de 1778, quase vinte anos após o tratado de Caetano de Melo de Jesus (FREITAS: 2010, p.55-59).

FREITAS acrescenta que, apesar de mencionarem o heptacorde, ambos teóricos ainda preferem sustentar a utilização do sistema aretino de solmização. Surpreendentemente, em seus

tratados, Luís Álvares Pinto não somente descreve, como aplica o sistema heptacordal, elogiando os resultados obtidos por seus alunos:

“(...) para noticia, esta vos basta, se quiserdes seguir doutrina; que eu se não a sigo, não é por não louvar dela a facilidade; mas por parecer-me a de Guido mais perfeita, e em seus próprios termos mais bem fundada.” (MELO DE JESUS apud FREITAS: 2010, p.62).

Mesmo sem defender a sua utilização, é relevante o fato de o solfejo heptacordal ser descrito por um teórico brasileiro com considerável antecedência em relação ao primeiro teórico português que o menciona, subvertendo a relação de influência entre a Metrópole e Colônia. De equivalente importância é reconhecer que apenas dois anos após Melo de Jesus escrever o segundo tomo da “Escola de Canto de Órgão”, Luís Álvares Pinto, em 1761, em seu primeiro método conhecido, “Arte de Solfejar”, não somente descreve o solfejo heptacordal francês, mas defende sua utilização como método mais eficiente no ensino de música. Defesa que mantém em 1776 no “Muzico e Moderno Systema”.

“Antes que pusesse em praxe esta minha invenção, exercitei com vagarosa experiência alguns Discípulos, que de Música nem uma noticia tivessem. (...) compreenderam perfeitamente todas as dificuldades da Cantoria de sorte (...).” (PINTO: 1776, p.2)

De acordo com Jaime Diniz, as obras teóricas musicais escritas por Luís Álvares Pinto, das quais se têm notícia por Antônio Joaquim de Mello e Pereira da Costa, são a “Arte pequena para se aprender música”, a “Arte grande de solfejar” (ambas perdidas e a segunda tendo sido supostamente traduzida para o francês) e Diniz também reconhece uma terceira, a “Arte de Solfejar”, escrita em 1761 (DINIZ: 1969, p.65).

Em 1977 foi realizada uma edição moderna da “Arte de Solfejar”, pelo mesmo pesquisador. Esta publicação, contendo também um estudo preliminar realizado pelo musicólogo, revela um método brasileiro do século dezoito, até então desconhecido e que se encontra em versão manuscrita na Biblioteca Nacional de Lisboa. Apesar de sua publicação por Jaime Diniz, a “Arte de Solfejar” não foi objeto de investigação sistemática, sendo o seu conteúdo e importância ainda pouco conhecidos.

Como sabemos, é conhecido um quarto método escrito por Luís Álvares Pinto, o “Muzico e Moderno Systema para Solfejar”, que permanece na biblioteca particular da Família Imperial, em Petrópolis. Teria sido este a “Arte grande de solfejar”, como referida por Antônio Joaquim de Mello e Pereira da Costa? O fato é que, de todo o conteúdo do manuscrito preservado em Petrópolis, foram divulgados somente quatro exemplos musicais dos solfejos (solfejos número 17, 20, 21 e 24) e os “Divertimentos Harmônicos”, série de cinco pequenos motetes incluídos ao final do tratado, devido a uma transcrição realizada pelo maestro Ernani Aguiar em 1988 e impressa em 2002 (BERNARDES: 2002, p.xvi) e as gravações realizadas por Ricardo KANJI (1998 e 1999). Posteriormente o Prof. Paulo Castagna disponibilizou em rede uma transcrição das vinte e cinco “Lições de Solfejo” a duas vozes e dos cinco “Divertimentos Harmônicos”¹. Em carta de próprio punho, endereçada ao musicólogo Jaime Diniz, o maestro Ernani Aguiar descreve os quatro solfejos que transcreveu como de caráter instrumental e reitera a importância de um estudo aprofundado sobre o método, ao afirmar que “o livro do nosso amigo Álvares Pinto tem que ser trabalhado por um musicólogo mesmo” (AGUIAR: 1988, sublinhado do próprio autor). O corpo do método, de onde foram transcritos os exemplos, permanecia, até o início da elaboração da presente Tese, sem um estudo acadêmico ou mesmo uma edição moderna.

Teriam sido os métodos “Arte de Solfejar” e “Muzico e Moderno Systema”, de Luís Álvares Pinto, os primeiros a defenderem a utilização do “solfejo francês” em língua portuguesa? Qual a importância do solfejo a partir do heptacorde no Brasil e em Portugal durante o século dezoito? Por quais razões esse método foi usado primeiramente no Brasil e depois em Portugal, quando, pela lógica da relação entre metrópole e colônia, esperar-se-ia exatamente o contrário? Essas questões permeiam toda a pesquisa presente nesta Tese. Procura-se elucidar estas perguntas com uma análise comparada de ambos os métodos escritos por Luís Álvares Pinto, a “Arte de Solfejar” e o “Músico e Moderno Sistema para Solfejar” - procurando contextualizá-los na realidade musical do século dezoito, a partir de um levantamento dos textos sobre solfejo no Brasil e Portugal do mesmo período.

¹ Disponíveis em:

<http://imslp.org/wiki/5_Divertimentos_harm%C3%B4nicos_%28Pinto,_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares%29> e

<http://imslp.org/wiki/Muzico_e_moderno_systema_para_solfejar_sem_confuz%C3%A3o_%28Pinto,_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares%29>

O principal objetivo desta pesquisa é verificar o impacto do solfejo heptacordal defendido por Luís Álvares Pinto em seus métodos, na realidade musical (teórica e prática) luso-brasileira durante o século dezoito e contextualizar o “Muzico e Moderno Systema” em relação aos demais textos teóricos escritos no mesmo período em Portugal e no Brasil. Aliado à este primeiro objetivo, procura-se examinar a hipótese segundo a qual Álvares Pinto foi, realmente, o primeiro teórico a defender a prática do solfejo heptacordal em um método escrito em língua portuguesa e quais são os significados históricos dessa constatação.

O “Muzico e Moderno Systema” possui 7 fólios iniciais contendo as páginas de rosto, a dedicatória à Sra. D. Maria Joaquina Lourença Justiniana dos Santos e uma carta ao leitor. Seguem-se 124 páginas numeradas, contendo o proêmio, o resumo dos doze preceitos para solfejo e as observações para cada preceito anterior, além das 25 “Lições de Solfejo” e os “Divertimentos Harmônicos”. As últimas 14 páginas do tratado contêm um índice remissivo interrompido na palavra “suspiro”, pela falta de uma ou mais folhas do manuscrito.

O método de 1776 não somente comprova sua importância por ser um documento ainda não estudado, mas principalmente pelo seu conteúdo até então desconhecido. Como no primeiro método do autor, a “Arte de Solfejar”, a técnica descrita e aplicada de solfejo apresenta a utilização das sete sílabas, “ut, re, mi, fa, sol, la, si”, a exemplo dos teóricos franceses, rompendo com o sistema hexacordal de solmização criado por Guido de Arezzo e utilizado por todo o século dezoito em Portugal. Luís Álvares Pinto também introduz duas novas sílabas, “ni” e “bi”, cantadas como sustenido e bemol respectivamente e utilizadas quando a alteração for ocasional, não participando de uma modulação.

“Os Franceses usam sete Vozes (número completo para subirmos à Oitava sem Mutança em um Gênero puramente Diatônico, ou Natural cantoria). Porém, descubro-lhes o defeito de fazerem Acidentais as mesmas Vozes que foram constituídas Naturais. (...) Por estes motivos uso de nove vozes. Utilizo-me das seis de Guido, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, e da voz Si de Mr. Maire. A voz que trazer sustenido fora da sua estabelecida ordem, chamo Ni; e a que trazer Bemol (...) chamo Bi. Não uso da voz Za, Francesa, porque sem motivo usam no lugar onde o Bemol tem a sua verdadeira força de Fa, que é na Mutança de um para outro Gênero (...).” (PINTO: 1776, p.6-7)

O “Muzico e Moderno Systema”, ao que aparenta, especialmente pelas semelhanças no Proêmio e nos preceitos para o solfejo, é uma revisão ampliada da “Arte de Solfejar” de

1761. Ambos apresentam, no início, todos os preceitos, em forma de resumo, para em seguida os explicar, a partir de observações sobre cada um dos mesmos. No “Muzico e Moderno Systema” existe uma redução no número de preceitos - somente 12 - enquanto a “Arte de Solfejar” utiliza 17. Apesar da redução no número de preceitos, as observações são mais completas que as do método anterior, além de fundamentadas em autores mais recentes, como veremos adiante.

Abaixo segue tabela com os preceitos existentes na “Arte de Solfejar” e seus equivalentes no “Muzico e Moderno Systema”:

“Arte de Solfejar”, 1761	“Muzico e Moderno Systema”, 1776
Preceito 1º Das Linhas e Espaços	Preceito 1º Das Linhas e Espaços
Preceito 2º Das Vozes e Signos	Preceito 2º Das Vozes
Preceito 3º Das Claves e suas formas	Preceito 3º Das Claves
Preceito 4º Do Compasso	Preceito 4º Do Compasso em geral
Preceito 5º Das Figuras	Preceito 5º Das Figuras e seu valor
Preceito 6º Do Valor das Figuras	
Preceito 7º Das Pausas	Preceito 6º Das Pausas
Preceito 8º Dos Intervalos Naturaes	Preceito 12º Dos Intervalos
Preceito 9º Da Cantoria Natural	Preceito 8º Da Cantoria
Preceito 10º Da Posição dos Sustenidos e Bemois	
Preceito 11º Da Cantoria Acidental	
Preceito 12º Do Bequadro	
[não há preceito equivalente, presente somente nas Observações 11ª da Cantoria Acidental, e 12ª Do Bequadro]	Preceito 9º Da Mutança
Preceito 13º Do Compasso Partido Binário	Preceito 10º Do Compasso Binário partido e dos numerários
Preceito 14º Dos Compassos Derivativos Numerários	
Preceito 15º Dos Compassos de Sesquialteras	
Preceito 16º Do Pontinho de Aumento	Preceito 7º Do Ponto de aumento
Preceito 17º Da Síncopa e Sinalefa	Preceito 11º Da Síncopa, Sinalefa e Ligado

Tabela 01. “Arte de Solfejar” e “Muzico e Moderno Systema” (preceitos)

Segundo já pôde ser lido em trabalho de Fernando Binder e Paulo Castagna (1998), Luís Álvares Pinto cita, no corpo do texto, uma série de tratados em seu método “Arte de Solfejar” de 1761, somente mencionando os autores. Binder e Castagna reconheceram os seguintes possíveis tratados utilizados pelo autor:

- “1. D’ARREZO, Guido. [*Micrologus de disciplina artis musicae*. Arezzo, sec. XI];
 2. MONTANOS, Francisco de. [*Arte de Cantollano y de Canto de Organo*. Valladolid, 1592];
 3. LOBO, Duarte. [*Opuscula musica nunc primum edita*. Antuerpia, 1602];
 4. PACHECO, Duarte. [Não existe. Deve ter querido referir-se a Duarte Lobo];
 5. CERONE, Pedro. [*El Melopeo y Maestro*. Napoli, 1613];
 6. THALESIO, Pedro. [*Arte de cantochão*. Coimbra, 1618];
 7. FERNANDES, Antônio. [*Arte de canto de órgão e canto cham*. Lisboa, 1626];
 8. FROUVO, João Álvares. [obra provável: *Discursos sobre a perfeição do diathesaron*. Lisboa, 1662];
 9. LORENTE, Andrés. [*El porque de la musica*. Alcala de Henares, 1672];
 10. SILVA, Manuel da. [*Arte mínima*. Lisboa. 1685].”
- (BINDER e CASTAGNA, 1998: p.14)

Já no “Muzico e Moderno Systema”, Luís Álvares Pinto apresenta, de forma mais detalhada, a fundamentação teórica para seu método, citando no corpo do texto ou em notas de rodapé fragmentos, no idioma original, dos seguintes tratados do século dezoito (três deles três franceses):

- “1. D’AREZZO, Guido. *Micrologus de disciplina artis musicae* (séc. XI);
2. ORNITHOPARCHUS, Andreas. *Musicae activae microllogus*. Leipzig, 1517;
3. TAPIA, Martin de. *Vergel de Musica Spiritual Speculativa y Activa*. Burgo de Osma, 1570;
4. MONTANOS, Francisco de. *Arte de Cantollano y de Canto de Organo*. Valladolid, 1592 [dos 6 livros deste tratado, Luís Álvares Pinto cita apenas o n. 4: *Conpostura*];

5. MEIBOMIUS, Marcus. *Tomo I Antiqua Musicae in prólogo Lectori benevolo*. Amsterdam, 1652;
 6. GASPARINI, Francesco. *L'armonico pratico al cembalo*. Venecia. 1683;
 7. BROSSARD, Sebastien de. *Dictionnaire de musique*. Paris 1703;
 8. OZANAM, Jacques. *Récréations mathématiques et physiques*. Paris, 1724;
 9. D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Élemens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. Paris, 1752.”
- (BINDER e CASTAGNA, 1998: p.15)

Dos tratados listados, os de Ornitoparchus, Tapia e Montanos podem ser encontrados na “Primeira parte do Índice da Livraria de Música do muito alto, e poderoso Rei Dom João o IV”, publicado em 1650.

O conteúdo do “Muzico e Moderno Systema” foi objeto de uma análise cuidadosa, procurando, a partir da comparação com os tratados citados diretamente e indiretamente pelo autor, contextualizar e verificar a importância da obra teórica do compositor pernambucano. Com a metodologia da análise comparada é possível perceber como ocorreu a recepção dos diferentes textos teóricos pelo autor, assim identificando as propostas por ele aceitas e, consequentemente, os aspectos de sua própria invenção.

Estudar a fundamentação de Álvares Pinto ao escrever o “Muzico e Moderno Systema” é relevante para compreender as diferenças existentes entre os dois métodos escritos pelo autor. Apesar de o solfejo heptacordal francês ser utilizado em ambos os métodos, somente em 1776, no “Muzico e Moderno Systema”, o autor cita diretamente autores dessa nacionalidade, evidenciando um contato posterior ao seu retorno a Pernambuco aos textos de teóricos como Brossard e D'Alembert.

Um estudo analítico completo do método escrito por Luís Álvares Pinto está disponível no terceiro capítulo desta Tese, seguido, no quarto capítulo, da análise das “Lições de Solfejo” e das obras vocais escritas por Álvares Pinto (“Divertimentos Harmônicos” e Cântone), buscando descrever a divisão e função didática dos exemplos musicais e como eles se relacionam com o conteúdo teórico do próprio método “Muzico e Moderno Systema”.

Como veremos nos próximos capítulos, todas as vinte e cinco “Lições de Solfejo” possuem, além da voz superior destinada ao solfejo, um acompanhamento de baixo instrumental, prática comum em exercícios de solfejo portugueses do século dezoito.

“Será enfim justo, que os ditos Solfejos sejam ensinados adjuntos de acompanhamento; porque ordinariamente se hesita o principiante, quando canta com outros, guiando-se pelas outras Vozes, entendendo talvez, que está cantando a Sua. Eu lhes ponho o Baixo nos Solfejos.” (PINTO: 1776: p. 103)

Como o pesquisador Mario TRILHA explica em seus estudos, o ensino do solfejo, por influência da prática existente em conservatórios napolitanos, estava intrinsicamente ligado ao ensino dos *partimenti*. Assim como os *partimenti*, conhecidos em Portugal como “Solfejos de Acompanhamento”, são exercícios de baixo contínuo onde somente a voz do baixo era fornecida ao aluno, os solfejos napolitanos se caracterizavam por uma linha melódica acompanhada por um baixo instrumental, este último podendo ou não ser cifrado, fazendo dos solfejos cantados uma extensão natural e indissociável da prática dos *partimenti* (2012, 420).

Como descrito na Tabela 1 desta introdução, o autor divide o seu método em doze preceitos, indo desde as “linhas e espaços” ao ensino das “mutanças”. É de se esperar que a mesma divisão didática dos preceitos possa ser encontrada nos exercícios propostos pelo autor ao final do método. Por esta razão, a divisão da primeira parte do quarto capítulo é baseada em como os preceitos são aplicados nas “Lições de Solfejo”, sendo as mutanças tratadas ao final.

As obras vocais, com texto, especialmente os “Divertimentos Harmônicos” serão tratados na segunda parte do quarto capítulo, por terem uma função didática específica e características próprias, poéticas e formais, que os distinguem das demais “Lições de Solfejo”, como a falta do baixo instrumental como acompanhamento, sendo os “Divertimentos Harmônicos” peças a “capela”, se diferenciando da prática comum lusitana da segunda metade do século dezoito. Os “Divertimentos Harmônicos” possuem a função de introduzir o aluno à prática do solfejo com texto, como indica o próprio autor Álvares Pinto:

“Tenho dado as regras, que me pareceram necessárias para se saber solfejar: resta-me dar as necessárias para cantar-se a solfa com letra. (PINTO: 1776, p. 115-116)

O segundo capítulo da presente Tese procura apresentar um estudo de como a solmização aretina hexacordal e o solfejo francês heptacordal foram tratados por teóricos luso-brasileiros na segunda metade do século dezoito. Possibilitando estabelecer o conhecimento sobre solmização e solfejo francês presente em textos teóricos na segunda metade do século dezoito, buscando melhor contextualizar os métodos de solfejo escritos por Luís Álvares Pinto e demonstrar a importância que os mesmos representam para a história da teoria musical luso-brasileira.

Com estes objetivos, foram selecionados sete textos teóricos escritos por autores portugueses e brasileiros atuantes no período delimitado, além dos métodos escritos por Luís Álvares Pinto, “Arte de Solfejar” e “Muzico e Moderno Systema”, sendo seis do século dezoito e um do início do dezenove, todos escritos em português:

1. ROSÁRIO, Domingos do. *Teatro Eclesiástico*. Portugal, 1751 (impresso);
2. MELO de JESUS, Caetano de. *Escola de Canto de Órgão*. Brasil, 1759-60 (manuscrito);
3. PINTO, Luís Álvares. *Arte de Solfejar*. Brasil, 1761 (manuscrito);
4. SOLANO, Francisco Ignácio. *Nova Instrução Musical*. Portugal, 1764 (impresso);
5. SOLANO, Francisco Ignácio. *Solfejos de Soprano*. Portugal, sem data (manuscrito);
6. PINTO, Luís Álvares. *Muzico e Moderno Systema*. Brasil, 1776 (manuscrito);
7. CONCEIÇÃO, Bernardo da. *O Eclesiástico Instruído*. Portugal, 1778 (impresso);
8. SOLANO, Francisco Ignácio. *Exame Instrutivo sobre a Música*. Portugal, 1790 (impresso);
9. MAURÍCIO, José. *Método de Música*. Portugal, 1806 (impresso);

Sobre o tratado do padre Caetano de Melo de Jesus, além de uma cópia digital, foi autorizada a utilização do material referente ao tratado que se encontra no arquivo do FCEREM (Fundação Centro de Referência Musicológica) da Universidade Federal de São João Del-Rei e que pertenceu ao falecido musicólogo José Maria Neves, o qual empenhou-se durante 10 anos em transcrever e investigar o tratado do padre baiano, porém faleceu antes de publicar os resultados de seu trabalho. Faz parte do material uma série de disquetes contendo

uma introdução escrita pelo musicólogo e transcrições (parciais) do próprio tratado, além de uma fotocópia (parcial) do texto do padre Caetano de Melo de Jesus. Apesar das transcrições e da cópia não estarem completas, a somatória de ambas permite uma visão integral do texto baiano.

Além dos métodos escritos por Luís Álvares Pinto, a inclusão dos demais tem a função de estabelecer o conhecimento sobre solmização e solfejo francês presente em textos teóricos na segunda metade do século dezoito e traçar um perfil da evolução da teoria musical em Portugal e Brasil, contextualizando corretamente o método de Luís Álvares Pinto.

No início do processo de pesquisa, fazer um estudo biográfico acerca da vida de Luís Álvares Pinto não era um dos objetivos propostos, devido, em especial, à importante pesquisa feita na segunda metade do século vinte pelo musicólogo Padre Jaime Diniz. Porém, a relevância do manuscrito do “Muzico e Moderno Systema” ultrapassa questões próprias somente da teoria e ensino musical no Brasil Colônial e Metrôpole. Ao princípio do manuscrito foi incluída na encadernação uma breve biografia assinada por J. Lopes Neto, que apresenta novas informações acerca da vida do músico pernambucano, incluindo detalhes desconhecidos de sua vida profissional em Portugal.

Luís Álvares Pinto, músico afrodescendente, considerado um dos principais compositores do Nordeste brasileiro no século dezoito, nasceu em 1719, na Vila de Santo Antônio em Recife, em Pernambuco, falecendo também em Recife, em 1789. Viajou a Portugal para estudar principalmente música, segundo o musicólogo Jaime Diniz, por volta de 1740, apesar de não ser possível precisar a data (DINIZ: 1969, p.43 – 44). Segundo Lopes Neto, a real motivação da viagem de Álvares Pinto a Portugal foi estudar direito na Universidade de Coimbra, como veremos no próximo capítulo.

Durante sua estada em Lisboa, além de considerado como exímio contrapontista, segundo Antônio Joaquim de Mello, “foi um dos violoncelos da Capela Real, ou que nela tocou algumas vezes” (MELLO apud DINIZ: 1969, p.45). Não é possível precisar o ano em que retornou ao Brasil, sabendo-se que se encontrava em Recife casado com Ana Maria da Costa, em 1761, mesmo ano que escreveu seu primeiro método conhecido, “Arte de Solfejar” (DINIZ: 1969, p.45 – 46).

Tema pouco tratado pela musicologia moderna, mas que se tornou importante devido à biografia escrita por Lopes Neto, logo que retorna ao Recife, Luís Álvares Pinto se dedica ao

ensino, não somente de música, mas também de primeiras letras (DINIZ: 1969, p.46). Como veremos, a biografia de Lopes Neto levanta a hipótese de que a atuação de Álvares Pinto como mestre de primeiras letras pode ter sido uma das motivações para o retorno do mesmo ao Brasil. Hipótese que, apesar de não poder ser confirmada plenamente, é reforçada pela carreira que Álvares Pinto contruiu na área, onde, além de autor dos métodos de solfejo estudados para este projeto, o compositor Pernambucano publicou em 1784 um “Dicionário Pueril”, para ensino de primeiras letras, impresso na oficina de Luiz Ameno, em Lisboa. Mais sobre este tema, Francisco Augusto Pereira da Costa aponta que, em 1781, o compositor foi nomeado através de carta régia para interinamente reger a cadeira de primeiras letras do bairro do Recife, sendo em 1785 provido no lugar de substituto (COSTA apud OLIVEIRA: 2010, p.8).

Segundo Euclides Fonseca, sobre a prática de Luís Álvares Pinto como professor de música:

“[...] abriu um curso regular de música, solfejo, canto e alguns instrumentos [...] tendo grande freqüência de alunos. Destes os que mais se destacaram foram: Marcelino Costa, Januário Tenório, Joaquim Bernardo de Mendonça, José de Lima.” (FONSECA apud DINIZ: 1969, p.46)

Antônio Joaquim de Mello, por sua vez, menciona como Luís Álvares Pinto, além de empregar suas duas filhas mais velhas, no ensino de música e primeiras letras, foi professor de diversas pessoas de destaque da cidade de Recife.

“[...] viveu de ensinar primeiras letras e música, empregando-se também neste ensino as meninas suas duas filhas maiores [...]. Os falecidos Bispos do Maranhão. D. Frei Carlos e D. Frei Pedro Chrysopoles, e os outros seus irmãos Padre Felix e Frei Joaquim, o senador D. Nuno Eugênio de Locio e alguns de seus irmãos e em geral os filhos das pessoas mais gradas da cidade foram seus discípulos de primeiras letras e de música.” (MELLO apud DINIZ: 1961, p.46 – 47)

No primeiro capítulo é apresentado um estudo e levantamento acerca da atividade de Luís Álvares Pinto como professor de música e primeiras letras. Foram investigados documentos em Portugal, presentes na Torre do Tombo em Lisboa, que possibilitam elucidar a atividade dos primeiros Professores e Mestres Régios em Pernambuco. Apesar da pesquisa

de campo, realizada em Lisboa nos dois primeiros meses de 2014, não ter revelado novas informações diretamente referentes à vida de Luís Álvares Pinto em Portugal, os documentos estudados mostram a realidade e circunstâncias contextuais do retorno do compositor e professor recifense à Pernambuco.

O método “Muzico e Moderno Systema” está, em sua integridade, apresentado em anexo à Tese, a partir de uma digitalização das fotos cedidas pelo professor Paulo Castagna para a presente pesquisa. Como uma consequência natural deste estudo, foi realizada uma edição moderna do método de 1776, apresentada também como anexo, com o objetivo de ser utilizada como base para uma futura publicação do método, ainda pouco conhecido do público acadêmico.

A estabelecimento do texto foi realizado seguindo os seguintes critérios:

1. Correção e atualização ortográfica e de pontuação, mantendo o sentido original do texto;
2. Padronização das citações realizadas originalmente pelo autor;
3. Correção ortográfica e de pontuação das citações em idioma estrangeiro a partir das fontes primárias originais;
4. Exemplos gráficos e musicais do “Resumo da Arte” e das Estampas foram incluídos nos lugares específicos corpo do texto;
5. Exemplos presentes nas Estampas 1 e 4 (perdidas) foram conjecturalmente reconstituídos a partir da análise do “Muzico e Moderno Systema” e a partir de fontes primárias luso-brasileiras do século dezoito, segundo pesquisa disponível no terceiro capítulo da Tese.

Como explicado anteriormente, o método “Muzico e Moderno Systema para Solfejar” de Luís Álvares Pinto, até o momento permanecia desconhecido, sem possuir um estudo ou edição moderna integral que realmente esclarecesse sua importância, não somente como um método brasileiro do século dezoito, mas especialmente pelo seu conteúdo que, junto com o primeiro método do autor, intitulado “Arte de Solfejar”, demonstra ser inédito e de extrema valia para a teoria musical luso-brasileira do século dezoito. Comprovado o ineditismo do conteúdo deste método, fica demonstrado que antes mesmo desta nova técnica ser

mencionada por um teórico português, um compositor e professor de música brasileiro e afrodescendente já a aplicava entre seus alunos, rompendo assim com uma tradição secular de ensino de música que aplicava o solfejo a partir do hexacorde de Guido de Arezzo.

A prática de Luís Álvares Pinto como professor régio e de música evidencia a relevância de um estudo acadêmico sobre seus métodos de solfejo e levantamento documental acerca de suas atividades como professor, uma vez que o músico pernambucano é reconhecido por ter formado diversos compositores e mestres de capela atuantes na primeira metade do século dezenove (DINIZ: 1969, p.46).

O “Músico e Moderno Sistema para Solfejar” é um documento de vital importância para a musicologia brasileira e portuguesa, sendo necessária sua abordagem em pesquisas futuras. A disponibilização deste material, junto com uma análise eficiente do mesmo, é fundamental para a compreensão do desenvolvimento da teoria musical no Brasil e da difusão dos princípios franceses de solfejo pelo mundo, a partir do século dezoito.

Pela análise comparada do texto do tratado e dos exemplos musicais do mesmo, foi possível contextualizar histórica e estilisticamente o “Muzico e Moderno Systema” de Luís Álvares Pinto, relacionando-o não somente com a teoria musical, mas também com a prática do ensino de solfejo do período. Pode também ser verificada a hipótese sobre a importância singular deste método de solfejo brasileiro.

1. Luís Álvares Pinto: Músico, professor e militar

O músico afro-brasileiro Luís Álvares Pinto, considerado um dos principais compositores do Nordeste brasileiro no século dezoito, teve sua vida e obra descrita por autores dos séculos dezoito, dezenove e início do século vinte em Portugal e Brasil, como José Mazza (Lisboa, antes de 1797), Antônio Joaquim de Mello (Recife, 1854), Francisco Augusto Pereira da Costa (Recife, 1882), Ernesto Vieira (Lisboa, 1900) e Euclides Fonseca (Recife, 1925). Na segunda metade do século passado, o principal musicólogo que se ocupou da vida de Luís Álvares Pinto foi o Padre Jaime Diniz, que além de compilar os relatos biográficos existentes sobre a vida do autor, almejou transcrever uma série de documentos, até o momento desconhecidos, que possibilitaram ampliar o conhecimento sobre o compositor pernambucano, especialmente a partir do ano de 1761.

Soma-se aos biógrafos acima mencionados, um texto manuscrito, provavelmente escrito no século dezenove, encadernado com o *Muzico e Moderno Systema*, de 1776. Segundo apontamentos do professor Paulo Castagna, seu autor pode ter sido o escritor gaúcho João Simões Lopes Neto (Pelotas, 1865-1916), que foi um possível possuidor do manuscrito do método de solfejo, antes que o mesmo passasse para a propriedade da Família Imperial, considerando que seu nome figura no alto da página de rosto do manuscrito (f. 1r). Neste capítulo iremos tratar as novas informações acerca do músico pernambucano que, segundo o autor do texto biográfico, foram obtidas de uma das filhas do próprio Luís Álvares Pinto.

O primeiro relato que se tem conhecimento sobre Álvares Pinto foi incluído no *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, escrito por José Mazza e impresso em Lisboa em 1794. Apesar do verbete conter somente um breve parágrafo sobre o músico, é importante ressaltar que o texto é o único escrito sobre a vida de Álvares Pinto do século dezoito:

“Luis Alvares Pinto natural de Pranambuco homem pardo, excelente Poeta Portuguez e Latino, m.to inteligente na Lingua Francesa, e Italiana; acompanhava muito bem rabecão, viola, rabeca veio a Lx.^a aprender contraponto com o selebre Henrique da Silva [Esteves Negrão], tem composto infinitas obras com muito aserto principalmt.e Eclesiasticas; compos ultimat.e humas exequias á morte do Senhor Rey D. José I a quatro coros,

e ainda em composições profanas tem escrito com muito aserto.” (MAZZA: 1794, p. 33)

Mazza, além de elogiar a formação educacional e musical de Álvares Pinto (que futuramente serão retomadas por outros biógrafos), já menciona a ida do mesmo para Lisboa com o objetivo de estudar contraponto com Henrique da Silva Esteves Negrão, sobre o qual Mazza incluiu o seguinte verbete em seu Dicionário Biográfico:

“Henrique da S^a Esteves Negrão filho de Pedro da S^a de Organista do Loureto passou a ser organista da Sé de Lx^a tucava grandes dificuldades, soube Contraponto com muita profundidade, era bem digno de ocupar huma cadeira desta faculdade, compos salmos, responsorios, Missas, Ladainhas e muitas tucatas de Cravo, deixou grandes Discipolos, era consultado pelos organeiros para lhes dar a melhor norma de fazerem órgãos e cravos, faleseo no presente século.” (MAZZA: 1794, p. 27)

Antônio Joaquim de Mello, principal biógrafo de Luís Álvares Pinto do século dezanove, publicou na edição de sete de março de 1854 do Diário de Pernambuco um longo ensaio biográfico sobre o músico, que posteriormente se tornou uma das principais referências acerca de Álvares Pinto, sendo base para a publicação posterior de Augusto Pereira da Costa em 1882 e retomado por Jaime Diniz no primeiro tomo do livro “Músicos Pernambucanos do Passado” de 1969. Mello é o primeiro autor a fornecer dados mais específicos sobre os primeiros anos de vida do compositor recifense, incluindo sua origem familiar, formação educacional e as circunstâncias em que foi estudar em Portugal.

“Luiz Alves Pinto, Sargento mór de Milicias, homen pardo, nasceu na freguezia de Boa-Vista da Cidade do Recife da Provincia de Pernambuco. Bazilio Alves Pinto, e sua mulher Euzebia Maria de Oliveira foram seus pais. Não se sabe o dia do seu nascimento, por se não achar o assento do seu baptismo, nem outra alguma lembrança. Traduzindo-lhe desde as primeiras letras grande memoria, e talento, seus pais, bem que não fossem abastados, empenharam-se a que aprendesse latim, rhetorica, e philosophia. Com estes estudos foi juntamente o mancebo applicando-se á musica, em cuja arte se lhe admiravam os prenúncios de um genio luminoso [...]. Terminando o estudo destes preparatorios, alguns amigos, e protectores seus, e de seu pai, especialmente João da Costa Monteiro, se prestaram

espontaneos a que fosse estudar a Portugal, principalmente musica” (MELLO: 1854, p. 2)

O local de nascimento indicado por Mello e posteriormente replicado por Pereira da Costa, Freguesia da Boa Vista da cidade de Recife, foi corrigido por Jaime Diniz, que em posse do manuscrito autógrafo da “Arte de Solfejar” de 1761, pode confirmar o local de nascimento de Luís Álvares Pinto como sendo a Vila de Santo Antônio em Recife, informação que consta na página de rosto do primeiro método de solfejo conhecido escrito pelo mestre pernambucano:

“Arte de Solfejar./ Methodo mui breve, e facil, / p^a se saber solfejar em menos/ de hû mez; e saber-se cantar/ em menos de seis./ Seg.^{do} os Gregos, e pr.^{os} Latinos./ Seu Autor./ Luis Alvares Pinto/ Natural da villa de S.^{to} Antonio/ em o Reciffe de Paranambuco. Anno de M.D.CC.L.XI.” (PINTO: 1761, fol. 1f)

Após completar os estudos preparatórios mencionados (latim, retórica e filosofia), Álvares Pinto recebeu auxílio de pessoas próximas à ele e sua família para viajar a Lisboa, especialmente de João da Costa Monteiro, que segundo o mestrando em história Alex Silva de MOURA, foi um importante produtor e comerciante de couro da região de Recife. João da Costa Monteiro, junto com seu irmão Luís da Costa Monteiro, fez parte do principal círculo de comerciantes de Recife, sendo nomeado Coronel de Infantaria das Ordenanças do Jaguaribe em 1709, Coronel da Cavalaria das Ordenanças da Freguesia do Rio Grande de São Francisco do Sul desde 1738 e, entre 1745 e 1748, Capitão Mor da Vila de Recife (2014, p. 4-5). MOURA destaca que a patente recebida de Coronel reforça a idéia que fosse uma figura destacada, uma vez que as altas patentes eram reservadas aos grandes homens de negócios (2014, p. 4).

Apesar de não apontar uma fonte documental para tal afirmação, Pereira da Costa aproxima a data de nascimento de Álvares Pinto para 1719 e indica o ano de falecimento como sendo 1789 (COSTA: 1882, p. 617-620). A aproximação da data de nascimento provavelmente foi realizada a partir da informação prévia de Antônio Joaquim de Mello, que o músico faleceu próximo dos setenta anos de idade (MELLO: 1854, p. 2). O musicólogo Jaime Diniz não contesta tais informações, acrescentando que, apesar de possível, o local de sepultamento de Álvares Pinto, indicado por Antônio Joaquim de Mello, na Igreja de Nossa Senhora do Livramento, não pode ser localizado.

“Luís Álvares Pinto falece no Recife, cerca de 1789, e é sepultado, segundo Antônio Joaquim de Mello, na Igreja de Nossa Senhora do Livramento. É bem possível que o historiador pernambucanotenha conhecido o túmulo do nosso compositor, naquela igreja. Hoje, porém, não mais existe o túmulo, e nem mesmo se pode dizer em que parte teria sido sepultado. Inútil o meu esforço despendido em tal sentido.” (DINIZ: 1969, p. 59-60)

A respeito da estada de Luís Álvares Pinto em Lisboa, que segundo o musicólogo Jaime DINIZ deve ter ocorrido por volta de 1740, apesar de não ser possível precisar a data (1969, p. 43-44), Antônio Joaquim de Mello acrescenta novas informações que somam às previamente expostas por Mazza:

“[...] e chegando a Lisbôa, deu-se primeiro Luiz Alves Pinto a aprender as regras da composição, ou contra-ponto, de que fez solemne exame, com aprovação e louvores mui lisongeiros. Mas os supprimentos de Pernambuco começaram a escacear, e de todo lhe faltaram, o que o obrigou a fazer vida de musico para ter o pão quotidiano. Neste exercício, e trabalho tão conhecido, e bem-quisto geralmente se fez por habilidade profissional, porte grave, e compassadas, e insinuantes maneiras, que foi recebido a ensinar em algumas casas nobres. Não só tocando violoncelo, mas também copiando, compondo alguma cousa, e mormente ensinando de sorte lucrava, que pode permanecer naquella grande cidade (graças a regularidade dos seus costumes!) sem ser pesado a ninguem, e de suas economias tirou ainda os meios para poder regressar, quando quiz, a Pernambuco. Assevera-se, que foi um dos violoncelos da capella real” (MELLO: 1854, p. 2)

Segundo Mello, Álvares Pinto, por necessidade da falta de recursos provenientes de Pernambuco, teve uma vida profissional variada em Lisboa, atuando como copista, compositor, dando aulas de música em “algumas casas nobres” e mesmo tocando violoncelo na Capela Real. Apesar de Mazza também mencionar a qualidade do músico como violoncelista, infelizmente não foram encontrados até o momento qualquer documento que ateste a atividade profissional ou mesmo a presença de Luís Álvares Pinto em Lisboa. Caso tenham existido, possivelmente foram destruídos ou perdidos durante o terremoto que assolou Lisboa em 1755, fato que não invalida pesquisas de campo sobre o tema, uma vez que novos documentos podem vir à luz futuramente. Sobre a atuação de Álvares Pinto em Lisboa, as únicas fontes conhecidas são secundárias, a partir de seus biógrafos dos séculos dezoito e dezenove.

Não é possível ter certeza do ano de seu regresso ao Brasil, mas é seguro que em 1761 já se encontrava em Recife, casado com Ana Maria da Costa, ano do manuscrito de seu método “Arte de Solfejar” (DINIZ: 1969, p. 45 – 46), sobre Ana Maria da Costa, MELLO a descreve como “creatura da casa do acima dito João da Costa Monteiro” (1854, p. 2), reforçando a relação próxima de Álvares Pinto com o importante negociante de couros pernambucano.

Logo que retorna à sua cidade natal Luís Álvares Pinto se volta ao ensino de música e primeiras letras (DINIZ: 1969, p. 46). Além de autor dos métodos de solfejo estudados para este trabalho, o compositor pernambucano publicou em 1784 um Dicionario Pueril para ensino de primeiras letras, impresso na oficina de Luiz Ameno, em Lisboa. O Dicionario pode ser encontrado na Biblioteca Nacional de Portugal, além da mesma biblioteca ter disponibilizado uma cópia digitalizada online. Segundo Francisco Augusto Pereira da Costa, o compositor, em 1781, foi nomeado, através de carta régia, “para interinamente reger a cadeira de primeiras letras do bairro do Recife, com os vencimentos anuais de 90\$000, sendo em 1785 provido no lugar de substituto, com 150\$000” (apud OLIVEIRA: 2010, p. 8).

Segundo Euclides FONSECA, sobre a prática de Luís Álvares Pinto como professor de música:

“[...] abriu um curso regular de música, solfejo, canto e alguns instrumentos, curso que manteve por muitos anos [...] tendo grande freqüência de alunos. Destes os que mais se distinguiram na profissão musical foram: Marcelino Costa, Januário Tenório, Joaquim Bernardo de Mendonça, José de Lima” (apud DINIZ: 1969, p. 46).

Enquanto Antônio Joaquim de Mello escreve que:

“[...] viveu de ensinar primeiras letras, e musica; empregando-se tambem neste ensino a meninas suas duas filhas maiores; elle no 1º andar, e ellas no 2º da casa de sobrados ultima na rua do Rosario estreita, lado norte, caminhando de nascente a poente. Os fallecidos Bispos do Maranhão. D. Fr. Carlos, e seus irmãos, Senador D. Nuno Eugenio de Locio, e alguns alguns dos seus irmãos, e em geral os filhos das pessoas mais gradas da Cidade foram seus discipulos de primeiras letras, e de musica.” (MELLO: 1854, p. 2)

Após seu regresso a Pernambuco, a atuação de Álvares Pinto junto das irmandades religiosas de Recife e Olinda foi objeto de pesquisa do musicólogo Jaime Diniz, que logrou localizar uma série de documentos da Confraria de Nossa Senhora do Livramento, da Irmandade de Nossa Senhora de Guadalupe de Olinda, Irmandade de São Pedro dos Clérigos, Irmandade do Senhor Bom Jesus das Portas e Irmandade de Santa Cecília. O mais antigo documento localizado pelo musicólogo data de “1762 para o ano de 1763”, sobre o qual DINIZ oferece as seguintes conclusões:

“Nada se pode precisar a respeito do ano em que voltou o nosso músico a Pernambuco. Com certeza, casado já com Ana Maria da Costa, está em sua cidade natal em 1761 – o que me parece demasiado tarde – porque é nessa data, precisamente, que ele data, do Recife de Pernambuco, seu tratado inédito: “Arte de Solfejar”. Em documentação inédita, encontro Álvares Pinto na condição de um dos **Mordomos**, da irmandade de N. Senhora do Livramento do Recife, em 1762, “ano de 1762 para o ano de 1763”. Admito a possibilidade de já antes desta época, o nosso músico ter sido Mestre de Capela na igreja da mencionada irmandade, irmandade a que pertencia a já vários anos o seu pai, Basílio Álvares Pinto; e a que pertencera depois uma das filhas do Luiz.” (DINIZ: 1969, p. 45-46)

Considerando que o músico tenha retornado a Recife antes de 1761, como sugere Jaime Diniz, acreditamos que a data não deva ser muito anterior a este ano, possivelmente em finais da década de 1750, com base na falta de menção anterior do compositor em documentos locais e também o fato de a partir da década de 1760, sua atuação em Pernambuco ser bem documentada, como indica a pesquisa do próprio musicólogo Jaime Diniz. A historiadora Carla Mary S. OLIVEIRA aponta o terremoto de 1755, em Lisboa, como sendo decisivo para o retorno do músico a Pernambuco, devido a escassez de recursos que o mesmo causou na capital lusitana (2010, p. 5). Apesar de ser uma hipótese possível, veremos adiante outras motivações que podem ter levado ao retorno de Álvares Pinto tenham sido as “saudades” de sua terra natal, assim como a carreira como professor de primeiras letras.

DINIZ, acerca das funções de Álvares Pinto junto à Irmandade de Nossa Senhora do Livramento, em Recife, aponta que nos anos administrativos de 1766-67 e 1767-68 o músico pernambucano é mencionado no “Livro de Registro de eleições desde 1714 a 1796” como escrivão e mordomo, respectivamente, voltando a figurar como mordomo eleito no ano de 1779 (1969, p. 47). O último documento sobre a atuação de

Álvares Pinto na Irmandade de Nossa Senhora do Livramento, mencionado por Jaime DINIZ, data de 1781, onde o músico é eleito como juiz para a festa de Nossa Senhora do Livramento, pagando “16\$000 (dezesseis mil réis) de joias. O pesquisador nota que no mesmo documento uma das mordomas eleitas é referida como “Heduviges Fortunata de Oliveira, filha do Irmão Luiz Alz’ Pinto”, filha que também aparece como escritã eleita da Irmandade de Guadalupe, de Olinda, entre os anos de 1781-82. Nos anos de 1782-83, Álvares Pinto é novamente eleito juiz da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento (1969, p. 48-49).

Sobre a mesma Irmandade de Guadalupe, também no ano de 1781, DINIZ transcreve um documento que comprova a atuação musical de Álvares Pinto nas festividades de Nossa Senhora de Guadalupe, em Olinda, onde o compositor também foi eleito como 5º Mordomo nos anos de 1782-83 (1969, p. 48-49):

“Recebi do Sr. Alferes Francisco Xavier da Silva como tesoureiro da Irmandade de N. Senhora de Guadalupe (sic) oito mil réis em dinheiro procedidos da festa, que cantei na celebridade da mesma Senhora. E por se me pedir este o passei de minha letra, e sinal.

Recife, 18 de Agôsto de 1781

Luiz Alz’ Pinto

São 8\$000” (apud DINIZ: 1969, p. 48)

É na Igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife, que teve sua construção concluída no início de 1782 (DINIZ: 1969, p. 50), onde é possível verificar uma maior atuação musical do compositor pernambucano. Francisco Pereira da COSTA, nos Anais Pernambucanos, de 1954 e 1958, escreve que na referida igreja, após sua inauguração, foi criado o cargo de Mestre de Capela, sendo Álvares Pinto nomeado para o mesmo (apud DINIZ: 1969, p. 50). O musicólogo Jaime Diniz acredita que a informação dada por Pereira da Costa pode não ser precisa, considerando-se que não há documento que comprove a criação do cargo de Mestre de Capela para a Igreja de São Pedro dos Clérigos no ano de 1782. O musicólogo aponta que antes e após a edificação da igreja, Álvares Pinto trabalhou para a Irmandade de São Pedro dos Clérigos como músico, sendo que somente em 1787 um documento presente no “Livro de Termos” da Irmandade, se refere ao compositor como “mestre de Capella”, informação reforçada em 1788 onde ele é mencionado, no mesmo livro, como “professor da capela”. Diante da documentação conhecida, DINIZ acredita que, caso o cargo de Mestre de Capela

tenha sido criado para a referida igreja, o mesmo ocorreu tardiamente, provavelmente no ano de 1788, sendo ocupado brevemente por Álvares Pinto, até seu falecimento em 1789. Até este momento, acredita o musicólogo, Álvares Pinto trabalhou nas festividades da Irmandade de São Pedro dos Clérigos à base de contrato (1969, p. 50-55).

Jaime Diniz transcreve uma série de entradas do “Livro de Termos da Irm. De S. Pedro dos Clérigos do Recife (1717-1843), onde o músico recifense é mencionado. Os documentos oferecem uma descrição das funções de Álvares Pinto, menciona parte de sua obra musical perdida e oferece informações relevantes para compreender a atuação profissional do músico e mestre régio de primeiras letras. No total, Diniz transcreve três entradas presentes no “Livro de Termos”, dos anos de 1778, 1779 e 1780, anteriores à conclusão da construção da Igreja de São Pedro dos Clérigos e outras quatro, dos anos de 1783, 1786, 1787 e 1788, posteriores à inauguração da mencionada igreja.

O quatro primeiros termos, de 7 de maio de 1778, 10 de junho de 1779, 20 de abril de 1780 e 22 de maio de 1783, descrevem o compromisso de se fazer a festa de São Pedro dos Clérigos incluindo que “se fizesse matinas com música” compostas por Luís Álvares Pinto. O termo de 1780 também acrescenta que o valor a ser pago pelas matinas seria quarenta mil réis (apud DINIZ: 1969, p. 51-52).

Os dois termos seguintes, de 1786 e 1787, são particularmente relevantes por se referirem a Luís Álvares Pinto “Mestre Régio” e “professor Régio”, respectivamente. Isto ocorre pela nomeação de Álvares Pinto como substituto da “cadeira de primeiras letras do bairro do recife”, que ocorreu em 1785, cargo que ocupava interinamente desde 1781, como mencionamos anteriormente.

“Aos 22 dias do mês de maio de 1786 estando congregados em mesa o R. Provedor, oficiais, e Irmãos da Mesa, que servem neste presente ano, e sendo aí se assentou por votos conformes, que se fizesse a festa do nosso S. Padre com toda a grandeza possível havendo Vésperas, Matinas, e festa com o Santíssimo exposto, e com sermão, sendo que o recitasse o nosso Ir. O R. Escrivão Antônio Machado Portella, e sendo o Mestre da Música o Mestre Régio Luis Alz’ Pinto; e de como assim se assentou por este termo em que se assinaram e eu o Padre Antônio Machado Portella escrivão da Irmandade o escrevi” (apud DINIZ: 1969, p. 53)

“Aos 20 do mês de maio de 1787 estando congregados em Mesa o R. Dr. Provedor, oficiais, e mais Irmãos da Mesa se assentou

por votos de se festejar o nosso S. Padre com toda a grandeza, que se pudesse fazer; fazendo-se novena, vésperas, Matinas e festa e elegendo para pregar⁵ a festividade o nosso Irmão o R. Dr. Ir. Provedor Antônio Machado Portella sendo mestre da Capella para fazer a música o professor Régio Luis Alz' Pinto, e de como assim se determinou fiz este termo em que todos assinaram e eu o Padre Antônio Gurjão escrivão da Irmandade o escrevi" (apud DINIZ: 1969, p. 53-54)

Como mencionado anteriormente, o termo de 1787 também se refere ao compositor recifense como "mestre da Capella para fazer a música", assim como o termo seguinte, transcrito abaixo, utiliza o termo "professor da capela":

"Aos 23 dias do mês de Maio de 1788 neste nosso consistório do Príncipe dos Apóstolos o Sr. S. Pedro estando presente o R. Provedor e mais oficiais se assentou por votos fazer-se a festa do N. S. Padre com todo o aplauso, e solenidade que pudesse ser quando pregasse o nosso R. Dr. Provedor Antônio Machado Portella, e cantasse a festa com nosso professor da capela Luis Alz' Pinto, e de como se assentou fiz este termo em que assinalaram; e eu o P. Antônio Gurjão escrivão da Irmandade o escrevi" (apud DINIZ: 1969, p. 54)

Segundo DINIZ, apesar da clara relação de Álvares Pinto com a Irmandade de São Pedro dos Clérigos entre os anos de 1778 e 1788, no ano de 1785 a música para a festa de São Pedro foi dirigida pelo padre Joaquim Rodrigues (1969, p. 55-56), o que pode reforçar que o cargo de Mestre de Capela possa ter sido criado somente nos anos seguintes.

O pesquisador Jaime Diniz aponta que, no ano de 1788 (como menciona Pereira da Costa nos "Anais Pernambucanos") ou anteriormente, foi criada a Irmandade de Santa Cecília, na Igreja de São Pedro dos Clérigos. DINIZ esclarece o equívoco de Pereira da Costa, que coloca Álvares Pinto como eleito juiz da Irmandade de Santa Cecília em 1789. O musicólogo o faz transcrevendo um novo documento do mesmo dia que o mencionado por Pereira da Costa onde o nome do compositor pernambucano não é mencionado, sendo o juiz eleito, na realidade o Padre Vicente Ferrer. Por outro lado, DINIZ informa que Luís Álvares Pinto figura, em outras fontes documentais, como um dos juízes anteriores da irmandade (1969, p. 56).

Sobre a carreira militar de Álvares Pinto, MELLO, no início de seu artigo, se refere ao compositor como Sargento Mór da Milícia (1854: p. 2), enquanto DINIZ

aponta que Álvares Pinto figura como Capitão do Regimento de Milícias de Homens Pardos do Recife em documentos de 1766 (1969, p. 47). Após seu retorno ao Brasil, Álvares Pinto teve uma longa carreira militar, paralela as suas demais atividades, considerado exemplar nas ações militares, como escreve Francisco Augusto Pereira da COSTA: “trazendo o seu terço bem disciplinado e mostrando-se muito activo e destro nas operações militares” (COSTA: 1882, p. 618).

OLIVEIRA, além de lembrar que o próprio pai de Álvares Pinto ter seguido carreira militar, aponta que manter atividades artísticas e militares paralelas era ocorrente no Brasil colônia:

“A junção das atividades artísticas com as militares, aliás, não era incomum na colônia, muito menos na Vila do Recife, onde estava intrinsecamente ligada às sociabilidades das associações religiosas leigas como também à atuação de profissionais no campo das artes, onde se incluía não só a música, mas também a pintura, a talha, a escultura e a contrução civil”. (OLIVEIRA: 2010, p. 6)

Em 15 de novembro de 1768, através de patente régia, Luís Álvares Pinto é promovido à patente de Sargento Mor, como mencionado anteriormente. Patente que manteve até se reformar, com direito a receber seu soldo até sua morte (OLIVEIRA: 2010, p. 6) Em nota de rodapé, OLIVEIRA esclarece que na hierarquia militar do Brasil colonial, a patente de Capitão equivale atualmente à de Major, mostrando a importância dos postos galgados por Álvares Pinto (2010, p. 15).

1.1. Novos apontamentos biográficos à partir do manuscrito do “Muzico e Moderno Systema”

O manuscrito do “Muzico e Moderno Systema” acrescenta novas informações biográficas acerca de Álvares Pinto. A primeira, retirada da dedicatória escrita pelo mesmo à senhora D. Maria Joaquina Justiniana dos Santos, possivelmente uma das alunas de música do compositor pernambucano. A dedicatória também menciona o “Mestre de Campo” José Timóteo Pereira de Bastos, como responsável pela indicação

dos mestres responsáveis pela formação da referida senhora Justiniana dos Santos, provavelmente incluindo Álvares Pinto.

“À Senhora D. Maria Joaquina Lourença Justiniana dos Santos. Do mais profundo abismo, em que estava esta minha tosca ideia há bastantes anos, sai agora a pôr-se por mim na presença de V.^a S.^a. Esta não vem dar luzes a aqueles, com cujos documentos se tem a Música ilustrado: busca sim com as instruções de seu autor agradar a V.^a S.^a e fazer, que nos progressos de melhores lições chegue V.^a S.^a com agigantados passos a vencer e calcar o alto monte das Harmonicas dificuldades. [...] Digo sim, que a bela escolha, que de doutos Mestres fez o Senhor Mestre de Campo José Timóteo Pereira de Bastos para V.^a S.^a de tal sorte docilizou o seu nobre gênio, e tem feito exercitar a sua fiel memória, que sendo eu deles o mais ignorante, e consequentemente o mais confuso, pelo que de tão cristalinas e puras fontes tem exaurido, nada a embaraça, tudo facilita, tudo compreende.” (PINTO: 1776, fol. 6r-6v)

O professor Paulo Castagna levantou, por pesquisa própria, que o nome José Timóteo Pereira de Bastos é o mesmo que aparece no frontispício de um manuscrito musical presente na coleção particular de José Mindlin (hoje na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo), esta informação leva o pesquisador a acreditar que o mesmo tenha sido um importante mecenas pernambucano da segunda metade do século dezoito.

“MISSA / Na festividade / DO CORPO de DEUS / que / Ao S.r Capitão Mor / JOSEPH TIMOTEO / PEREIRA de BASTOS / O. D. C. / CAETANO da SYLVA / Conego na Cathedral / de OLINDA. / 1772.”

Nas pesquisas de Mestrado de Daniele Ferreira da Silva e de Doutorado de Fernanda Cordeiro de Almeida Faust, foi possível levantar algumas informações sobre Pereira de Bastos. O mesmo, além de Senhor de Engenho, na Freguesia de Igarauçu (FAUST: 2015, 110), foi afiliado de Francisco Xavier Mendonça (Secretário de Estado da Marinha e Ultramar, e presidente de Comércio Geral de Pernambuco e Paraíba (SILVA: 2011, p. 96). Segundo George Felix Cabral de SOUZA, Pereira de Bastos é apontado também como componente da Mesa de Direção do Recife, a partir de 1769 (2008, p. 10)

Mencionada no início do presente capítulo, uma pequena biografia escrita por J. Lopes Neto contida no *Muzico e Moderno Systema*, de 1776, acrescenta novas informações acerca da vida de Luís Álvares Pinto. De sua formação até as motivações para o mesmo viajar a Portugal e sua carreira após retornar ao Brasil, mostrando que sua ida a Portugal possivelmente não teve relação direta com a formação e carreira musical, como apontam seus demais biógrafos. É possível que tenha ido a Portugal com a intenção primeira de seguir estudos de direito em Coimbra e retornado a Pernambuco para assumir uma cadeira de primeiras letras. Tal entendimento é corroborado na transcrição:

“D’hua filha de Luis Alvares Pinto, mãe do falecido Patrício, mestre de Musica, que foi no Recife, obtive, ha annos, os seguintes apontamentos biographicos:

Depois de se distinguir nas aulas preparatorias, que havia na capital de Pern.co, Luis Alvares Pinto embarcou-se para Lisboa, com tenção d’estudar direito, na Universidade de Coimbra.

Ou por lhe faltarem os recursos, com que contava, ou por se ter deixado vencer dos passatempos, que o criavão n’aquella corte, vio-se, em breve, forçado a procurar no trabalho proprio os meios de accorrer ás suas necessidades.

Aproveitando o seo talento musical e a pericia, com que tocava varios instrumentos, então muito estimados, conseguiu a favor do Min.º d’Estado Mart.º de Mello, que o chamou para Mestre de musica de suas filhas e o fes nomear Mestre, ou cousa, q o valha, da capella Real.

Nesta posição, p.m, com q.to fosse agradavel a hum brasileiro, nas circumst.as de Luis Alvares, não embaraçou-o de pensar na patria, cujas saudades o valerão, mesmo no palácio de seo esclarecido Mecenaz. Decidido a regressar a Pern.co, que, para elle valia mais que a Metropole, Luis Alvares solicitou e obteve huã cadeira de Primeiras Letras, que Martinho de Mello fes criar na freg.^a da Boavista para o arranjar.

Em Pern.co, como em Lx^a, ensinou a musica com paixão e talento. São d’elle todas as peças, que, ainda hoje, se cantão la, nas ceremonias religiosas. A mais notável dellas, he huã musica funebre, em quatro coros, que compôs p^a o funeral d’ElRei D. José, cujo Min.º foi Mart.º de Mello, seo protector. N’este trabalho adquiriu Luis Alvares a molestia, que, pouco depois, lhe consumio a preciosa existencia. No funeral d’elle foi aquella missa cantada, pela seg.da ves, em Pern.co. Luis Alves foi tambem destinto latinista. Era o recurso dos Bispos de Pern.co, no tocante a correspondencia d’elles com a Curia Romana.

Faleceo no Recife e foi sepultado na Igreja de N. S. do Livram.to” (J. Lopes Neto, sec. XIX)

Lopes Neto procura atestar a veracidade de sua biografia mencionando a sua fonte como sendo uma das filhas de Álvares Pinto. Infelizmente o autor não relaciona o nome da mesma, tornando impossível verificar a informação. Em relação à ida de Álvares Pinto para estudar direito em Coimbra, em pesquisa de campo realizada em 2014, não foi possível localizar uma referência sobre o compositor pernambucano nos Livros de Matrículas da Universidade de Coimbra, indicando que, caso tenha sido esta a motivação de sua viagem, é pouco provável que o mesmo tenha ido à Coimbra, se estabelecendo desde o início em Lisboa. Apesar de não comprovada, a hipótese não pode ser totalmente descartada, considerando a formação privilegiada que Álvares Pinto recebeu em sua juventude, mencionada por mais de um de seus biógrafos. A escassez de recursos para se manter, incluída anteriormente por Antonio Joaquim de Mello, volta a ser tratada acima como uma das razões para o compositor começar sua atividade musical em Portugal, como meio de se sustentar durante sua estadia.

Lopes Neto menciona pela primeira vez o nome de um possível mecenas de Álvares Pinto, sendo ele “Min.^o d’Estado Mart.^o de Mello”. Esta notícia provavelmente se refere a Martinho de Melo e Castro (1716-1795), que durante os reinados de D. João V e D. José I, ocupou importantes funções na corte, sendo nomeado em 1739, por D. João V, como Cônego da Sé Patriarcal. Em 1751, durante o reinado de D. José, Melo e Castro inicia sua carreira diplomática, passando a representar Portugal na Holanda e em 1754 foi transferido para a Corte de Londres, função que manteve até 1770, quando foi nomeado Secretário de Estado da Marinha, e Domínios Ultramarinos, cargo que desempenhou até sua morte em 1795 (VALADARES: 2010, p. 37-41). Lopes Neto indica que Álvares Pinto foi professor das filhas de Martinho de Melo e Castro e que o mesmo, provavelmente na função de Cônego da Patriarcal o nomeou para “Mestre, ou cousa, q o valha, da capella Real”. Estas informações são corroboradas por Antonio Joaquim de Mello que menciona o músico brasileiro como professor de “algumas casas nobres” e “que foi um dos violoncelos da capella real” (MELLO: 1854, p. 2). Infelizmente ainda não foi encontrado qualquer documento que confirme a atuação de Álvares Pinto junto à Capela Real, e caso tenham existido, possivelmente foram perdidos durante o terremoto de 1755.

Retornado a Recife, Lopes Neto indica a importância musical de Luís Álvares Pinto, citando a composição das Exéquias para quatro Côros para o funeral do rei D. José I, escrita possivelmente entre 1777 e 1778 (o rei D. José I de Portugal faleceu em 24 de fevereiro de 1777), mencionadas também, já no século dezoito, por José Mazza,

como pode ser visto na citação presente no início do capítulo. Lopes Neto também inclui a informação de que Álvares Pinto, devido à sua formação como latinista, auxiliava os “Bispos de Pernambuco” nas suas correspondências com a Cúria Romana. Como Antonio Joaquim de Mello, Lopes Neto indica a igreja de Nossa Senhora do Livramento como local de sepultamento do notório músico pernambucano.

1.1.1. As reformas pombalinas dos estudos menores e a atuação como Professor Régio de Primeiras Letras

A cadeira de primeiras letras na freguesia da Boa Vista, mencionada por Lopes Neto, refere-se às nomeações de Álvares Pinto como professor interino (1781) e substituto (1785) mencionadas anteriormente. No caso de o compositor pernambucano ter retornado ao Brasil com a intenção de tornar-se professor de primeiras letras, isto só poderia ocorrer assumindo a função como professor particular, ministrando aulas em sua casa ou de seus alunos, como indicam seus demais biógrafos. OLIVEIRA também aponta que:

“ [...] como regente de primeiras letras, Pinto se encaixava num modelo de ensino comum à época, o de “casas-escola”, onde o espaço privado da residência do docente, de igrejas ou da residência dos próprios alunos era adaptado de modo improvisado para o uso como sala de aula.” (OLIVEIRA: 2010, p. 7)

Considerando a possibilidade da carreira de magistério em primeiras letras ser uma das motivações para o retorno de Álvares Pinto à Pernambuco, seria possível aproximar a data de sua volta para final de 1759 (após a expulsão dos jesuítas) e início de 1760, considerando que em 1761 o mesmo já se encontrava em Recife. Isto porque após a expulsão dos Jesuítas e início das reformas pombalinas dos ensinos menores, houve uma falta de classes de primeira letras em Pernambuco, como indica o seguinte trecho de uma carta de 20 de abril de 1760, escrita por Dom Francisco Xavier Aranha, Bispo de Olinda, e endereçada ao Diretor Geral de Estudos, em Lisboa, D. Thomas Principal de Almeida:

“Os Professores Régios dão agora pós Pascua principio a sua Leitura, um cá em Olinda, outro no Recife, onde são necessários mais, por ser povoação numerosa. As escolas de Ler e escrever para os meninos são igualmente necessárias, pois [...] será a republica melhor aproveitada se houver também universal o método da escola de Ler das Necessidades e que haja melhor escolha nos Mestres de escola de Ler para que aquelas puras vozes que a puericia vai ouvindo sejam Religiosas doutrinais e exemplares [...].¹

Cinco meses após a expulsão dos jesuítas do Reino de Portugal, em 28 de junho de 1759, é expedido o Alvará Real regulamentando os Estudos Menores, que se encontravam em estado de calamidade após a saída dos religiosos da Companhia de Jesus. O Alvará assinado pelo rei D. José I e Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, tinha como primeira intenção proibir oficialmente os jesuítas de desempenhar qualquer função educativa no Reino, somente confirmando por lei o que já acontecia devido o cerco militar imposto pelo Estado às escolas dos ditos religiosos (MACEDO: 2008, p. 25).

“Eu sou servido privar inteira e absolutamente os mesmos Religiosos, em todos os meus Reinos e Domínios, dos Estudos de que os tinha mandado suspender, para que, do dia da publicação deste em diante, se hajam, como efetivamente hei por extintas todas as classes e escolas que, com tão perniciosos e funestos efeitos, foram confiadas aos opostos fins da instrução e da edificação dos meus fiéis vassalos, abolindo até a memória das mesmas classes e escolas, como se nunca tivessem existido nos meus Reinos e Domínios, onde têm causado tão enormes lesões e tão grandes escândalos. (D. JOSÉ I em MACEDO: 2008, p. 25).

Além do conteúdo anti-jesuítico, proibindo o ensino e banindo métodos e livros utilizados nas classes pelos Inacianos, o Alvará de 28 de junho de 1759 também determina a criação do cargo de Diretor de Estudos e regulamenta o ensino das disciplinas de Retórica, Gramática Latina e Grego (apesar do ensino de primeiras letras fazer parte dos estudos menores, ele não foi contemplado no dito alvará). A partir da

¹ PT-TT AGAL-FBF n. 175, Exames e concursos do Reino e Ultramar - Autos de Concurso de Pernambuco, Carta do Bispo de Olinda endereçada ao Diretor Geral de Estudos. A carta escrita ao Diretor Geral de Estudos está presente em um conjunto de documentos intitulados Autos de Concurso de Pernambuco. Documentos que descrevem os primeiros concursos para Mestres Régios de Gramática Latina, realizados em Recife, pelos Professores Régios Manoel de Mello e Castro e Manoel da Silva Coelho, nomeados em 1759.

Direção de Estudos ocorre uma centralização e subordinação do ensino ao Estado, não podendo ninguém ministrar aulas sem a ciência e autorização do Diretor Geral de Estudos, com a intenção de padronizar o método de ensino aplicado pelos Professores Régios (MACEDO: 2008, p. 25). O novo método aplicado aliava um pensamento iluminista com um retorno ao ideário renascentista, anterior à presença dos jesuítas em Portugal, procurando “reduzir aos termos simples, claros e de maior facilidade, que se praticam atualmente pelas nações da Europa”, inspirado no “Verdadeiro Método de Estudar” de Luís Antônio Verney (MACEDO: 2008, p. 29).

O alvará determina que todos os Professores Régios sejam escolhidos a partir de “rigoroso exame feito por Comissários deputados pelo Diretor Geral”, sendo os exames avaliados por ao menos dois Professores Régios. Os concorrentes aos cargos de professores também deveriam comprovar terem “bons, e comprovados costumes, e de ciência, e prudência”. Os Professores Régios nomeados recebiam o título “De Professoribus, & Medicis” pelo qual gozavam de Privilégios de Nobres, incorporados em Direito Comum”².

O Iluminismo em Portugal, que teve seu maior representante na figura de Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, antagonizava a presença jesuítica com o conceito de “Europa”. O primeiro considerado como sinônimo de um passado português decadente, enquanto por “Europa” se considera a modernidade ilustrada, que deve servir como modelo.

“Duas palavras-chave e os dois imaginários que elas encerram estão omni-presentes no discurso pombalino [...]: *Jesuítas* e *Europa*. Jesuítas e jesuitismo encerram um conceito/visão de carga negativa, pessimista. Representam todo o passado cultural, educativo, mental queurgia repudiar e abolir. O termo *Europa* situa-se conceptualmente no pólo oposto. Expressa uma visão de carga altamente positiva, um conceito luminoso de dimensão utópica, encerra, no fundo, um ideal, um modelo a seguir, uma utopia de aproximação e de imitação. [...] Jesuítas [...] significam obscurantismo, ostracismo, degenerescência, ruína. À segunda palavra-chave, *Europa*, associam-se, no campo semântico que ela delimita, conceitos subsidiários que incorporam uma ideologia de acção e que são expressões por excelência do Iluminismo: progresso, luzes, razão, bom gosto, inteligência,

² Coleção das Leis, Decretos, e Alvarás que compreende o feliz reinado do Rei Fidelíssimo D. José o I, Tomo I – Alvará sobre Leis, e Instruções para os Estudos, e proibição dos livros dos Padres da Companhia, 28 de junho de 1759.

felicidade, conhecimento, ordem, clareza e abertura de espírito, liberdade, universalidade” (FRANCO; 2008, p. 19)

Em relação à Capitania de Pernambuco, neste primeiro momento das reformas dos ensinos menores, para o primeiro Diretor Geral de Estudos, D. Thomas Principal de Almeida, é clara a necessidade de enviar ainda em 1759, dois Professores Régios de Gramática Latina para os centros urbanos de Recife e Olinda. Foram nomeados em 16 de novembro de 1759 os professores Manoel de Mello e Castro e Manoel da Silva Coelho.

“Consta-me a precisa necessidade que há de mandar prontamente dois Professores de gramática Latina para Pernambuco, porque se acha aquela cidade sem Mestre que ensine a Mocidade [...] pode privar ao Reino e República Literária de vassalos tão hábeis, como costuma produzir aquele grande e fértil país. [...] Parece-me que é muito capaz deste Magistério Manoel de Mello e Castro, porque tenho excelentes informações do seu procedimento; e da sua Ciência deu provas evidentes da Sua Capacidade em exame que fez na minha presença [...] Para o Segundo Magistério me parece que o exercitara com aplauso, e com utilidade dos Vassalos de Vossa Majestade; e honra do estabelecimento dos novos Métodos Manoel da Silva Coelho Bacharel em Filosofia, e formado nos Sagrados Cânones muito exemplar em seu procedimento e muito bom gramático.”³

Após a chegada à Pernambuco, os Professores Régios Manoel de Melo e Castro e Manoel da Silva Coelho foram designados respectivamente às vilas de Olinda e Recife. Devido à necessidade de prover professores em outras regiões da Capitania e mesmo para auxiliar Manoel da Silva Coelho, em Recife, por ser uma povoação numerosa, foram realizados três exames para o provimento de Mestres Régios. Os Mestres Régios eram professores locais, subordinados hierarquicamente aos Professores Régios nomeados pela Metrópole. Os ditos exames foram realizados nos dias 20 de março de 1760, aprovando três Mestres Régios para a Vila de Recife e freguesias de Santo Antônio e da Boa Vista e outros dois exames foram realizados nos dias 15 e 18 de outubro de 1760, aprovando mais sete Mestres Régios para demais localidades da Capitania de Pernambuco.

³ PT-TT AGAL-FBF n. 174-1, Consultas – Nomeação dos Professores Régios de Gramática Latina, Manoel de Melo e Castro e Manoel da Silva Coelho, 16 de novembro de 1759.

No ano de 1770, no dia 9 de outubro, foi emitido um alvará non qual se critica os “processos litigiosos” no ensino de ler e escrever, indicando preferencialmente o método presente no Catecismo de Montpellier, escrito por Carlos Joaquim Colbert:

"E por quanto me constou, que nas Escolas de Ler, e escrever se praticava até agora a lição de processos litigiosos, e sentenças, que somente ser vem de consumir o tempo, e de costumar a Mocidade ao orgulho, e enleios do Foro: Hei por bem abolir para sempre hum abuso tão prejudicial: E mando, que em lugar dos ditos processos, e sentenças, se ensine aos meninos por impressos, ou manuscritos de diferente natureza, especialmente pelo Catecismo pequeno do Bispo de Montpellier Carlos Joaquim Colbert, mandado traduzir pelo Arcebispo de Évora para instrução dos seus diocesanos"⁴

Em novembro de 1772, foram emitidos dois alvarás distintos que versavam sobre os ensinos menores. O primeiro, publicado no dia 12 de novembro, passou o controle das escolas para a Real Mesa Censória, sendo a Diretoria Geral de Estudos extinta no ano anterior. O mesmo alvará de lei também, além de criar escolas de estudos menores em todos os domínios de Portugal, estipulou que:

“[...] os Exames dos Mestres, que forem feitos em Lisboa; quando não assistir o Presidente; se façam na presença de um Deputado, com dois Examinadores nomeados pelo dito Presidente; dando seus votos por Escrito, que o mesmo Deputado assistente entregará com a sua informação no Tribunal. [...] Nas Capitanias do Ultramar, se farão os Exames na mesma conformidade. [...] os Mestres de ler, escrever, e contar, sejam obrigados a ensinar não somente a boa forma dos caracteres; mas também as Regras geraes da Ortografia Portuguesa; e o necessário for da Sintaxe dela; para que seus respectivos Discipulos possam escrever correcta, e ordenadamente: ensinando-lhes pelo menos as quatro espécies de Aritmética simples; o Catecismo, e Regras da Civilidade em um breve Compendio [...] as Pessoas, que quizerem dar Lições pelas casas particulares, o não possam fazer antes de se habilitarem para estes Magistérios com Exames, e Aprovações da Mesa; debaixo de pena de cem cruzados pagos da cadeia pela

⁴ Coleção das Leis, Decretos, e Alvarás que compreende o feliz reinado do Rei Fidelíssimo D. José o I, Tomo I – Alvará abolindo para sempre das Escolas de ler, e escrever o prejudicial abuso dos processos litigiosos, 9 de outubro de 1770.

primeira vez; e pela segunda da mesma condenação em dobro, e de cinco anos de degredo para o Reino de Angola.”⁵

O alvará de 26 de novembro de 1772 criou o “subsídio literário”, imposto específico para prover recursos para as reformas do ensino, especialmente as primeiras letras e o secundário. O imposto criado incidia sobre a comercialização de vinho, vinagre, carne e aguardente (OLIVEIRA et alli: 2012, p. 138)

“No Reino e ilhas: 1 real em cada canada de vinho consumido; 4 réis em cada canada de aguardente; 160 réis em cada pipa de vinagre. Na América e na África: 1 real em cada arrátel de carne da que se cortar nos açougues; 10 réis em cada canada de aguardente. Na Ásia: 10 réis em cada canada de aguardente, das que se fazem naquelas terras, debaixo de qualquer nome, que se lhe dê, ou venha a dar” (apud OLIVEIRA et alli: 2012, p. 138)

Os Alvarás acima mencionados criam uma nova regulamentação para a atuação de professores de primeiras letras, exigindo que, mesmo os mestres que mantenham atividades particulares examinados para continuarem a ministrar aulas, o que possivelmente foi o caso de Álvares Pinto, levando a sua nomeação como Mestre Régio de primeiras letras substituto em 1781.

A carreira como professor de primeiras letras de Luís Álvares Pinto tem sido pouco explorada pela musicologia, apesar de a única obra impressa do músico e professor pernambucano ter sido precisamente seu “Diccionario Pueril Para o Uso dos Meninos, ou dos que principião o ABC, e a solectrar dicções”, publicado em Lisboa, pela Oficina Patriarcal de Francisco Luis Ameno, em 1784. Segundo OLIVEIRA, o “Dicionário Peuril” de Álvares Pinto não pode ser considerada como uma obra inovadora na área do ensino da alfabetização, considerando que possa ser uma compilação de obras conhecidas anteriormente pelo autor. O próprio Álvares Pinto, na Advertência inicial de seu “Dicionário” escreve que se apoiou em outros autores da língua latina, sem que isso o faça querer se contrapor a mestres e ortógrafos, em seu entendimento, mais doutos que ele (2010, p. 9-11).

⁵ Coleção das Leis, Decretos, e Alvarás que compreende o feliz reinado do Rei Fidelíssimo D. José o I, Tomo I – Lei, por que Vossa Magestade he servido ocorrer aos funestos Etragos das Escolas Menores; fundando-as de novo; e multiplicando-as nos seus Reinos, 12 de novembro de 1772.

OLIVEIRA também aponta, como indica o autor na Carta ao Leitor, que a motivação que o levou a redigir o método de ler e escrever foi familiar, além de ser um apoio na sua prática educacional (2010, p. 9-11):

“Leitor, (se es amigo, aliás pouco importa para o que vou dizer) estas lições forão feitas para instrucção de meus tenros Filhinhos, a quem fallo na frase mais vulgar, para que me entendão, e se aproveitem. Se servirem aos teus, alegrarme-hei de ter sido (posto que tarde) ainda util á Patria, e ao Mestre de teus filhos, poupando-lhe o trabalho de fazer quasi continuamente novas Cartas em lugar das que elles perdem, ou rompem, ainda não acabadas de lêr: a teus filhos finalmente dou a utilidade de lhes ficar permanente hum Diccionario para elles, e seus filhos. Se estas taes lições lhes não servirem, ficamos ambos enganados, tu em as ter comprado, e eu em me persuadir que tinha feito hum grande serviço á Puericia: porém affirmo-te, que os meus desta instrucção se tem aproveitado. Elles se acomodarão com o meu desvélo, e me dispensarão de pagar a Mestre, não tendo eu posses para o fazer. O que te certifico he, que se te manifesto esta particular fadiga he (além do estímulo, que tive para ta mostrar) com o pensamento menos no lucro, que na utilidade da Puericia, a quem desejo tão bons principios, como a ti boa saude.” (PINTO apud OLIVEIRA: 2010, p. 12)

Em relação à Carta ao Leitor do “Dicionário Pueril” é relevante reparar na semelhança que o discurso tem com a “Carta ao Leitor” presente no Muzico e Moderno Systema” (1776), ambas fazendo referência aos leitor “amigo” e “pio” em contraposição ao “impio” e “inimigo”:

“Leitor, é tão fácil criticar, como é difícil compor. Se és pio, desculpa-me os erros, ou mos comunica, para que eu ou dê a razão do que escrevi, ou me convença com a que tu deres, e os emende. Se és impio e inimigo, compõe e eu te asseguro, que não falte, quem te julgue, como julgas. Se és pio, e amigo, acharás, que de alguns preceitos ainda ignoro a solução, e a não dou, por deixar-te alguma coisa em que te divirtas, discorras e me instruídes. [...] Em fim se és pio, e amigo, lê com atenção e segue-me; porque te falo verdade neste papel, e te patenteio todo o segredo, que até agora ocultou a Antiguidade sempre respeitavel; porém misteriosa. Se és impio e inimigo, não te molestes em seguir-me porém não me mordas; por que certamente te não vingas, quando me não ofendes. (PINTO: 1776, fol. 7r)

O “Muzico e Moderno Systema, no fólho 3r, inclui algumas anotações posteriores ao método, sendo que a citação abaixo pode ter sido feita pelo próprio Álvares Pinto, considerando a semelhança de grafia com o restante do texto. No centro da página se encontra escrito:

“O nosso alfabeto português⁶ se compõem de vinte e uma Letras: dezoito as inventou Nestôr, e três o Capitão Diomedes andando na guerra de Troya.” (apud PINTO: 1776, fol. 3r)

Se considerarmos este pequeno texto dirigido ao ensino de primeiras letras, presente em um método de música, como de autoria de Álvares Pinto, podemos perceber como a prática pedagógica de primeiras letras e musical caminhavam em paralelo entre os discípulos de Álvares Pinto. Em seu “Dicionário Pueril”, diferente do texto acima, o autor referencia vinte e três letras do nosso alfabeto (PINTO: 1784, p. 1). Possivelmente o texto acima se refere originalmente ao alfabeto latino, onde as letras i/j e u/v não se diferenciavam.

No topo do mesmo fólho, em letras miúdas e com grafia distinta, se encontra uma lista de encomenda de obras musicais religiosas e seus respectivos valores, com o seguinte enunciado:

Gastos com q o P. Jeronimo Joaq da S.^a pagou ao P. Cap.ão Jose da Costa Fortes.

“S. Caetano _____	640
Anjinho de Taq.as _____	240
Lad. ^a das Remigias _____	205
Conc.ão dos Pod.os _____	400
Natal. _____	640
Missa de terso com Resa _____	205
Lad. ^a na rua de S. Pedro _____	215
Lad. ^a em dia de anno bom _____	285
Festa na Magdalena _____	400
Festa de S. Jose Periho _____	340
	3670
	0030”

(apud PINTO: 1776, fol. 3r)

Não foram localizadas informações sobre o Padre Jerônimo Joaquim da Silva e o Capitão José da Costa Fortes, tornando prematura a associação destas obras e festas

⁶ A palavra “português” foi incluída por segunda mão, acima das palavras “alfabeto” e “se compõem”.

religiosas com a produção de Luís Álvares Pinto, sendo possivelmente uma anotação de um dos proprietários do manuscrito.

1.2. Obra Musical: Da igreja ao teatro e o ensino

A qualidade da obra musical de Luís Álvares Pinto é mencionada pelos seus biógrafos desde José Mazza, no final do século dezoito: “tem composto infinitas obras com muito aserto principalmt.e Eclesiasticas; [...] e ainda em composições profanas tem escrito com muito aserto”. Infelizmente, uma de suas principais obras eclesiásticas, referenciada tanto por José Mazza quanto por Lopes Neto, as “Exéquias para D. José I a quatro Côros”, até o momento permanece desconhecida, o que não diminui a importância das obras cuja autoria de Álvares Pinto pôde ser identificada.

Outras obras de Álvares Pinto, mencionadas por Antônio Joaquim de MELLO são: três Hinos à Nossa Senhora da Penha; um Hino à Nossa Senhora do Carmo; um Hino à Nossa Senhora Mãe do Povo; um Ofício da Paixão; Matinas de São Pedro, com uma famosa “fuga imitativa do mar tempestuoso e revolto”; Matinas de Santo Antônio; Novenas, Missas, Ladainhas e Sonatas” (apud DINIZ: 1969, p. 67). Pereira da Costa e Euclides Fonseca citam também um “*Te Deum*”, escrito por Álvares Pinto, única obra que foi localizada dentre as mencionadas por seus biógrafos (DINIZ: 1969, p. 68). Segundo Jaime Diniz, Euclides FONSECA acrescenta uma crítica ao ao estilo musical de Álvares Pinto, onde afirma que:

“[...] embora fosse adepto do estilo italiano, florido, sensualista e muito seguido por outros compositores de sua época, Luiz Alves Pinto, em suas músicas, revelou inspiração fértil e por vezes original, além de perfeito conhecimento dos recursos vocais e instrumentais de sua arte.” (apud DINIZ: 1969, p. 68)

Segundo o musicólogo Jaime DINIZ, a descrição do estilo musical de Álvares Pinto transcrita acima não pode ser aplicada ao “*Te Deum Laudamus* para quatro vozes” localizado pelo pesquisador em 1967, no arquivo particular de Carlos Diniz. A obra com cerca de 550 compassos, não foi escrita em “estilo italiano”, a ponto do crítico CALDEIRA FILHO apontar que pelo “*Te Deum*”, Luís Álvares Pinto mostra-se

“vacinado, em técnica e em qualidade temática, contra o vírus do “bel canto” napolitano”, apesar de ter vivido em Lisboa durante o século dezoito (apud DINIZ: 1969, p. 68).

A opção pela escrita polifônica, mais característica do estilo antigo, encontrada no “*Te Deum*” pode ser melhor compreendida a partir de uma referência feita por Álvares Pinto ao “estilo italiano” e sua relação com a música religiosa, no próêmio de seu método, o “Muzico e Moderno Systema”:

“Ora, ninguém negará que são hoje os Italianos de gosto o mais exquisito e delicado invento, que todas as outras Nações, na composição Dramática; porém com esta composição tanto tem contaminado o Canto Eclesiástico, que hoje mais parecem Arias os Motetos, e teatros os templos.” (PINTO: 1776, p. 4)

Além do “*Te Deum*”, a única obra musical com autoria confirmada por Jaime Diniz, é um “*Salve Regina*” para três vozes, dois violinos e baixo. DINIZ descreve a obra como “simples, apesar de algumas incursões da técnica da imitação e de possuir uma certa dose de sugestividade no revestimento melódico do texto” (1969, p. 70).

No caso de quatro hinos citados por Antônio Joaquim de MELLO, o mesmo transcreveu a poesia sem a música, identificando o autor dos textos, ambos do Padre Manoel de Souza Magalhães. O “Hino a Nossa Senhora do Carmo” era cantado segundo MELLO, constantemente nas quartas-feiras e sábados à noite à Nossa Senhora do Carmo (1858, p. 271). Abaixo o primeiro verso do “Hino a Nossa Senhora do Carmo”:

“Ó Virgem Mãe do Carmelo,
Maria imaculada,
Ouvi como Advogada
Nossos clamores” (apud MELLO, 1858: p. 271)

Os três “Hinos a Nossa Senhora da Penha”, com poesia do mesmo autor anterior, “forão sempre cantados até hoje na novena, e festa da mesma Senhora na igreja de sua invocação na Cidade do Recife, sendo as belas músicas de todos três composição de Luiz Alves Pinto” (MELLO: 1856, p. 53). Abaixo apresentamos a primeira estrofe de cada uma dos três hinos:

Ó Penha mística,
 Que em si contém
 A fonte pródiga
 Do Salvador!
 Esses angélicos
 Puros Espíritos
 Vos dêm louvor.
 Ó Penha mística,
 Mãe do Senhor! (apud MELLO, 1856: p. 32)

Maria, valei-nos!
 Aos vossos devotos
 Vinde, socorrei-nos.
 Vosso amor se empenha,
 Ó Virgem da Penha!
 Penha donde mana
 A fonte vital. (apud MELLO, 1856: p. 50)

Ó Penha bela, e pura!
 Ó Penha sublimada!
 Ó Penha immaculada,
 Que Deus gosta habitar!
 Ó Monte da Pureza!
 Ó Penha de Maria!
 Tu és nossa alegria,
 O nosso abrigo és tu. (apud MELLO: 1856, p. 53)

Antônio Joaquim de Mello descreve outra obra de Luís Álvares Pinto, esta na área cênica, onde o compositor é autor tanto da poesia quanto da música. A comédia “Amor mal correspondido” composta em três atos com os seguintes personagens: Clorinda; Florisbello, Príncipe do Epiro; Celauro, Príncipe de Atenas; Lanceta, criada; e Estojo, criado de Celauro. MELLO descreve a trama conforme abaixo:

“Florisbello e Celauro, aliados de Clorinda, marcham contra Troante, tirano da Grécia, com forças suas e de Albania, a vingarem esta das correrias e devastações de Troante nas fronteiras. [decide-se a batalha] pelo duelo singular de Florisbello e Troante, no qual este é morto [...]. Tudo isto é só narrado. De volta os príncipes em Albânia, namoram-se de Clorinda, que procuram tornar sensível à sua ternura. [...] Clorinda declara-se em favor de Florisbello, a quem assegura fidelidade, mas depois cativam-na os modos e simpatia de Celauro, e despede a Florisbello do reino. Sabe este a causa da sua despedida, a tempo que já Celauro também sciente da versatilidade de Clorinda, [...] a detesta. Clorinda se quer tornar a Florisbello, mas este, presente Celauro, lhe exprobra o vil procedimento. Celauro por princípios de cavalheirismo a

defende, do que resulta irem-se às armas [...]. (MELLO: 1854, p. 2)

MELLO completa sua crítica à comédia de Álvares Pinto apontando que o “autor do *Amor mal Correspondido* não era um literato, era muito estudioso e apaixonado da poesia, mormente dramática e lastimava que os poetas, seus contemporâneos e patrícios, não compusessem para o teatro”. O crítico completa que a comédia não pode ser considerada uma obra prima, o interesse é pequeno, o enredo poderia ser mais forte e “talvez mesmo não há toda a conveniência relativa aos caracteres dos altos personagens, mas não é absolutamente sem mérito, em sua marcha e incidentes não perde o autor o feito de atingir e verificar o amor mal correspondido, é toda em versos toantes e consonantes, notando-se alguma harmonia imitativa, e a fábula é de pura invenção do poeta.” (MELLO: 1854, p. 2)

MELLO indica que os versos referentes à “harmonia imitativa” acima mencionada são os seguintes pertencentes à primeira cena do primeiro Ato: “Que impelidas à vergonhosa fuga” e Celauro rompe com a cavalaria”, ambos recitados por Clorinda (1854, p. 2).

Não nos alongaremos sobre as notícias das obras teórico musicais de Álvares Pinto, já que elas serão descritas nos próximos capítulos. Jaime Diniz aponta que Antônio Joaquim de Mello e Pereira da Costa mencionam uma “Arte pequena para se aprender música”, e outra “Arte grande de solfejar” (ambas perdidas e a segunda tendo sido supostamente traduzida para o francês) e Diniz também reconhece uma terceira, a “Arte de Solfejar”, escrita em 1761 e localizada, com auxílio da pesquisadora Cleofe Person de Matos na Biblioteca Nacional de Lisboa (DINIZ: 1969, 65).

Em 1977 Jaime Diniz publicou uma edição moderna da “Arte de Solfejar”. Esta publicação, contendo também um estudo preliminar realizado pelo musicólogo, traz à luz um método brasileiro do século dezoito, até então desconhecido e que se encontra em um manuscrito na Biblioteca Nacional de Lisboa. O códice contendo a “Arte de Solfejar” se encontra na seção de reservados sob o número “cod. 2265”. Além da “Arte de Solfejar” o mesmo códice contém outras três cópias manuscritas de textos didáticos de música, todos anteriormente impressos: “Destierro de la propiedad de B. Moll del genero diatónico” escrito por Gregorio Santisso Bermudez em 1730; “Regras de

Acompanhar” de Alberto Jozé Gomes da Silva em 1758; e uma tradução ao português do livro “Transportações de Música” escrito por Alexandre Frère em 1706⁷.

Ernesto Vieira, no seu “Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses” de 1900, cita Luís Álvares Pinto a partir somente da localização da “Arte de Solfejar” na Biblioteca Nacional de Lisboa. Vieira descreve de maneira crítica a obra do músico pernabucano, reduzindo ou mesmo ignorando a sua importância.

“Não será difícil conjecturar pelo próprio título, que a obra não terá um grande valor real e que terá sido feita por teórico pouco profundo; eu que tive o incomodo de a ler posso afirmar que esse valor é nulo, apesar do seu autor dizer no <Proêmio> que estudou a teoria da música, não só nos autores modernos, mas nos antigos desde o primeiro século!” (VIEIRA: 1900, p. 184-185)

O “Muzico e Moderno Systema de 1776, objeto de estudo desta pesquisa, foi mencionado pela primeira vez por Clarival do Prado VALLADARES no livro Nordeste histórico e monumental (1982, p. 18-19). A partir do conhecimento de ambos os métodos, Arte de Solfejar e “Muzico e Moderno Systema”, pode-se criar a hipótese que os mesmos sejam os dois métodos citados por Antônio Joaquim de Mello e Pereira da Costa, “Arte pequena para se aprender música” e “Arte grande de solfejar” respectivamente, considerando que o “Muzico e Moderno Systema” possui um número consideravelmente maior de páginas que o método anterior de 1761. Assim como pretendemos mostrar equivocada a crítica de Ernesto Vieira à “Arte de Solfejar”, as relações entre os dois métodos, de 1761 e 1776, serão estudadas nos capítulos seguintes.

⁷ Título original: “Transpositions de Musique, Réduites au Naturel, par le Secours de la Modulation”.

2. Os sistemas de solfejo em Portugal e Brasil na segunda metade do século XVIII

No presente capítulo apresentaremos uma análise de como a solmização aretina hexacordal e o solfejo francês heptacordal foram tratados por teóricos luso-brasileiros na segunda metade do século dezoito. A partir destas análises será possível contextualizar os métodos de solfejo escritos por Luís Álvares Pinto e demonstrar a importância que os mesmos representam para a história da teoria musical luso-brasileira. Para tal, foram selecionados seis textos teóricos escritos por autores portugueses e brasileiros atuantes no período delimitado, além da “Arte de Solfejar” e “Muzico e Moderno Systema” escritos por Álvares Pinto.

Ademais de escritos do século dezoito, um texto do século dezenove foi selecionado para análise neste capítulo: “Método de Música”, escrito pelo músico conimbricense José Maurício e impresso em 1806. O método foi escolhido pela importância de seu autor, José Maurício, atuante na segunda metade do século dezoito como organista, professor e Mestre de Capela nas cidades de Coimbra e Guarda, além de ter sido nomeado em 1802, por D. João VI, como professor e lente proprietário da cadeira de Música e Mestre da Real Capela da Universidade de Coimbra.

Abaixo segue a lista cronológica dos textos selecionados para análise:

1. ROSÁRIO, Domingos do. *Teatro Eclesiástico*. Portugal, 1751 (impresso);
2. MELO de JESUS, Caetano de. *Escola de Canto de Órgão*. Brasil, 1759-60 (manuscrito);
3. PINTO, Luís Álvares. *Arte de Solfejar*. Brasil, 1761 (manuscrito);
4. SOLANO, Francisco Ignácio. *Nova Instrução Musical*. Portugal, 1764 (impresso);
5. SOLANO, Francisco Ignácio. *Solfejos de Soprano*. Portugal, sem data (manuscrito);
6. PINTO, Luís Álvares. *Muzico e Moderno Systema*. Brasil, 1776 (manuscrito);
7. CONCEIÇÃO, Bernardo da. *O Eclesiástico Instruído*. Portugal, 1778 (impresso);
8. SOLANO, Francisco Ignácio. *Exame Instrutivo sobre a Música*. Portugal, 1790 (impresso);
9. MAURÍCIO, José. *Método de Música*. Portugal, 1806 (impresso);

A transmissão dos sistemas de solfejo foi realizada em Portugal e Brasil por diferentes tipos de materiais teóricos e práticos, podendo ser divididos em três grandes categorias:

1. Tratados teóricos: Nesta categoria se encaixam os “escritos teóricos aprofundados e sistemáticos, inclinados à especulação teórica (“tratados” em sentido próprio)” (FREITAS: 2010, p. 46).
2. Métodos de solfejo: Sendo manuais de instrução redigidos para responder às necessidades imediatas do ensino da “solfa” (FREITAS: 2010, p. 46)
3. Lições de Solfejo com acompanhamento: Exercícios práticos de solfejo escritos para duas vozes, onde a voz inferior deveria ser realizada como acompanhamento instrumental à voz superior.

Os textos escolhidos para este capítulo se encaixam predominantemente nas duas primeiras categorias. Sendo que a “Escola de Canto de Órgão” do Padre Caetano de Melo de Jesus, “Nova Instrução Musical” e “Exame Instrutivo sobre a Música” de Francisco Ignácio Solano e o “O Eclesiástico Instruído” do Frei Bernardo da Conceição podem ser considerados como tratados teóricos. Os métodos incluídos são o “Teatro Eclesiástico” de Frei Domingos do Rosário, a “Arte de Solfejar” de Luís Álvares Pinto e o “Método de Música” de José Maurício. Os “Solfejos de Soprano” de Solano são um exemplo de lições de solfejo, onde as dezesseis primeiras lições são de autoria de Solano, seguidas por uma transcrição de lições de solfejo de David Perez. Os “Solfejos de Soprano” foram incluídos neste capítulo por apresentarem uma breve introdução teórica ao solfejo que auxilia na compreensão dos escritos teórico de Solano.

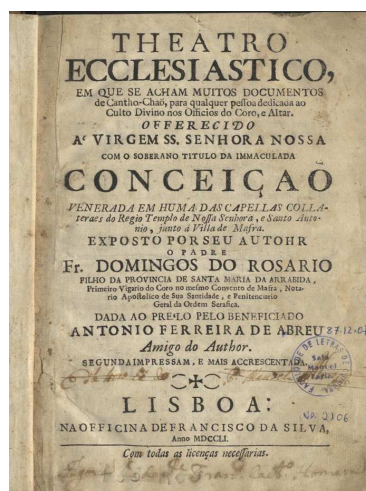


Figura 2.01. “Teatro Eclesiástico” de Bernardo da Conceição, 1751:
Capa

O mais antigo, dentre os texto escolhidos, o “Teatro Eclesiástico” de Frei Domingos do Rosário, de 1751 e reimpresso por diversas vezes em Portugal, é um importante manual de cantochão do século dezoito. Dividido em três “Atos”, possui 443 páginas em sua totalidade, além de doze regras sintéticas de canto de órgão, expostas imediatamente antes do primeiro ato. Cada um dos atos é dividido em uma série de documentos, onde o terceiro ato, o mais extenso dos três, é inteiramente dedicado ao canto nos ofícios, missas e horas canônicas. O conteúdo pertinente para esta pesquisa faz parte do primeiro ato, onde o autor coloca as regras para a solmização nos nove primeiros documentos.

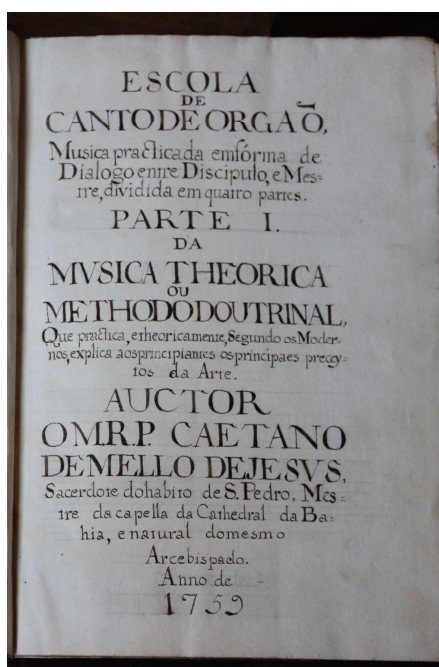


Figura 2.02. “Escola de Canto de Órgão” de Caetano de Melo de Jesus, 1759: Página de rosto, vol.1

O acesso ao tratado do Padre Caetano de Melo de Jesus, “Escola de Canto de Órgão”, somente foi possível a partir de uma cópia digital disponibilizada no decorrer da pesquisa. O manuscrito original está presente na Biblioteca Pública de Évora. Além desta cópia, foi autorizadamente utilizado o material referente ao tratado que se encontra no arquivo do FCEREM (Fundação Centro de Referência Musicológica) da UFSJ e que pertenceu ao falecido musicólogo José Maria Neves, o qual empenhou-se durante 10 anos em investigar o tratado do padre baiano. Faz parte do material uma série de disquetes contendo uma introdução escrita pelo musicólogo e transcrições (parciais) do próprio

tratado, além de uma fotocópia (parcial) do texto do padre Caetano de Melo de Jesus. Apesar das transcrições e da cópia não estarem completas, a somatória de ambas permite uma visão integral do texto baiano. Ademais das fontes primárias, a pesquisa da musicóloga portuguesa Mariana Portas de Freitas, acerca da “Escola de Canto de Órgão”, foi de fundamental auxílio na compreensão da importância do Padre soteropolitano na teoria do solfejo no Brasil e Portugal. A “Escola de Canto de Órgão”, dividida originalmente em quatro volumes, onde somente os dois primeiros são conhecidos, é o primeiro texto em língua portuguesa a mencionar o solfejo heptacordal francês, décadas antes de ele ser mencionado em Portugal por Bernardo da Conceição. Como veremos adiante, apesar de elogiar o solfejo francês, o padre baiano ainda defende a utilização da solmização aretina.

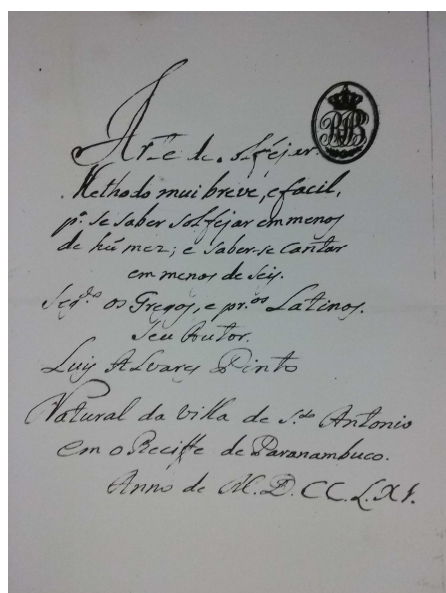
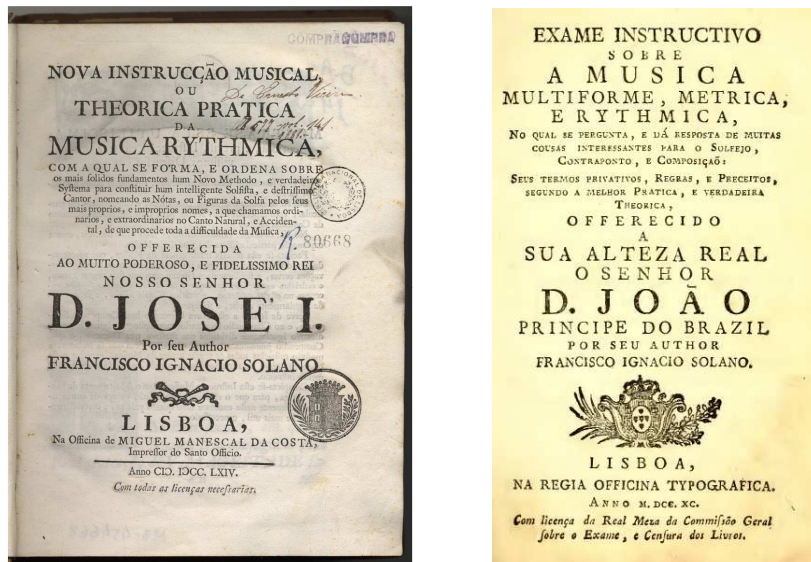


Figura 2.03. “Arte de Solfejar” de Luís Álvares Pinto, 1761: Página de rosto

A “Arte de Solfejar”, primeiro método escrito por Álvares Pinto, em 1761, é um breve método de solfejo dividido em três partes: Proêmio, Preceitos e Observações. Os dezessete preceitos expostos pelo autor em poucas linhas, cada, colocam de maneira resumida cada uma das regras do solfejo, regras que são posteriormente explicadas nas observações. Neste método, Luís Álvares Pinto é o primeiro teórico luso-brasileiro a defender o uso do solfejo francês, somente dois anos após o tratado do Padre Caetano de Melo de Jesus, inclusive criticando a prática da solmização aretina. Foram utilizados

na pesquisa tanto a edição moderna do método, realizada em 1961 pelo musicólogo Jaime Diniz, quanto uma cópia microfilmada do manuscrito original, presente na seção de reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa.



Figuras 2.04 e 2.05. “Nova instrução Musical” e “Exame Instrutivo sobre a Música” de Francisco Ignacio Solano, 1764 e 1790 respectivamente: Capas

Os tratados de Francisco Ignacio Solano, “Nova Instrução Musical ou Teórica Prática da Música Rítmica” e “Exame Instrutivo sobre a Música Multiforme, Métrica e Rítmica”, de 1764 e 1790 respectivamente, apresentam um sistema de solfejo baseado na solmização aretina, mas acrescentam os conceitos de “*mi certo*” e “*fá certo*”, que podem ser relacionados com a teoria do solfejo heptacordal por transposição, que foram introduzidos no tratado de 1764 e reforçados em 1790. Além do “*mi e fá certo*”, o autor introduz o termo “*escarcejo*”, o qual se refere à maneira de se cantar as notas alteradas que não causam mutança. Como mencionado anteriormente, as lições de solfejo presentes no “Solfejos de Soprano” do mesmo autor, são uma ferramenta importante para o entendimento prático do sistema proposto por Solano. Em pesquisa na Biblioteca da Universidade de Coimbra foi realizada uma transcrição diplomática, da introdução à lição dezesseis do manuscrito de “Solfejos de Soprano” de Solano.

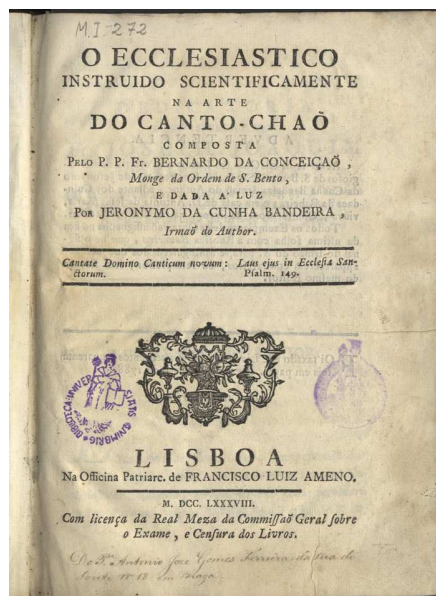


Figura 2.06. “O Eclesiástico Instruído” de Bernardo da Conceição, 1778: Capa

Até as recentes pesquisas de FREITAS, o “Eclesiástico Instruído Cientificamente na Arte do Canto-Chão”, escrito pelo Frei Bernardo da Conceição, em 1778, era considerado como o primeiro tratado em língua portuguesa a introduzir o solfejo heptacordal francês, referindo-se a ele como “sistema guidoniano conforme os modernos”. Como o Padre Caetano de Melo de Jesus, o autor português, apesar de elogiar o novo sistema, segue defendendo o uso do hexacorde guidoniano (2010, p. 55-57). A pesquisadora também aponta que ambos os tratadistas procuram fazer uma exposição minuciosa do processo histórico da solmização por hexacordes, mas apontando uma ressalva que a “visão histórica” de ambos não corresponde a uma atitude “esclarecida”, racionalista e crítica. No caso de Caetano de Melo de Jesus, a abordagem histórica segue um modelo da história “cronística” e apologética da ordem medieval (FREITAS: 2010, p. 53-54).

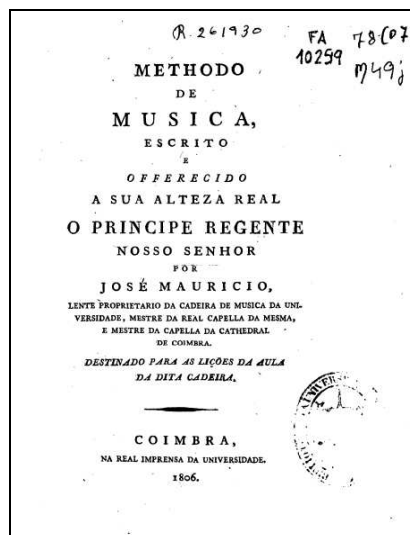


Figura 2.07. “Método de Música” de José Maurício, 1806: Capa

Segundo FREITAS, José Maurício, em seu “Método de Música” de 1806, retoma a discussão acerca do melhor método de solfejo a ser aplicado. Ainda reservando um capítulo para a solmização aretina (2010, p. 52), o teórico conimbricense já utiliza o método francês do heptacorde, por considerar mais fácil e simples que tornava as mutanças desnecessárias. Consideremos aqui que foi somente quarenta e cinco anos após Álvares Pinto que um teórico português defendeu a substituição da solmização hexacordal aretina pelo solfejo francês heptacordal.

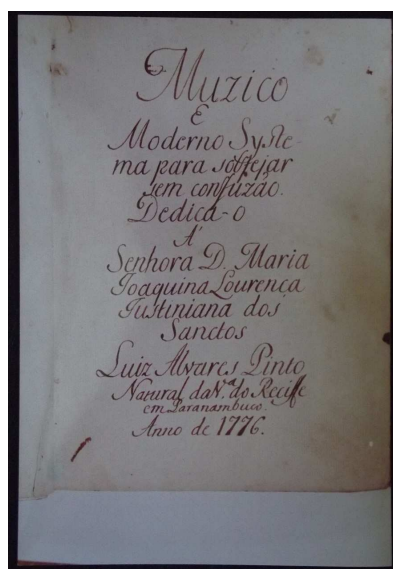


Figura 2.08. “Muzico e Moderno Sistema” de Luís Álvares Pinto, 1776: Página de rosto

Por fim, apesar de ter características marcantes de um método de solfejo, o “Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão” - podendo ser considerado como uma ampliação revisada da “Arte de Solfejar” - apresenta, como veremos no próximo capítulo, um aprofundamento pouco comum em métodos musicais, justificável devido à inovação que seu sistema sugere. O método, como já apresentado, é dividido em doze preceitos resumidos, seguidos de suas respectivas observações detalhadas. O autor pernambucano também acrescenta ao final do método uma série de vinte e cinco solfejos de acompanhamento, além de cinco “Divertimentos Harmônicos”, pequenos motetes a três e quatro vozes, que serão estudados no quarto capítulo.

Considerando que o presente capítulo tem a função de estudar a relação entre a solmização aretina e o solfejo francês, a partir de escritos teóricos acerca do assunto, não podemos deixar de mencionar a importância que as lições de solfejo tinham no ensino da música setecentista. No caso do “Muzico e Moderno Systema”, todas as vinte e cinco lições mencionadas possuem, além da melodia principal destinada ao estudante cantar, uma parte instrumental de baixo para acompanhar a mesma melodia.

“Será enfim justo, que os ditos Solfejos sejam ensinados adjuntos de acompanhamento; porque ordinariamente se hesita o principiante, quando canta com outros, guiando-se pelas outras Vozes, entendendo talvez, que está cantando a Sua. Eu lhes ponho o Baixo nos Solfejos.” (PINTO: 1776, p. 103)

Apesar de Luís Álvares Pinto dar a esta parte de acompanhamento uma função didática de auxiliar o aluno a não se confundir com as demais partes ao cantar, era prática comum os solfejos com acompanhamento instrumental no século dezoito em Portugal, tradição que chegou ao país por influência dos métodos de ensino utilizados nos conservatórios de música napolitanos.

Segundo TRILHA, durante um período de cinco a dez anos, os alunos de música dos conservatórios em Nápoles, eram instruídos na arte do *partimento*, contraponto, composição e canto (2012, p. 420). Os *partimenti*, também conhecidos em Portugal como solfejos de acompanhamento, eram exercícios de

baixo contínuo onde somente a parte do baixo era fornecida ao estudante, este por sua vez deveria tocar o baixo com a mão esquerda enquanto com a mão direita resolvia o acompanhamento, testando diversas combinações de acordes ou vozes contrapontísticas. O domínio das lições era demonstrado quando o aluno era capaz de realizar no baixo e acompanhamento, com ambas as mãos, uma série de apropriados comportamentos estilísticos do começo ao fim do *partimento* (GJERDINGEN: 2007, p. 465).

Um jovem músico com a mente treinada para controlar um “tesouro de frases memorizadas”, algumas delas aprendidas ao cantor e tocar os *solfeggi*, poderia rapidamente aplicá-las às “oportunidades” em um *partimento*.” (GJERDINGEN: 2007, p. 465)¹

Ao contrário da prática atual, onde os solfejos possuem apenas uma linha melódica, os solfejos napolitanos se caracterizavam por uma linha melódica acompanhada por um baixo instrumental, este último podendo ou não ser cifrado, fazendo dos solfejos cantados uma extensão natural e indissociável da prática dos *partimenti* (TRILHA: 2012, 420). Como base dos primeiros anos do ensino de música, os solfejos acompanhados tinham também como função introduzir o aluno a uma série de padrões melódicos e contrapontísticos que pela memorização criariam um “léxico bastante amplo, e eficaz, capaz de habilitá-lo ao ofício de compositor” (TRILHA: 2012, 420).

As afirmações dos pesquisadores Mário Trilha e Robert O. Gjerdingen mostram que a importância dos solfejos, neste contexto, ia muito além do ensino do canto e da leitura musical, sendo também fundamental para o aprendizado prático, pela memorização de características e padrões deste estilo musical, galante, em prática nos conservatórios musicais napolitanos durante o século dezoito.

É de se supor que, devido à importância dada ao repertório italiano, seus métodos de ensino também tenham chegado a Portugal, junto com os músicos

¹ No original: A young musician with a mind trained to control a “treasure of memorized phrases”, some of them learned through singing and playing solfeggio, could quickly apply them to the “opportunities” in a *partimento*.

contratados durante os reinados de D. João V e D. José I, e assim disseminados pelo reino, como verifica TRILHA:

“Não somente os *solfeggi* de mestres italianos, nomeadamente Leonardo Leo, Giovanni Giorgi, Matteo Capranica, Giuseppe Aprile e David Perez, foram adotados em Portugal como elementos incontornáveis da formação, mas igualmente os *solfeggi* compostos por músicos portugueses: Francisco Inácio Solano, Almeida Mota, José António da Silva Policarpo e Marcos Portugal. A utilização dos *solfeggi*, tal qual a do *partimento*, ocorreu em maior escala no Seminário da Patriarcal e no Colégio dos Reis em Vila Viçosa. Este fenómeno, tal como o do *partimento*, deve-se ao facto destas instituições emularem o sistema didático dos conservatórios napolitanos.” (TRILHA: 2012, p. 422)

O Seminário da Patriarcal, uma escola de música com base religiosa, foi fundado em 1713 pelo rei D João V (CRANMER: 1994, p. 692), sendo a mais importante instituição na formação musical portuguesa até ser substituída pelo atual Conservatório, em 1835, e tinha seu ensino focado especialmente na música religiosa de estilo concertante (NERY: 1991, p. 89). Segundo a pesquisadora portuguesa Cristina FERNANDES, a história do Real Seminário da Patriarcal é indissociável do investimento que presidiu a instituição do Patriarcado de Lisboa em 1716 e à ação reformadora de D. João V no plano das artes e cultura (2013, p. 15). Usando como modelo o cerimonial existente na Capela Papal, no Vaticano, o monarca português traz para sua Capela Real diversos músicos italianos, tanto cantores como compositores, que não limitariam sua atuação à Capela Real e Patriarcal, mas parte teria importância considerável como mestres no Seminário da Patriarcal, como foi o caso do renomado compositor Giovanni Giorgi.

“Reforçando a dimensão sacral da monarquia Absoluta, a Capela Real e Patriarcal de Lisboa procurou emular e até ultrapassar os modelos estéticos e cerimoniais do Vaticano, unindo numa lógica de <obra de arte total> a pompa litúrgica e o cerimonial áulico. As artes plásticas e a dimensão coreográfica e teatral do ritual sacro, o poder retórico da palavra e da música. [...] A música e os

músicos constituíram um pilar fundamental da prodigiosa máquina cerimonial que alimentava a Patriarcal, [...] através da adoção de modelos do Barroco italiano, da contratação de cantores de alto nível e de compositores tão ilustres como os já referidos Domenico Scarlatti e Giovanni Giorgi.” (FERNANDES: 2013, p. 16)

Como parte do investimento na formação musical portuguesa também eram concedidas bolsas aos alunos mais dotados para aprimorarem seus estudos na Itália, mais precisamente em Roma, como, por exemplo, Antônio Teixeira, Joaquim do Vale Mexelim, João Rodrigues Esteves e Francisco Antônio de Almeida (BRITO: 1989, p. 109). João Rodrigues Esteves assume função de mestre do Real Seminário em 1726, mesmo ano que retorna à Portugal de seus estudos. (FERNANDES: 2013, p. 45).

Segundo FERNANDES, o tempo médio de estadia dos alunos no Seminário era de oito anos, mas houve casos de permanência por onze anos, sendo que a maioria dos alunos ingressava com sete ou oito anos de idade (2013, p. 50). O ensino era dividido entre “lições de solfa e cantar bem”, a “compostura, tocar órgão e acompanhar e principalmente para o exercício de canto de órgão, ou de estante” (FERNANDES: 2013, p. 30).

Dentre as obras que pertenceram ao Seminário da Patriarcal, hoje presentes na Biblioteca Nacional de Portugal, destacam-se as “Regras de Acompanhamento” e solfejos com acompanhamento, tanto da autoria de compositores italianos, especialmente napolitanos, quanto portugueses (FERNANDES: 2013, p. 57). Para TRILHA, esse material didático produzido em Portugal durante o século dezoito até início do dezenove é considerado como “perfeitamente inserido no seu tempo, e ainda que a produção de *partimenti* e solfejos com acompanhamento de baixo contínuo não tenha conhecido a profusão dos conservatórios napolitanos, não foi, em termos qualitativos, inferior aos métodos similares utilizados em Nápoles, no resto da Itália e no sul da Alemanha” (TRILHA em FERNANDES: 2013, p. 58).

O patrimônio musical do Seminário da Patriarcal, após sua extinção, foi entregue ao recém-criado Conservatório Nacional, tendo ficado por um curto período na Biblioteca Pública da Corte (RIBEIRO em FERNANDES: 2013, p.

58) e em 1995 foram transferidos para a Biblioteca Nacional de Portugal (FERNANDES: 2013, p. 59). Comparando um inventário manuscrito das partituras e métodos do Seminário da Patriarcal, que data do período em que o material foi entregue ao Conservatório Nacional; a “Relação dos volumes de Música que o Conservatório Real de Lisboa recebeu da Biblioteca Nacional, pertencentes ao extinto Seminário da Patriarcal”, de 1841; o “Inventário Preliminar dos Livros de Música do Seminário da Patriarcal”, realizado em 1999 por Rui Cabral; e através da consulta direta dos manuscritos, foi verificado pela pesquisadora Cristina FERNANDES que a maior parte das obras registradas sobreviveram até nosso tempo (2013, p. 58-59).

Dentre as obras existentes no primeiro inventário mencionado, FERNANDES localizou uma série de manuscritos de solfejos compostos por autores como David Perez, Giovanni Giorgi, Leonardo Leo, Giuseppe Aprile e Francisco Inácio Solano. Do último, consta no inventário de obras do Seminário da Patriarcal os “Primeiros Elementos de Cantar”, obra desconhecida, a não ser que trate de uma designação informal da “Nova Arte e Breve Compêndio de Música para Lição dos Principiantes” ou uma versão anterior dos “Solfejos para Soprano do Sr. Francisco Solano e do Sr. David Perez”, hoje na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (2013, p. 62-63).



Figura 2.09. “Solfejos de Soprano” de Francisco Ignácio Solano: Página de rosto

Também consta do inventário os “Solfejos de Itália”, coletânea de solfejos com acompanhamento de diversos autores italianos, realizada por Bêche e Levesque e impressa em Paris em 1772 pela Le Duc (FERNANDES: 2013, p. 65-66).

2.1. O Hexacorde de Guido de Arezzo

Guido de Arezzo, considerado como teórico e pedagogo musical mais influente da Idade Média, foi autor de quatro extensos textos musicais, todos escritos entre 1026 e 1033. Os ensinamentos de Guido de Arezzo representaram o ápice da escola de teoria e pedagogia musical norte-italiana, sendo o “*Dialogus de musica*”, também conhecido como “*Enchiridion musices*” o texto mais representativo desta escola. Atribuído ao Frade Odo de Cluny (d. 942), ele foi compilado aproximadamente no ano 1000 por um monge lombardo, anônimo, conhecido como “Pseudo-Odo”. O *Dialogus*, além de ser considerado o primeiro texto a incluir letras de A a G para definir as notas, é uma fonte para muitos dos ensinamentos de Guido, particularmente em seu principal tratado, o “*Micrologus*”. Estes e outros textos desta tradição italiana possuem em comum uma maior inclinação a desfavorecer aspectos especulativos da teoria musical em favor de uma abordagem pedagógica mais pragmática destinada às necessidades do “cantor” e do mestre (COHEN: 2002, p. 339).

Tanto o “*Dialogus*” de Odo de Cluny como os textos de Guido de Arezzo utilizam a mesma escala, a partir da divisão do monocórdio, que o Sistema Perfeito Superior grego², mais o tetracorde synemmenon³ de Hucbald Saint-Amand (de A - aa,

² Os Sistemas Perfeitos Superior e Inferior gregos surgiram a partir da tradição teoria dos tetracordes de Aristoxenos, tendo sido desenvolvido posteriormente por Boécio. Construído a partir da nota mais aguda do tetracorde pitagórico (Tom-Tom-Semitom), onde o semitom é sempre o intervalo mais grave, Boécio descreve dois sistemas de escalas. O primeiro, com duas escalas completas, criado pela sobreposição de tetracordes disjuntos (*Systema Teleion*) e o segundo, criado a partir de tetracordes conjuntos (*Systema Synemmenon*) (BOWER: 2002, p. 142-145).

com $\flat$ na oitava superior), mas sem alguma subdivisão por tetracordes e adicionando o G, nomeado *gama*, abaixo do A (conhecido, a partir da teoria grega, como *proslambanomenos*). Para definir as notas, “Pseudo-Odo” utiliza o mesmo sistema alfabético, baseado na oitava, que usamos até hoje (A-G), com exceção do *gama*. Ele introduz duas convenções gráficas que continuaram a ser utilizadas muito após a Idade Média: O uso de letras maiúsculas para definir a oitava *Grave* (A-G), notas minúsculas para a oitava *acutae* (a-g) e minúsculas dobradas para a *superacutae* (aa). Também adota o uso de duas alturas alternativas para a nota “SI”, letra b, incluindo o símbolo *b quadratum* (b) para o “SI natural”, ou *b durum* e o *b rotundum* (b) para o “SI bemol”, ou *b molle*. Guido mantém estas mudanças propostas por Odo e acrescenta mais quatro notas acima de aa, indo até dd, a nota ee foi acrescentada posteriormente para completar o hexacorde em g. Nenhum dos dois autores divide a escala em tetracordes, utilizando a divisão em oitavas e enfatizam o conceito de oitava equivalente, que resulta da consonância acústica da própria oitava e da repetição de padrões do intervalo idêntico encontrado oito graus acima. Guido introduz os termos *Grave*, *acutae* e *superacutae* para distinguir a região de cada uma das três escalas que fazem parte do sistema *gamut* (COHEN: 2002, p. 340-341).

³ Tetracorde próprio do Sistema Perfeito Inferior grego, ou *Sistema Synemmenon* de Boécio, criado a partir de tetracordes conjuntos, onde é utilizada a nota alterada $\flat$ (BOWER: 2002, p. 142-145).

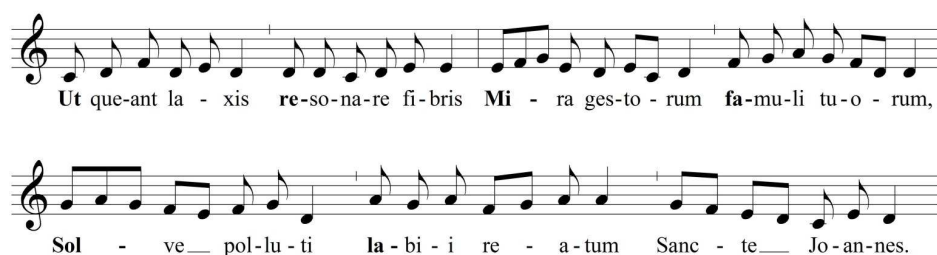
<i>Superacutæ</i>	ee
	dd
	cc
	bb [♯]
	bb [♭]
<i>Superacutæ</i>	aa
<i>Acutæ</i>	g
	f
	e
	d
	c
	b [♯]
	b [♭]
<i>Acutæ</i>	a
<i>Grave</i>	G
	F
	E
	D
	C
	B
	A
<i>Grave</i>	Γ (gama)

Tabela 2.01. Versão guidoniana da escala *gamut*

Esta escala permaneceu de maneira uniforme durante toda a Idade Média, embora, por um tempo, tenha havido uma discordância sobre o status da nota *b-molle*. Sua presença no sistema puramente diatônico foi incluída por uma possibilidade criada no antigo sistema escalar grego que dava a base para o sistema *gamut*: a adição do tetracorde synemmenon, próprio do Sistema Perfeito Inferior, aos quatro tetracordes do Sistema Perfeito Superior, formando o chamado “sistema imutável”. Este foi o sistema escalar que Hucbald organizou em tetracordes (Tom-Semitom-Tom) em ordem ascendente a partir da nota mais grave, proslambanomenos (A) (COHEN: 2002, p. 340-341).

Guido introduz a solmização e o sistema hexacordal na “Epistola de ignoto cantu”. A base do método de solmização de Guido de Arezzo está no hexacorde C-D-E-F-G-A, com a série intervalar Tom-Tom-Semitom-Tom-Tom, cantado com as sílabas *ut, re, mi, fá, sol, lá*. O Hexacorde funcionava como uma série simétrica na qual o aluno, por associação mnemônica, cantaria os intervalos da escala. A simetria existente

no tetracorde diatônico (Tom-Semitom-Tom), utilizado por teóricos anteriores para criar a escala diatônica, foi mantida, acrescentando um tom acima e outro abaixo, tornando localização do semitom, central tanto no tetracorde como no hexacorde, mais simples ao estudante. As sílabas propostas por Guido foram retiradas do hino “*Ut queant laxis*”, presente no “*Liber Usualis*”, onde cada frase inicia com uma nota distinta, na ordem do hexacorde, como pode ser visto no exemplo abaixo. (COHEN: 2002, p. 341-342).



Exemplo 2.01. Hino Ut queant laxis (em COHEN: 2002, p. 343)

A mais antiga descrição da escala diatônica utilizada por Guido de Arezzo, originalmente dividida em tetracordes, pode ser encontrada no tratado “*Musica*” ou como é geralmente conhecido “*De harmonica institutione*”, escrito por Hucbald de Saint-Amand. Hucbald realizou uma adaptação do Sistema Perfeito Superior grego, observando que ao invés de iniciar a partir do tetracorde Tom-Tom-Semitom, do agudo ao grave, seria possível conceber um sistema a partir do tetracorde simétrico Tom-Semitom-Tom, iniciando a partir do grave, com a nota Lá, chamada de *Proslambanomenos*. Incluindo, ao sistema criado, o tetracorde *synemmenon* grego, Hucbald pode utilizar a nota $b\flat$ na escala (COHEN: 2002, p. 319-320). Abaixo apresentamos o sistema de Hucbald, com a nomenclatura grega e em alfabeto latino para as notas:

Nete hyperboleon			aa
Paranete hyperboleon			g
Trite hyperboleon			f
Nete diezeugmenon			e
Paranete diezeugmenon			d
Trite diezeugmenon	Paranete synemmenon		c
Paramese			b^h
	Trite synemmenon	Tetracorde synemmenon	b^b
Mese	Mese		a
Lichanos meson	Lichanos meson		G
Parhypate meson			F
Hypate meson			E
Lichanos hypaton			D
Parhypate hypaton			C
Hypate hypaton			B
proslambanomenos			A

Tabela 2.02. Sistema de Hucbald de Saint-Amand. (em COHEN: 2002, p. 320)

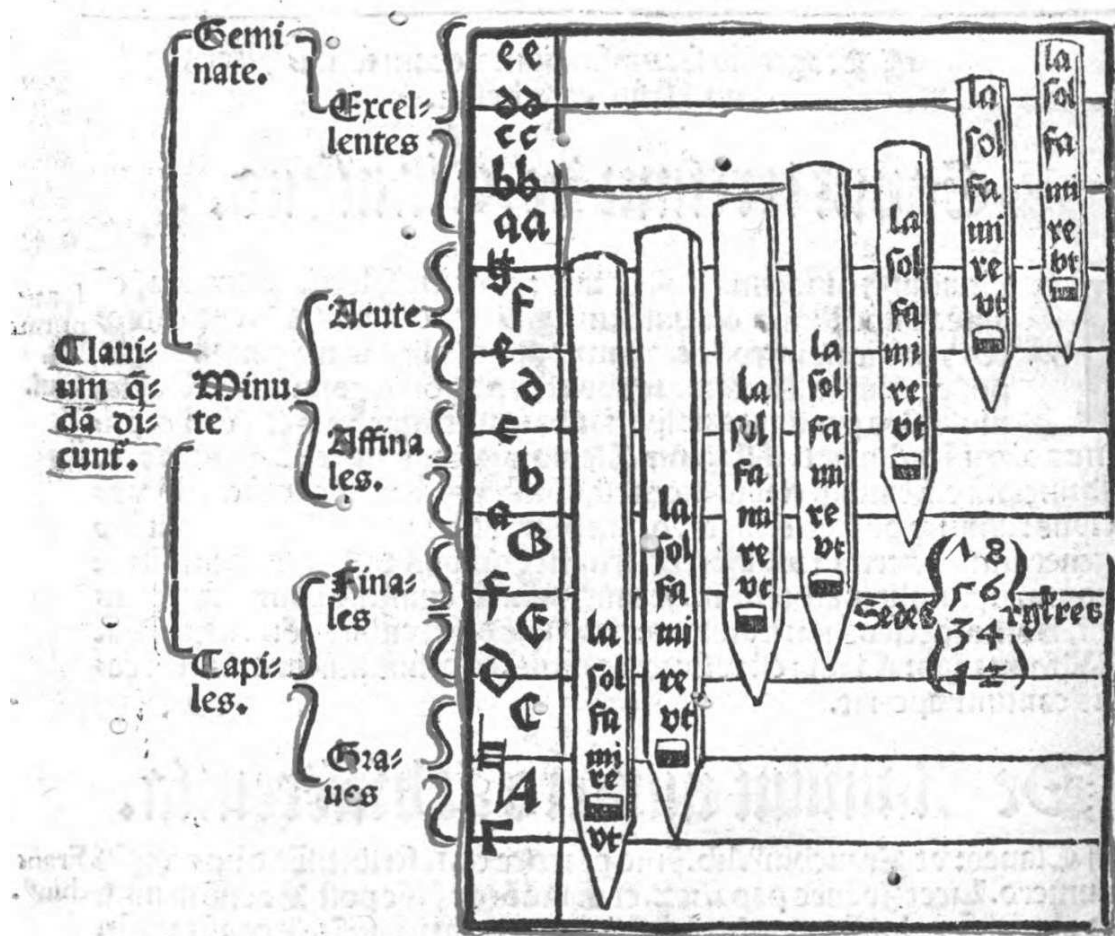


Figura 2.10. ORNITOPARCHI, Andrea. *Musicae Activae Micrologus*, p. 12 (deduções dos hexacordes sobre o gamut)

Na solmização aretina existem três propriedades de hexacordes, cada um iniciando sobre uma nota específica, mas sempre mantendo a mesma relação intervalar (Tom-Tom-Semitom-Tom-Tom): O *durum*, indo de G a E, com o *♭*; o *molle*, de F a D, com *♭*; e o *natura*, de C a A, sem a incidência da signo B. Ao colocar os hexacordes sobre a escala *gamut*, em todas as suas possíveis repetições, resulta no sistema completo de sete hexacordes sobrepostos, chamados por Arezzo de deduições. O nome em alfabeto latino de cada nota era combinado com a sua(s) possível(es) sílaba(s) para a solmização (chamada de voz(es)), formando nomes compostos das notas, como por exemplo a nota mais grave da solmização aretina *gama-ut* (Γ-ut), origem do termo *gamut*. Devido às sobreposições de hexacordes, notas poderiam ter nomes compostos por até três vozes, como aa-lamire, ou d-lasolre. A escala *gamut* era também dividida

em três registros, distinguidos por letras maiúsculas, minúsculas e minúsculas dobradas, como proposto pelo frade Odo de Cluny (COHEN: 2002, p. 343-344)

Para completar uma oitava, cantando acima da nota mais aguda ou abaixo da nota mais grave, do hexacorde, era necessário realizar uma mutança. A Mutança ocorria ao cantar uma nota com uma distinta propriedade que anteriormente, mudando a voz desta nota. Em uma oitava ascendente, de C a c, a mutança ocorria na nota a-*lamire*, neste caso a escala inicia na propriedade de *natura* com a nota C-*ut*, mudando para a propriedade *durum* na nota a-*re*, completando a escala em c-*fa*. Em uma escala com a nota *b_♭*, iniciando em F-*faut*, a primeira nota e a respectiva voz seria F-*ut*, na propriedade *molle* e a mutança ocorreria em d-*lasolre*, mudando para a propriedade de *natura* e cantando d-*re*.

Abaixo o exemplo de duas escalas ascendente e descendentes, cantando acima e abaixo do hexacorde, a primeira com *b_♭* (*cantus durus*) e a segunda com *b_♭* (*cantus mollis*). Na escala natural ascendente a mutança sempre ocorre nas vozes A-*la* e D-*sol*, variando entre as propriedades *natura* e *durum* e passando a serem cantadas A-*re* e D-*re* respectivamente. Na escala descendente a mutança ocorre nas vozes E-*mi* e A-*re*, passando para E-*la* e A-*la*. Por outro lado, no *cantus mollis* as propriedades variam entre *molle* e *natura*, e em movimento ascendente a mutança ocorre nas vozes de D-*la* e G-*sol*, passando a serem cantadas como D-*re* e G-*re*. E na escala descendente, a mutança ocorre nas vozes A-*mi* e D-*re*, sendo cantadas como A-*la* e D-*la* respectivamente.

Propriedades

ut re mi fa sol la re mi fa mi la sol fa mi la sol
re mi fa sol la sol fa mi re la sol fa mi re

Propriedades

ut re mi fa sol la re mi fa mi la sol fa mi la sol
re mi fa sol la sol fa mi re la sol fa mi re

Exemplo 2.02. Solmização e mutanças em escalas ascendente e descendentes (adaptado de BARNETT: 2002, p. 410).

Com a utilização de outras notas acidentais, além do $b\flat$, com sustenidos e bemóis, foi necessária uma ampliação do sistema aretino de solmização. Teóricos como Gioseffo Zarlino (1517-1590), Scipione Cerreto (1551-1633) e Lorenzo Penna (1613-1693) utilizaram as claves acidentais como recurso para instrumentistas e cantores transporem o sistema aretino possibilitando o canto em diversas tonalidades. Segundo BARNETT, esta técnica representava um desafio para os cantores comparável a um instrumentista transpondo uma melodia a primeira vista (2002, p. 413). A proposta destes autores era de imaginar a clave correta para “eliminar” os sustenidos ou bemóis presentes na armadura original. Esta mesma técnica também poderia ser utilizada em caso de acidentes ocorrentes no discurso melódico. O exemplo, baseado no “*Li primi albori musicali*” de Lorenzo Penna, demonstra as claves que o cantor deveria imaginar para “eliminar” as notas alteradas da armadura original, também é utilizada a sílaba *do* no lugar de *ut* por Penna.

do do do do do do

Exemplo 2.03. Claves acidentais de Lorenzo Penna (em BARNETT: 2002, p. 413)

2.1.1. A tradição luso-brasileira

Na segunda metade do século dezoito, em Portugal e Brasil, os teóricos musicais seguiram utilizando a solmização aretina como base da educação musical (com exceção de Luís Álvares Pinto e posteriormente José Maurício), de maneira que os demais aspectos da teoria musical pressupunham a assimilação da terminologia presente na solmização, como: “hexacorde”, “signo”, “dedução”, “propriedade”, “cantoria” e mutança. Essas características podem ser percebidas tanto em métodos didáticos até tratados especulativos (PEREIRA apud FREITAS: 2010, p. 50). Para NERY, o ensino da solmização não foi mantida como núcleo básico por teóricos portugueses em plenos séculos dezoito e dezenove por um “conservadorismo musical”, mas pelo fato da solmização estar associada ao ensino do canto-chão, que continuava a ter larga importância na prática musical das igrejas, catedrais e capelas musicais (NERY apud FREITAS: 2010, p. 52). Vale recordar que dois dos textos escolhidos para análise, “Teatro Eclesiástico” e “O Eclesiástico Instruído” são totalmente voltados para o ensino e aprofundamento da arte do canto-chão.

2.1.1.1. Signos e vozes

A terminologia exposta acima é rapidamente explicada no “Teatro Eclesiástico”, de 1751, do Frei Domingos do Rosário, em breves e sintéticos “Documentos” presentes no “Ato Primeiro” do texto teórico. Domingos do Rosário inicia o “Documento I” já definindo os sete signos da música, como foram expostos anteriormente por Odo de Cluny e Guido de Arezzo: “Os signos são sete, a saber: G.sol, re, ut, A.la, mi, re, B.fa $\sharp$ mi, C.sol, fa, ut, D.la, sol, re, E.la, mi, F.fa, ut. Estes se repetem três vezes: os primeiros sete se chamam graves [...]; os segundos agudos [...]; os terceiros sobreagudos.” (ROSÁRIO: 1751, p. 1). As sílabas anexas aos signos são definidas como vozes por ROSÁRIO, que

segue este primeiro documento expondo quais vozes de cada signo são cantadas por “*h*” (iniciando no *ut* de *G-solreut*), “*Natura*” (iniciando no *ut* de *C-solfaut*) e por “*B mol*” (iniciando no *ut* de *F-faut*) (1751, p. 1).

Os mesmos signos com suas respectivas vozes são descritos por Caetano de Melo de Jesus no início do primeiro volume de seu tratado, onde o autor expõe vinte e uma regras resumidas para a solmização. Caetano acrescenta à descrição dos signos uma referência à “Mão de Guido”⁴: “Estes se multiplicam três vezes (e mais, sendo necessário) pelas juntas da mão esquerda” (MELO DE JESUS: 1759, p. 43).



Figura 2.11. MELO DE JESUS, Caetano. “Escola de Canto de Órgão, p. 41 (Mão de Guido)

Apesar de descrever os signos utilizando o alfabeto latino de Odo de Cluny, associado às vozes de Guido de Arezzo, é possível perceber na “Mão”, acima colocada, o uso somente das letras do alfabeto latino, sem utilizar das vozes correspondentes a cada dedução. Os autores portugueses seguintes continuaram a definir os sete signos a partir do alfabeto e respectivas vozes, como Ignácio Solano e Bernardo da Conceição. O último define os sete signos da seguinte maneira:

⁴ A “Mão de Guido” foi um recurso mnemônico, atribuída a Guido de Arezzo, apesar de nenhum de seus escritos a descreverem diretamente. Na “Mão de Guido” cada signo do *gamut* e suas respectivas vozes, ocupava uma posição específica, nas juntas e pontas dos dedos, em um desenho da mão esquerda. A importância desta ferramenta pedagógica fez com que a teoria passasse a se referir ao *gamut* também como “A Mão” (COHEN: 2002, p. 344). Referência presente na “Escola de Canto de Órgão” do Padre Caetano de Melo de Jesus vista no título do “Resumo da Arte de Canto de Órgão, Vulgarmente chamada de Mão, para os Principiantes” (MELO DE JESUS: 1759, p. 43).

“Para nomear as cordas, deixando os nomes Gregos antigos, tomou sete letras do Abecedario, que são A, B, C, D, E, F, G; e como os Hexacordes são comunicantes, se segue, que em muitas cordas hão de cair diferentes vozes [...], com que vem nomear a corda com a letra, e vozes, que lhe correspondem, formando de tudo um nome; e isto é o que os práticos chamam de *Signos*.” (CONCEIÇÃO: 1778, p. 9)

No “Capítulo IX”, Bernardo da Conceição exemplifica uma definição mais sintética dos signos: “Signo, é certo nome, que contém em si os nomes das vozes, por exemplo *Gsolreut* é um signo, o qual contém em si três vozes, que são: *Sol, re, ut*; e assim os demais Signos que se seguem [...]. Os signos são sete; a saber, *Gsolreut, Alamire, Bfa mi, Csolfaut, Dlasolre, Elami, Ffaut*” (CONCEIÇÃO: 1778, p. 20).

Os signos descritos na segunda metade do século dezoito, em suas definições resumidas, apresentam em si uma simplificação com objetivo prático e didático do sistema aretino, uma vez que utiliza sempre o número de vozes máximo para cada signo, desconsiderando a possibilidade de ocorrer signos com menos vozes como os presentes no início do *gamut*, como por exemplo *Γ-ut, A-re, B-mi, C-faut* e *D-solre*. Esta simplificação, comum em regras resumidas, não deve ser confundida com uma possível falta de conhecimento da formação do *gamut* pelos teóricos luso-brasileiros. Na “Escola de Canto de Órgão”, Melo de Jesus nos “Diálogos II e III” tece um discurso detalhado sobre as origens dos signos e vozes aretinas a partir dos tetracordes gregos, apresentando na página 148 uma tabela similar ao sistema de Hucbald acrescentando no registro agudo mais dois tetracordes, próprios de Guido de Arezzo, e o *Γ* como signo mais grave, abaixo do *proslambanomenos* (*A-re*). Também inclui as sete deduções na mesma tabela.

suas repetições e por consequência as diferentes oitavas, mas ao tratar as deduções também menciona os registros agudíssimos e sobregrave (SOLANO: 1764, p. 32).



Figura 2.13. MELO DE JESUS, Caetano. “Escola de Canto de Órgão, p. 53 (Registros Grave, Agudo e Sobreagudo).

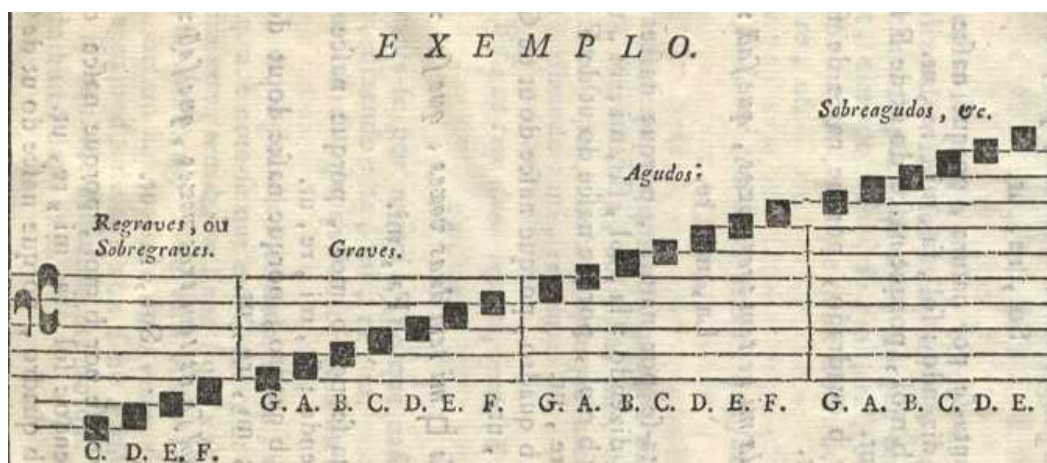


Figura 2.14. CONCEIÇÃO, Bernardo da. *Eclesiástico Instruído*, p. 22 (Registros Sobregrave, Grave, Agudo e Sobreagudo (não inclui o registro agudíssimo)).

2.1.1.2. Propriedades, deduções e cantoria

“As Propriedades são três h.quadro, que se assinala em G.sol,re,ut, que serve para as vozes da primeira Dedução; Natura, que se assinala em C.sol,fa,ut, e serve para as vozes da segunda Dedução; B.mol, que se assinala em F.fa,ut, e serve para as vozes da terceira Dedução.” (ROSARIO: 1751, p. 2-3)

A terminologia para as três propriedades pode variar consideravelmente entre os teóricos analisados, utilizando ou não os sinais de $\flat$ ou $\natural$ para *molle* (*mol*) ou quadrado (*quadro*). Somente Caetano de Melo de Jesus oferece uma nomenclatura portuguesa sendo distinta: *duro* (equivalente a *B.quadro*), *brando* (*B.mol*) e *mediano* (*natura*). Segundo o autor: “A diferença de duro, ou de dureza é própria só da voz Mi, a de brando, ou de brandura é própria só da voz Fa. Por tanto só com estas duas vozes Mi e Fa se demonstrão, ou só nelas se conhecem, as duas Propriedades contrárias, dura e branda” (MELO DE JESUS: 1751, p. 214). Melo de Jesus utiliza uma nomenclatura dupla em seu discurso para a propriedade de *natura*, chamando por vezes de mediana ou média. A escolha por um termo distinto no lugar de *natura*, é explicado da seguinte maneira:

“Resta aqui agora mostrar o governo e diferença da Propriedade media, ou natural [...]. A Propriedade de Natura, por isso mesmo que é medial entre as outras duas, participa de alta e baixa. Como baixa unindo-se a de $\natural$ -quadro mais alta, forma com ela a Cantoria à imitação da Cantoria accidental de B-mol e Natura. [...] E como alta, unindo-se à de B-mol mais baixa, forma com ela a outra cantoria à imitação da Cantoria natural de $\natural$ -quadro e Natura. [...] E ver a Propriedade de Natura uma vez alta com a de B-mol mais baixa, e outra vez baixa com a de $\natural$ -quadro mais alta, que outra coisa é, senão participar de alta e baixa juntamente, e ser medial entre as duas?” (MELO DE JESUS: 1759, p. 215)

Na citação acima, Melo de Jesus justifica a propriedade média ou mediana pela posição que ela ocupa em ambas as cantorias, de *B.mol* e *natura* e de *B.quadro* e *natura*, sendo estas as duas cantorias existentes também descritas pelos demais autores. Melo de Jesus também distingue as cantorias entre natural e accidental que tem relação com a presença ou não de acidentes na armadura de clave, que trataremos mais adiante.

Os autores reconhecendo as três propriedades e duas cantorias seguem definindo as deduções como sendo três, da mesma maneira que as propriedades, *B.quadro*, *B.mol* e *natura*. Segundo Domingos do Rosário, as deduções nascem dos signos principais, que são aqueles que contém a voz *ut* e é a partir delas que se formam as outras vozes do hexacorde (ROSARIO: 1751, p. 3). Bernardo da Conceição demonstra as vozes em cada

uma das três deduções, onde na primeira dedução de *B.quadro*, as vozes são *ut*, de *G-solreut*; *re*, de *A-lamire*; *mi*, de *B-fami*; *fa*, de *C-solfaut*; *sol*, de *D-lasolre* e *la*, de *E-lami*. Na segunda dedução, de *natura*, as vozes são formadas por *ut*, de *C-solfaut*; *re*, de *D-lasolre*; *mi*, de *E-lami*; *fa*, de *F-faut*; *sol*, de *G-solreut* e *la*, de *A-lamire*. Na terceira dedução, de *B.mol*, as vozes são *ut*, de *F-faut*; *re*, de *G-solreut*; *mi*, de *A-lamire*; *fa*, de *B-fami*; *sol*, de *C-solfaut* e *la*, de *A-lasolre* (CONCEIÇÃO: 1778, p. 25-26).

2.1.1.3. Mutança e cantoria accidental

O sistema de mutanças, tanto na cantoria accidental de *B.mol* e *natura*, quanto na cantoria natural de *B.quadro* e *natura*, ocorre nos teóricos estudados da mesma forma que descrevemos anteriormente neste capítulo podendo ser vistas no exemplo musical 1.02. São nas demais espécies de cantorias accidentais (com mais de um bemol ou sustenidos na armadura de clave) que a prática das mutanças variam entre os autores.

Para as cantorias accidentais, Caetano de Melo de Jesus propõe um sistema de transportes (transposições) de maneira que ambas as cantorias *B.quadro* e *natura* e *B.mol* e *natura* podem ser utilizadas armaduras de claves com um ou mais acidentes. Segundo o autor:

“Transporte [...] é uma transladação, ou mudança de todos os signos de uma oitava, que os leva de um lugar, ou corda, a outra, cada um inteiramente em quanto ao número das vozes, mas não em quanto à identidade do som. [...] transportar o Diapasão é cantar, ou entoar, os signos de uma oitava pelas cordas, ou letras de outros diferentes, como se fosse pelos mesmos.” (MELO DE JESUS: 1759, p. 549)

O número de transportes possíveis para MELO DE JESUS coincide com os sete bemóis e sustenidos que poderiam ser utilizados nas claves formando um total de sete transportes brandos (por bemóis) e sete duros (por sustenidos) na cantoria de *B.quadro* e *natura*. Como a cantoria de *B.mol* e *natura* já subentende o uso de um bemol accidental, esta cantoria só é possível em seis diferentes transportes brandos. Utilizar a

cantoria de B.mol e *natura* em uma armadura de clave com sete bemóis acarretaria em um oitavo bemól accidental. Por esta razão, o sétimo transporte brando só se pode cantar pela cantoria de B.quadro e *natura*. MELO DE JESUS também explica um método de cantar os transportes brandos considerando o “último transporte brando” (último bemol accidental, próprio da dedução B.mol, não presente na armadura de clave) como B-fa (1759, p. 483). Abaixo colocamos dois exemplos do terceiro transporte brando com três bemóis, o primeiro desconsiderando o “último transporte brando” como B-fa e o segundo exemplo utilizando a regra do o “B-fa”, como ocorre na “Escola de Canto de Órgão”.

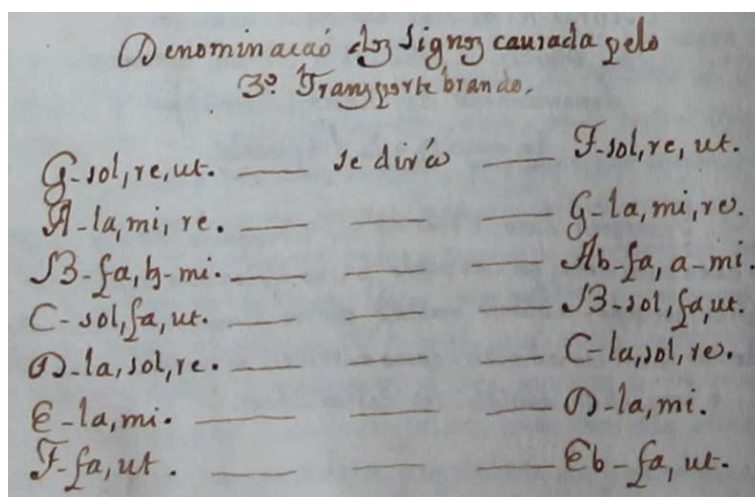


Figura 2.15. MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 474 (Terceiro transporte brando).

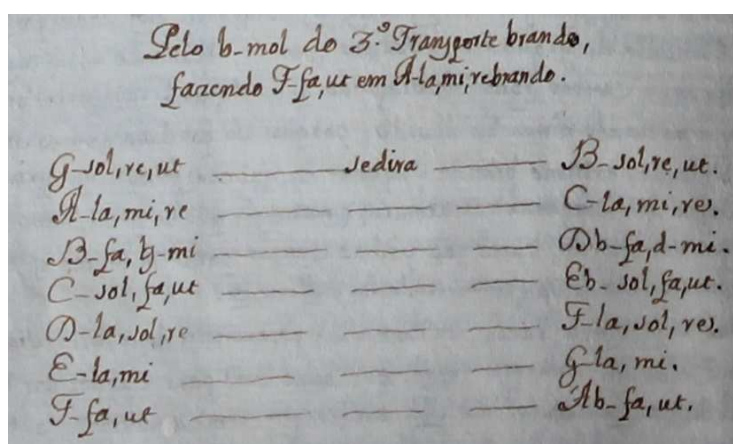


Figura 2.16. MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 484 (Terceiro transporte brando (regra do “B-fa”)).

Analisando o segundo exemplo acima, do terceiro transporte brando com três bemóis, a coluna à direita mostra como a alteração dos signos ocorre em relação à cantoria natural alterando as letras, mas mantendo as vozes de cada dedução (*natura*, *B.quadro* e *B.mol*), ocorrendo o mesmo com o transporte duro. As mutanças ascendentes no exemplo brando ocorreriam no *re* de *C-lamire* e *re* de *F-lasolre*, descendentemente as mutanças ocorreriam em *la* de *C-lamire* e *la* de *G-lami*, considerando que o signo *D $\flat$ -fa*, *d[$\flat$]-mi* seria cantado como *mi*. No próximo exemplo também é possível verificar como Caetano de Melo de Jesus fazia uso de diferentes claves para facilitar os transportes, como vimos no exemplo 1.03 de Lorenzo Penna.

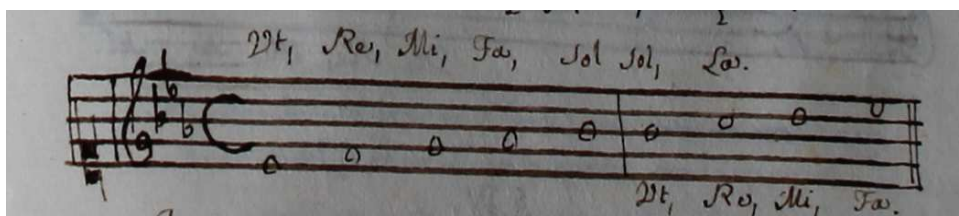


Figura 2.17. MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 531 (Escala ascendente no terceiro transporte brando).

Antes de passarmos aos acidentes ocorrentes na cantoria é preciso explicar os termos “*mi* accidental” e “*fa* accidental” utilizados pelo padre baiano na “Escola de Canto de Órgão”. Já nas regras resumidas, presentes no início do tratado, o autor descreve o sustenido como “que denota *mi* accidental” e o bemol como “que denota *fa* accidental” (MELO DE JESUS: 1759, p. 50). No “Documento III” do “Dialogo IV com título: “Dos transportes do diapasão por causa das divisões”, o autor explica o “*mi* e *fa* accidental”:

“As [divisões] de *Mi*, que se demonstram pelo sustenido, todos sabem que se ordenaram e introduziram na música pela razão de fazer cláusula [cadência], [...] e as de *Fa*, que se denotam com o b-mol, para evitar o Trítono, ou quarta maior” (MELO DE JESUS: 1759, p. 456)

Os sustenidos e bemóis ocorrentes são divididos em duas categorias por Caetano de MELO DE JESUS: a primeira “sustenidos e bemóis de transporte” e a segunda “sustenidos e bemóis de conjunta”. O sustenido de conjunta “sofre a denominação de *ut*, de *fa* ou de *sol*, que são vozes brandas, porque sempre se faz subindo com transito atual, ou potencial ao signo

imediatamente acima” (1759, p. 509). No caso dos sustenidos de conjunta, eles não são cantados com a voz *mi* accidental mantendo a voz original e alterando somente a entonação do semitom. O mesmo não ocorre com o bemol de conjunta que deve sempre ser cantado como *fa* accidental, porque, segundo o autor, o bemol de conjunta:

“[...] só pode na música ter lugar em três espécies, a saber, em sétima cadencial, que necessariamente há de ser menor, ou em quinta falsa semidiapente, ou em terceira de semicláusula, onde nunca a cadência se exercita com perfeita conclusão, e sempre por natureza pede terceira menor: e de qualquer destes três modos sempre o seu som é tão essencialmente molle e fraco, que naturalmente debilita a voz que o entoia, e desmaiada a faz cair, descendo ao signo imediato a baixo.” (MELO DE JESUS: 1759, p. 509-510)

Apesar de o autor definir os acidentes de conjunta somente pela resolução dos mesmos, semitom acima no sustenido e semitom abaixo no bemol, nos exemplos musicais que escreve em seguida é possível associar os acidentes conjuntos com bordaduras inferiores e superiores para sustenidos e bemóis respectivamente. Na Nova Instrução Musical”, de 1764, Ignácio Solano utiliza a técnica de escarcejo *sollevato* para cantar os sustenidos de conjunta como veremos mais adiante. Abaixo colocamos os exemplos de sustenidos e bemóis de transporte e de conjuntas escritos por Melo de Jesus.

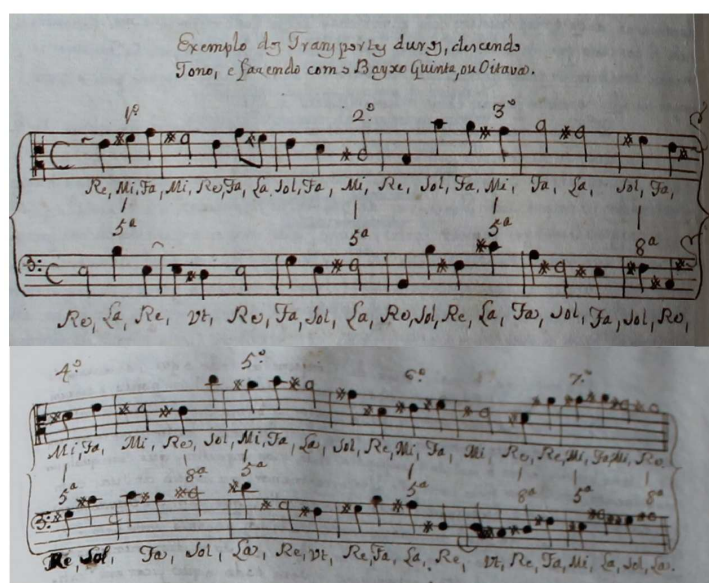


Figura 2.18. MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 510-511 (Transportes duros (sustenido), descendo Tono).

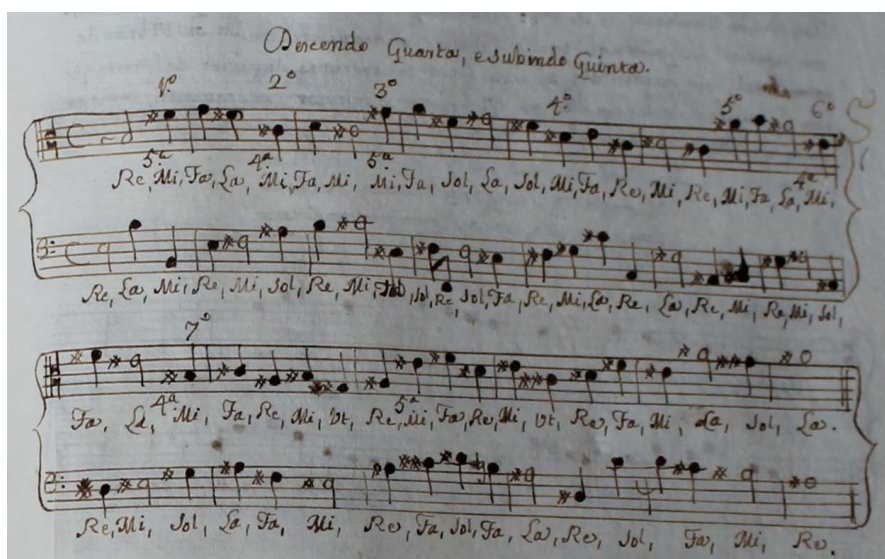


Figura 2.19. MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 510-511 (Transportes duros (sustenido), descendo Quarta e subindo Quinta).

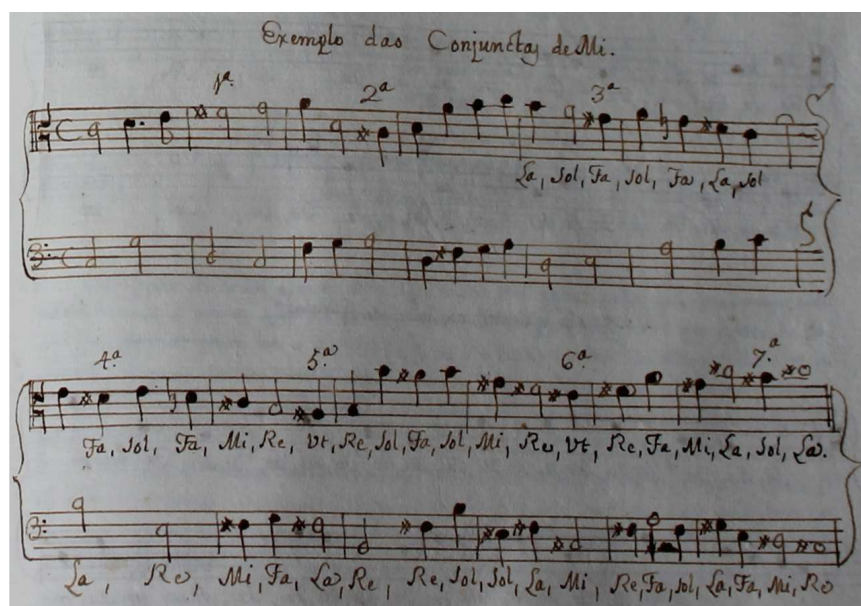


Figura 2.20. MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 510-511 (Sustenidos de conjunta).



Figura 2.21. MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 510-511 (Transportes brandos (bemol), subindo Tono)

Descendo Quarta, ou subindo Quintas.

1.^o 2.^o 3.^o 4.^o

Sol, Mi, Fa, Sol, Mi, Fa, Mi, Re, Mi, Sol, Mi, Fa, Sol, Mi, Fa, Fa, Mi, Fa, Sol, Mi

Fa, Mi, Fa, Fa, Fa, Mi, Fa, La, Fa, Fa, Mi, Fa, Fa, Re, Ut, Mi, Ut

5.^o 6.^o 7.^o

Fa, La, Sol, Fa, Fa, Mi, Fa, Sol, Mi, Fa, Sol, Re, Mi, Fa, La, Sol, Fa, Fa, Mi, Fa

Fa, Fa, Mi, Fa, Mi, Re, Ut, Fa, Fa, La, Mi, Fa, Ut, Fa, Mi, Fa, Mi, Re, Ut

Figura 2.22. MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 512-513 (Transportes brandos (bemol), descendo Quarta ou subindo Quinta).

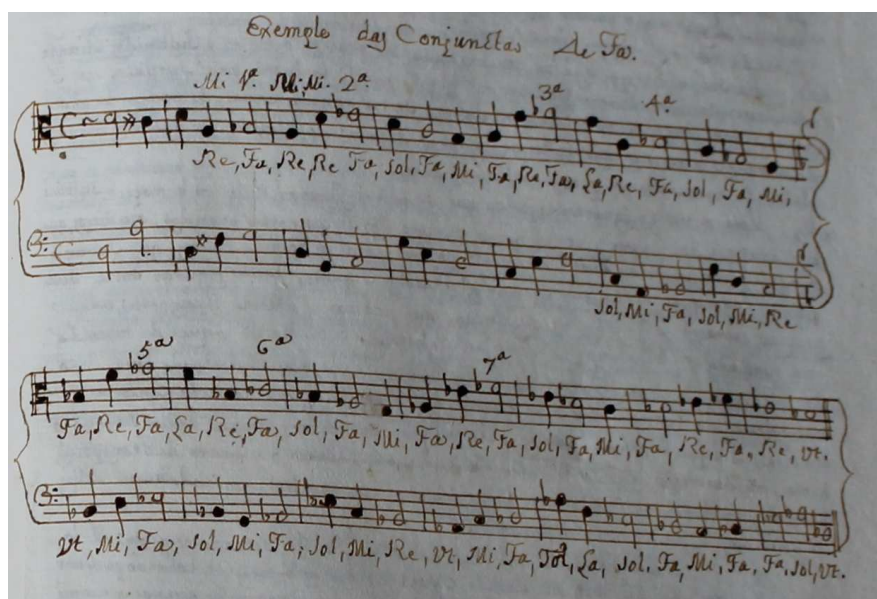


Figura 2.23. MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 512 (Bemóis de conjunta).

Os exemplo de Caetano de Melo de Jesus seguem a tradição setecentista, de origem italiana, de expor os exemplos musicais junto com o acompanhamento de um baixo, como foi previamente escrito no início deste capítulo. Os exemplos acima acrescentam no seu decorrer, os acidentes de maneira progressiva, sendo que os números de 1º a 7º colocados acima da voz superior estabelecem os acidentes novos. O autor também associa de maneira íntima a solmização e a maneira de cantar os acidentes ocorrentes com a relação intervalar e harmônica com o baixo, como pode ser visto na citação anterior sobre os bemóis de conjunta. Os sustenidos de conjunta, por sua vez, são relacionados aos intervalos de terça maior com o baixo, quando estes saltam quarta ascendente ou quinta descendente e quando descem um tom antes de depois fazer um salto. Também os sustenidos e bemóis de transporte são associados ao baixo, como visto nos exemplos anteriores, quando fazem intervalos de quinta ou oitava. As relações intervalares com o baixo entre os acidentes de sustenidos e bemóis, de transporte ou de conjunta, podem ser vistas nas citações abaixo:

“Será sustenido de conjunta todo, e só aquele, que fizer terceira maior com o Baixo que se move subindo quarta ou descendo quinta, e também o que fizer terceira maior (ou suas compostas) com o Baixo que desce Tono para depois dele fazer salto maior. Será porém de transporte todo, e só aquele sustenido, que com o Baixo fizer quinta ou Oitava: e também todo aquele, com o qual fizermos a clausula chamada de Canto Chão, que é subindo um

ponto, e descendo outro, ou com que descermos só ponto imediato abaixo com distância de tono, no qual naturalmente repugna o nome de qualquer outra voz que não for Mi: e finalmente todo o que ficar em extremo inferior de quarta, que tem o superior antecedente em Mi, ou La duro natural ou accidental, e todo o que ficar em extremo superior de quinta, que tem da mesma sorte em Mi duro inferior antecedente” (MELO DE JESUS: 1759, p. 510)

“Quanto ao b-mol, será de conjunta todo o que (as avessas do sustenido) fizer cláusula de Canto Chão, que é subindo um ponto e descendo outro: e ainda que não suba, basta para o b-mol ser de conjunta, que se desça dele ao ponto imediato a baixo com distância de semitom entre ambos. Mais breve: será b-mol de conjunta todo. E só aqueles, que com qualquer movimento do Baixo fizer com ele terceira menor, ou alguma de suas compostas. Será porem de transporte todo, e só aquele, que com o Baixo fizer Quinta ou Oitava, do qual ordinariamente subimos ao ponto imediato acima com distância de tono, e no qual pode caber só a denominação de Fa, [...] e também o será todo o que ficar em extremo inferior de quinta que tem o superior consequente em Fa, ou Ut brando natural ou accidental, ou o que ficar em extremo superior de quarta que tem a mesma sorte de Fa, ou Ut brando o inferior consequente” MELO DE JESUS: 1759, p. 512)

2.1.1.3.1. O “*mi certo*” e “*fa certo*” de Ignacio Solano

Nesta parte do capítulo pretendemos apontar as regras básicas criadas por Ignacio Solano para realizar as mutações, tanto na cantoria natural quanto accidental, com maior facilidade, onde o autor propõe um sistema que utiliza as vozes *mi* e *fa* como referência. Após explicar as mutações comuns da solmização aretina nas cantorias de *B.quadro* e *B.mol* como vimos anteriormente, na oitava regra do “Discurso I” da “Nova Instrução Musical”, Solano antecipa seu sistema, que será explicado nas cantorias accidentais, colocando a dificuldade de praticar as mutações e a necessidade de se facilitar o sistema aretino.

“Estes são os modos *Aretinos* mais especulativos, e com que comumente em todo o rigor se demonstram as *Mutações*, o que não deixa de ser muito dificultoso, e por isso neste lugar as tratei ordinariamente, para depois mostrar a grande dificuldade, que se

vence com a nova idéia do meu *Sistema*, quando tratar das Cantorias acidentais, ou Tons *Cromáticos* no segundo Discurso, onde propriamente dou principio ao novo Método” (SOLANO: 1764, p. 41)

As definições de “*mi* e *fa* certos” de Solano se assemelham com as descrições dadas, nas regras iniciais, para os símbolos sustenido e bemol na “Escola de Canto de Órgão” de Melo de Jesus. “O sustenido denota *mi* acidental quando se afina no lugar certo de *fa*.”, onde o lugar certo de *fa* é “aquele signo que em qualquer Cantoria é *fá*, tanto subindo quanto descendo”. No exemplo da cantoria natural iniciando em C, por “*fa* certo”, Solano considera o signo F, “por ser o mesmo *fa* para subir e descer” (SOLANO: 1764, p. 59). Para o autor, sempre que um sustenido vier no signo que representa o “*fa* certo”, em qualquer cantoria, o mesmo recebe a voz *mi*, ocorrendo sustenidos em outros signos distintos, os mesmos são cantados com a voz original em que se encontram, cantando o semitom, mas sem mudar a voz (SOLANO: 1764, p. 59).

“[...] afinado em outro diverso lugar, dizendo-se no $\sharp$ o nome próprio da mesma Cantoria, que será do, re, ou sol, levantará na entoação meio Ponto para cima” (SOLANO: 1764, p. 59)

Como na “Escola de Canto de Órgão”, o bemol denota *fa* “quando se assina no lugar certo de *mi*”. É considerado por Solano o lugar certo de *mi*, como com o sustenido, o signo que em “qualquer cantoria é *mi*”, subindo ou descendo. Usando também o exemplo da cantoria natural em C, o lugar certo de *mi* é o signo B, “por ter unicamente *mi* para subir e descer”. Importante para a definição, tanto do *fa* quanto do *mi* certos é o fato dos signos respectivos manterem a mesma voz tanto na escala ascendente quanto descendente. Na cantoria natural de B.*quadro* e *natura*, como vimos, as mutanças aretinas ocorrem nos signos D-*lasolre* e A-*lamire*, ascendentemente, e em A-*lamire* e E-*lami*, descendentemente. Por esta razão o “*mi* certo” se encontra no signo B e não em E, pelo último ter duas vozes diferentes na escala ascendente (E-*mi*) e descendente (E-*la*). Por outro lado, o signo B na cantoria de B.*quadro* e *natura* sempre é cantado como B-*mi*. Trazendo o pensamento para um raciocínio atual, baseado nos graus da escala maior, podemos dizer que o “*fa* certo” equivale ao quarto grau de qualquer escala maior, enquanto o “*mi* certo” equivale ao sétimo grau da escala maior.

“No Exame Instrutivo sobre a Música”, de 1790, Solano apresenta uma definição ainda mais sintética e clara sobre o “*mi* e *fa* certos” utilizando as tonalidades maiores e menores como referência:

“[...] como é da mesma sorte haver em todos os Tons de 3^a maior a sua 4^a perfeita, que é o *fa* certo, e a 7^a maior, que é o *mi* certo: e nos Tons de 3^a menor, a 2^a maior, que é o *mi* certo, e a 6^a menor descendo que é o *fa* certo, sejam os Tons Naturais ou de $\sharp\sharp$ ou $\flat\flat$ (SOLANO: 1790, p. 48).

Também no primeiro tratado “Nova Instrução Musical”, de 1764, ele faz referência aos tons maiores e menores para descrever seu sistema de mutanças, como veremos mais adiante, especialmente nos tons menores.

Nas cantorias acidentais, SOLANO em ambos seus textos, utiliza a ordem dos sustenidos e bemóis na armadura de clave como uma referência rápida para localizar o “*mi* e *fa* certos”. Em uma cantoria acidental com sustenidos, o último sustenido na clave corresponde ao “*mi* certo” e o sustenido que seria o próximo o “*fa* certo”. Assim, em uma cantoria com três sustenidos, na ordem, F $\sharp$, C $\sharp$ e G $\sharp$, o signo G $\sharp$ equivale ao “*mi* certo” e o D $\sharp$, que seria o próximo, ao “*fa* certo”. O mesmo ocorre com a cantoria bemóis na clave, onde o último bemol equivale ao “*fa* certo” e o bemol que seria o próximo ao “*mi* certo” (1764, p. 61).

Como ocorre em algumas “lições de solfejo” do século dezoito, os “Solfejos de Soprano” escritos por Solano, possui um conjunto de regras no verso do primeiro fôlio e primeiras linhas do segundo, que por tão sintéticas vale transcrevê-las por completo. Nestas breves regras o autor define as mutanças, “*mi* e *fa* certos” e como localizar as mutanças a partir das vozes certas. O autor também coloca o “*mi* e *fa* certos” como de importância central ao dizer que eles “ensinam as mutanças e dão a inteligência de todas as demais vozes”, igualando as vozes “certas” à função das deduções aretinas.

“A própria ordem das 6 vozes da Música é a seguinte

Subindo: Do, re, mi, fa, sol, la,

Descendo: la, sol, fa, mi, re, Do,

As mutanças são duas, uma de subir que é re, outra de descender, que é la

Quando a sobe acima do la, faz-se a mutança em re

Quando desce abaixo do Do, faz-se a mutança em la.
 Os nomes Certos das Cantorias são dois, fa e mi, ensinam as mutanças e dão a inteligência de todas as mais vozes.
 Em todas as Cantorias geralmente são as mutanças de subir 3ª acima do lugar dos nomes Certos, e as de descer no signo logo imediato aos nomes.
 É o fa Certo de F. e o mi Certo de B. o governo Certo da Cantoria Natural ou de $\flat$ e Natura” (SOLANO: s.d., fol 1v-2f)

Todas as dezesseis lições escritas por Solano em seus “Solfejos de Soprano” com acompanhamento de baixo instrumental cifrado (quando necessário) estão na cantoria natural de B. *quadro* e *natura*, sendo que as sete primeiras lições trabalham com intervalos específicos. Na primeira lição inteiramente em segundas ascendentes e descendentes, Solano aponta a posição de todas os “nomes certos” e das mutanças, o que progressivamente ele deixa de fazer nas lições seguintes. As únicas lições que apresentam os nomes certos, mutanças ou alguma indicação das vozes, são a primeira, parte da segunda (escrita em terças), a terceira (escrita em intervalos de quartas) aonde ocorrem o bemol accidental, assim como a quarta e quinta lições (escritas em intervalos de quintas e sextas respectivamente). As lições sete e oito, escritas em intervalos de sétima e oitava, respectivamente, não possuem qualquer indicação das vozes, assim como as demais lições, livres, até a décima sexta. Abaixo transcrevemos as lições um, dois, quatro, que possuem algumas indicações das vozes a serem cantadas.

**Movimento de 2ª
subindo e descendo**

The musical score is written for Soprano and figured Bass. It consists of two systems of five measures each. The first system shows a sequence of notes: 'fa', 're', 'mi', and 're'. The second system shows a sequence: 'fa', 'la', 'mi', 'la', and 'fa'. Above the notes, the labels 'Certo' and 'M.' (mutança) are placed to indicate specific intervals and voice positions. The bass line is represented by a series of numbers (figured bass) on a bass staff.

Exemplo 2.04. SOLANO, F. I. Solfejos de Soprano, fol 2f (lição 1ª)

Lição 2ª
Movimentos de 3ª



Exemplo 2.05. SOLANO, F. I. Solfejos de Soprano, fol 2v (lição 2ª)

Lição 4ª De 5ª subindo
e 4ª descendo e ao contrário

fa fa fa

fa

Exemplo 2.06. SOLANO, F. I. Solfejos de Soprano, fol 3v (lição 4ª)

Nos documentos V ao XI do “Discurso II” da “Nova Instrução Musical”, o autor descreve o local dos “nomes certos” e como as mutanças ocorrem em todas as possíveis cantorias com sustenidos nas clave, em tons de terça maior e de terça menor. Nos tons de terça maior, a posição dos “nomes certos” pode ser encontrada como descrito até o momento e da mesma maneira que no exemplo 1.03 acima, levando em consideração

que o último sustenido da clave é o “*mi certo*” e o sustenido que viria em seguida na ordem, o “*fa certo*”. Abaixo um exemplo com quatro sustenidos na clave, extraído do tratado de 1764:



Figura 2.24. SOLANO, F. I. Nova Instrução Musical, p. 68 (mi e fa certos em cantoria com quatro sustenido).

Na escala própria dos tons de terça menor, além dos acidentes presentes na clave, também ocorrem dois sustenidos acidentais (ou bequados se a cantoria for de B.mol), imediatamente abaixo do signo A (sexta maior e sétima maior). O primeiro destes dois sustenidos cai sobre o “*fa certo*”, mas ao contrário do previsto nas próprias regras de Solano, ele continua sendo cantado com *fa*. O segundo sustenido, no signo de G, é cantado segundo as regras anteriores, sem alterar a voz. Esta regra o autor intitula de “nomes infalíveis”, mas reconhecendo a exceção:

“[...] é uma das exceções da principal regra do #mi no lugar de *fa* [...] Todas as vezes que se afinarem dois ## juntos por aquele modo na Cantoria Natural, ou em qualquer Cantoria, como fica demonstrado [...] absolutamente denotam ser o 1º # dos dois imediatos *fa*, e o 2º sol subindo; e da mesma sorte denotam ser o 1º sol e o 2º *fa* descendo”. (SOLANO: 1764, p. 68)

Abaixo colocamos três exemplos com dois sustenidos sucessivos em tons de terça menor, o primeiro sem acidentes na clave e os dois seguintes com dois acidentes, sustenidos e bemóis respectivamente:



Figura 2.25. SOLANO, F. I. Nova Instrução Musical, p. 69 (fa e sol infalíveis em cantoria natural em tom de terça menor).



Figura 2.26. SOLANO, F. I. Nova Instrução Musical, p. 71 (fa e sol infalíveis em cantoria com dois sustenidos em tom de terça menor).



Figura 2.27. SOLANO, F. I. Nova Instrução Musical, p. 81 (fa e sol infalíveis em cantoria com dois bemóis em tom de terça menor).

Para os demais acidentes ocorrentes sempre que um sustenido ou bequadro (no lugar de bemol) vier no lugar “certo de *fa*”, este será chamado de *mi*. Quando um bemol ou bequadro (no lugar de sustenido) vier sobre a voz de “*mi* certo”, este será chamado de *fa*. Nestes casos, os acidentes ocorrentes mudam a cantoria que segue, a partir do momento que eles aparecem de maneira similar aos transportes de Caetano de Melo de Jesus.

Além do “*mi e fa certos*”, Solano introduz na solmização o “escarcejo”, que em um dos casos possíveis se assemelha ao sustenido de conjunta descrito por Melo de Jesus anteriormente. Segundo Solano, o termo “escarcejo” tem origem no verbo “escarçar”, que significa rasgar. Aplicado à música, o autor utiliza o “escarcejo” para “aquela voz, que se aparta gradatim de um Ponto e se continua por meios Pontos, como

fugindo de seu nascimento até se unir a outro ponto imediato, ou seja descendo ou subindo” (SOLANO: 1764, p. 89). Há três tipos de “escarcejo”, *sollevatos*, *dimossos* e *intensos*, os “escarcejos *intensos*” ocorrem nas passagens cromáticas ascendentes e os *dimissos* nas passagens cromáticas descendentes. Para os “escarcejos *sollevatos*” Solano oferece uma definição simples no “Exame Instrutivo de Música”: [...] quando se cantam as Silabas re, do, re; la, sol, la; sol, fá, sol; ou mi, re, mi, sendo a voz do meio de cada um dos três nomes com # ou ♯” (SOLANO: 1790, p.57).

Segundo o autor, os sustenidos e bequadros (quando anulam bemóis) podem ser utilizados em “escarcejos *intensos* e *sollevatos*”, os bequadros (quando anulam sustenidos) podem aparecer em “escarcejos *dimissos*” e os bemóis somente são utilizados em “escarcejos *dimissos*”. Os “escarcejos” são cantados sem alterar a voz que leva o acidente mesmo quando os mesmos vem no lugar do *mi* ou *fa* certos (SOLANO: 1764, p. 90-93).



Figuras 2.28. SOLANO, F. I. Nova Instrução Musical, p. 91 (escarcejos intensos e dimissos em cantoria natural).



Figuras 2.29. SOLANO, F. I. Nova Instrução Musical, p. 91 (escarcejos intensos e dimissos em cantoria com bemóis).



Figura 2.30. SOLANO, F. I. Nova Instrução Musical, p. 91 (escarcejos sollevatos).

Com a introdução do “*mi e fa certos*”, Ignácio Solano cria mais um recurso mnemônico com a intenção de facilitar a dedução das mutanças, adaptando a solmização hexacordal aretina a conceitos da harmonia tonal próprios do século dezoito. Apesar de elogiar a facilidade do sistema que criou, Solano ocupa uma parte extensa de seu tratado “Nova Instrução Musical” para analisar exemplos específicos e exceções às regras acima apontadas. A despeito das dificuldades, ao manter o aprendizado do “*mi e fa certo*” no “Exame Instrutivo sobre a música”, em 1790, o autor mostra a resistência que existiu em Portugal, já no final do século dezoito, aos novos sistemas baseados no heptacorde, que neste momento já eram conhecidos em seu território e também a importância que o sistema hexacordal de solmização representou na história da teoria

musical, tendo sido um dos paradigmas da teoria de maior resiliência na tradição musical ocidental.

2.2. O solfejo heptacordal e a crítica ao sistema aretino

Como antecipamos no capítulo, incluindo José Maurício e seu “Método de Música” de 1806, são quatro autores atuantes na segunda metade do século dezoito, em Portugal e Brasil, que mencionam o solfejo heptacordal francês, defendendo ou não o seu uso corrente na didática musical. São eles em ordem cronológica: Caetano de Melo de Jesus, “Escola de Canto de Órgão”, em 1759; Luís Álvares Pinto, “Arte de Solfejar” e “Muzico e Moderno Systema”, em 1761 e 1776 respectivamente; Bernardo da Conceição, “Eclesiástico Instruído”, em 1778; e José Maurício, “Método de Música” em 1806.

Apesar da resistência luso-brasileira aos sistemas de solfejo baseados no heptacorde, estes não eram desconhecidos no século dezoito e, inclusive, já eram descritos e defendidos por teóricos espanhóis desde o século quinze. Ramos de Pareja, no tratado “*Musica Pratica*” de 1484, introduz o voz *si*, defendendo a organização da escala em função da oitava ao invés do hexacorde, sendo a sétima sílaba (*si*), sempre da propriedade *B.quadro* (PEREIRA em FREITAS: 2010, p. 58). O próprio padre Caetano de Melo de Jesus cita o tratado “*Melopeo y Maestro*”, de 1613, de Pablo Cerone, que também propunha o uso de uma sétima voz, sendo ela *bi* e não *si* (FREITAS: 2010, 59). Apesar dos teóricos de Espanha serem conhecidos pelos portugueses e brasileiros, foi a partir da teoria de origem francesa que o solfejo heptacordal passou a ser descrito e utilizado no mundo luso-brasileiro, como veremos adiante.

Segundo FREITAS, a “Escola de Canto de Órgão” e o “Eclesiástico “Instruído” se destacam entre os escritos da segunda metade do século dezoito pelo seu caráter sistemático e especulativo, tendo ambos duas características em comum: “procuram fazer uma exposição clara ou, pelo menos, minuciosa do processo histórico que levou à formação da teoria dos hexacordes e introduzem uma novidade na teoria musical

portuguesa: o chamado “solfejo francês” (2010, p. 53). Em relação à visão histórica de ambos os autores, a pesquisadora explica que os dois utilizam uma mesma “visão narrativa e histórica”, onde o padre Caetano de Melo de Jesus procura realizar um resumo da história da música, desde os tempos “remotos da Antiguidade até a era moderna”. O padre baiano divide a história em três grandes eras “antigas”, culminando em uma era “moderna”. São as três eras “antigas”: 1. De Orfeu a Pitágoras; de Pitágoras a São Gregório Magno; e 3. De São Gregório Magno a Guido de Arezzo. A era moderna inicia a partir de Guido, indo até o século dezoito (FREITAS: 2010, p. 54).

A visão histórica nestes dois tratadistas não corresponde, segundo FREITAS, a uma “atitude científica ‘esclarecida’”, racionalista e crítica, mas antes a uma abordagem que faz radicar no mesmo tronco comum, a mitologia e tradição”, precedendo uma mentalidade iluminista e a “exigência de um método rigoroso de crítica das fontes, seguindo um modelo cronista e apologética da ordem medieval”, de concepção teocêntrica (2010, p. 54). A divisão histórica em três eras antigas de Melo de Jesus é comum em Luís Álvares Pinto (em ambos os seus métodos) embora o último destaque a divisão em breves parágrafos resumidos:

“Posto que intentei esta invenção, e achei nela facilidade, todavia quis fortificar-me com os melhores autores. Principiei pelos Gregos, neles achei a música na sua infância, tão inocente e simples, que era impossível deixar de agradar-nos assim como nos agrada qualquer ação de um menino pela simplicidade, com que a faz. Esta foi a primeira, e áurea idade da música. Passei à segunda idade. Nela descobri aos Latinos cheios de instruções dos primeiros desde Boécio até o S. Papa Gregório. Doutos mas não já tão símplices. Cheguei à terceira idade da Musica, que começou desde este S. Papa, procrastinou-se por S. Guido natural de Arezzo (e por isso chamado Aretino) até os tempos presentes. Nesta última, e decrépita idade, que de confusões! Os Portugueses escuros, os Castelhanos enfadonhos, os Italianos Sequazes do seu Guido; e nenhum com a simplicidade dos primeiros; antes tudo misto, tudo confuso e apartado daquela viva imagem da natureza.” (PINTO: 1776, p. 3-4)

A divisão, incluindo as críticas aos ibéricos e italianos no último parágrafo (embora elogie os italianos pelo gosto musical posteriormente em seus métodos), é importante para entendermos as escolhas de Álvares Pinto na fundamentação de seu

método, que veremos em maiores detalhes no próximo capítulo. Segundo Álvares Pinto, seu método se baseia nas teorias dos gregos, latinos e franceses, os últimos o autor considera como “os Gregos da nova idade”, ressaltando a importância que representam. O autor, apesar de utilizar conceitos da solmização em todo seu método, relativiza a importância do solfejo hexacordal ao deixar fora de sua fundamentação exatamente a terceira era antiga, que culminou com Guido de Arezzo.

Ao contrário de Melo de Jesus e Bernardo da Conceição, Álvares Pinto se coloca como crítico à solmização aretina, propondo sua substituição pelo solfejo francês. Os dois autores anteriormente mencionados, apesar de reconhecerem as facilidades existentes no sistema francês, refutam a sua utilização, defendendo a solmização aretina.

Tanto Melo de Jesus quanto Bernardo da Conceição descrevem o sistema heptacordal utilizando a última sílaba *si*, elogiando a sua praticidade, ao mesmo tempo que refutam seu uso. Segundo PEREIRA, Bernardo da Conceição, ao optar entre os dois sistemas de solmização, o hexacorde aretino ou o heptacorde de Millet, rejeita *tout court* o último (PEREIRA em FREITAS: 2010, p. 55-57). Os autores também atribuem direta ou indiretamente sua utilização aos franceses, sendo o “Padre Miliet” (Millet)⁵, a quem a invenção do heptacorde é supostamente atribuída (FREITAS: 2010, p. 57), é mencionado por CONCEIÇÃO (1778, p. 15). Apesar de basear seu tratado de Canto-Chão no hexacorde aretino, Bernardo da Conceição recomenda que o sistema heptacordal seja utilizado pelos estudantes, devido a sua facilidade:

“E recomendo muito aos Mestres de Canto-Chão exercitem os seus Discípulos neste Systema, por ser muito fácil na prática de solfejar” (CONCEIÇÃO: 1778, p. 46)

No caso do Padre Caetano de Melo de Jesus, mesmo elogiando o solfejo francês, coloca diversas críticas ao novo sistema:

“Chega-se a isto que os Franceses, introduzindo sobre as nossas seis outra voz, chamada Si, cantam com sete, e facilitam muito a

⁵ Jean Millet “de Montgesoye” (1618-1684), padre e músico francês, atuou na cidade de Besançon como enfant de chœur, cantor, organista e sur-chantre, deixando algumas obras escritas sobre música: “La belle méthode, ou l’art de bien chanter” de 1666; “Directoire du chant grégorien”, de 1666; e “Antiphonarium bisuntinum e Graduale bisuntinum” (COHEN em FREITAS: 2010, p. 57).

Musica, por que por benefício desta 7ª Voz evitam o embaraço e trabalho das Mutanças [...] O uso dos Franceses [...] nem se deve admitir, nem aprovar.” (MELO DE JESUS: 1759, p. 203)

“Não digo mais, porque para notícia, esta vos basta, se quiserdes seguir esta doutrina, que eu não a sigo, não é por não louvar dela a facilidade, mas por parecer-me a de Guido mais perfeita e, em seus próprios termos, mais bem fundada.” (MELO DE JESUS: 1759, p. 255)

A pesquisadora Mariana Portas de Freitas enumera as razões expostas por Melo de Jesus para se refutar o sistema francês heptacordal, mostrando uma defesa vigorosa do teórico brasileiro à solmização aretina, baseada no hexacorde. FREITAS também aponta que as razões de Melo de Jesus defender o hexacorde são “extramusicais de caráter dogmático, teológico e estético”, embora as razões de ordem prática musical o aconselhassem a adotar o solfejo francês. Segundo a pesquisadora, os argumentos escolhidos apontam um receio de “abalar ou por em causa a coerência de todo o sistema filosófico que lhe subjaz: a concepção de base boeciana, teocêntrica, inspirada no legado pitagórico e platônico da harmonia das esferas” (2010, p. 62). Abaixo, voltamos a citar os mesmos trechos que a pesquisadora, pela relevância do conteúdo. A primeira citação coloca uma visão religiosa cristã da perfeição do número seis em relação ao sete, fazendo referência ao livro Gênesis da Bíblia Católica:

“Começando com a Sagrada Escritura, digo que deviam ser as Vozes seis, porque também neste número formou Deus a universal fábrica do mundo. E deviam no decurso de uma Dedução ocupar as Vozes dela só seis Signos, uma cada um, ficando como em descanso, sem ser ocupado o sétimo; porque também Deus ocupando seis dias da semana, cada um com uma só obra, deixou sem ocupação e para descanso o dia sétimo: *Requiescit die septimo*.” (MELO DE JESUS: 1759, p. 201)

Melo de Jesus, no DIÁLOGO II, Documento V, artigo primeiro, inciso quinto, com título: “Refuta-se a opinião de sete vozes e confirma-se mais que não o devem ser, senão seis”, enumera três razões para a manutenção do hexacorde aretino. As duas primeiras com embasamento musical, onde a primeira critica a dissonância do sétimo grau em comparado ao sexto e a segunda razão elogia a simetria do hexacorde aretino:

“1º Porque (em contraposição do número senário) o septenário tem tal condição, que combinado com qualquer das suas partes, nunca gera, nem pode gerar consonância alguma, senão tudo dissonâncias [...].

2º Porque como a Música faz por ascenso e descenso, e entre subir e descer não se dá maior, nem menor, senão igual oposição; por isso foi justo que as vozes constituíssem no número senário, para se poderem dividir em duas ordens iguais [...].

3º Porque Guido, na Composição Música acima referida daquele hino [ut queant laxis], não achou mais sons diferentes do que seis, como podereis notar: e com seis sons, ou seis cordas, é certo que não podia instituir sete vozes.” (MELO DE JESUS: 1759, p. 203-204)

Apesar das críticas, Melo de Jesus e Bernardo da Conceição descrevem cuidadosamente o sistema heptacordal. Além de ambos utilizarem a sílaba *si* para a sétima voz, eles demonstram que o solfejo francês possui somente duas propriedades e deduções, de *B.quadro* (iniciando com a voz *ut* em *C-utsol*) e de *B.mol* (iniciando com a voz *ut* em *F-faut*), eliminando a necessidade da propriedade e dedução de *natura*. Explicam que a propriedade de *B.quadro* recebe este nome, ao invés de *natura*, por preservar a distância de um tom entre os signo *A-lami* e *B-sifa*, distância que era própria da dedução de *B.quadro* na solmização aretina.

	b quadrado.	b mol.
E	Mi	Si
D	Re	La
C	Ut	Sol
B	Si	Fa
A	La	Mi
G	Sol	Re
F	Fa	Ut
E	Mi	Si
D	Re	La
C	Ut	Sol
B	Si	Fa
A	La	Mi
G	Sol	Re
F	Fa	Ut

Figura 2.31 MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 250; e Figura 2.32 CONCEIÇÃO, Bernardo da. Eclesiástico Instruído, p. 14 (Propriedades no solfejo heptacordal).

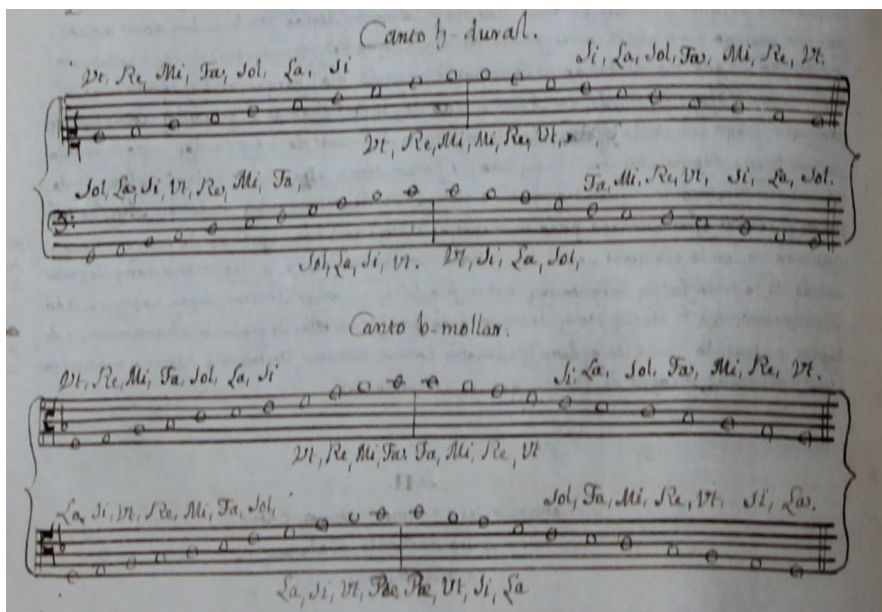


Figura 2.33 MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 252 (Deduções nas cantorias de B.quadro e B.mol)

A partir destas duas propriedades são retiradas as duas cantorias existentes no sistema heptacordal, de B.*quadro* ou natural e de B.*mol* ou accidental. Com a adição da sétima sílaba, as mutanças deixam de ser necessárias, a não ser com o uso de acidentes ocorrentes. Segundo Melo de Jesus, no solfejo francês, coloca que:

“[...] se pelo decurso da Cantoria vier algum bemol (quer seja no canto natural, quer no accidental) perderá ali e só ali a Figura, ou Nota ou nome da voz, que lhe dava a clave, e se chamará Fa (e não Ba, nem Na, como ensina [...] Andre Lorente sem necessidade) ficando com os seus próprios nomes todas as mais suas inferiores e superiores [...] O sustenido porém, ou é de conjunta ou de transporte. O de conjunta não obriga a mudar nas Notas os nomes da voz, que antes representavam [...]. O de transporte sim, e destes [...] diremos depois, quando tratarmos do canto transportado na prática da 3ª parte.” (MELO DE JESUS: 1759, p. 252-253)

Da citação acima podemos tirar algumas conclusões: 1ª ao escrever “nome da voz que lhe dava a clave”, o autor se refere à cantoria accidental de B.*mol*, mas podemos entender que há a possibilidade de existindo outros acidentes na clave, estes alterarem a cantoria, como vimos na solmização; 2ª O bemol sempre será chamado de *fa*, mas sem alterar as vozes seguintes, sendo tratado somente como um acidente de conjunta; 3ª O sustenido pode ser de conjunta e de transporte, o que reforça a idéia de que Melo de

Jesus se refere a um solfejo heptacordal por transposição, porém o autor não exemplifica estes casos no solfejo francês, já que o capítulo sobre o “canto transportado” a que ele se refere é referente somente à solmização. Ele menciona a possibilidade da utilização de sílabas distintas para as notas alteradas por bemol, citando o tratado *“El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella”* escrito por Andres Lorente em 1672. Os exemplos musicais colocados por Melo de Jesus se limitam a mostrar o uso do bemol ocorrente na cantoria de B.*quadro* e B.*mol*, a qual ele nomeia também de accidental.

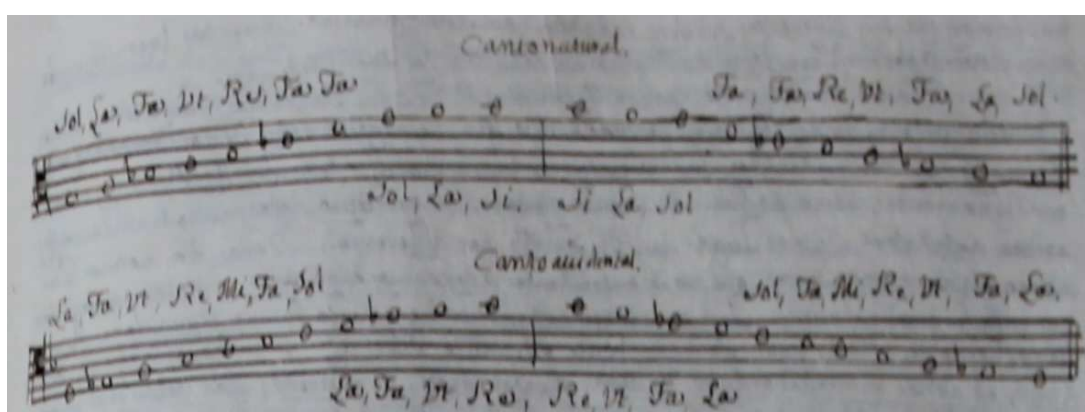


Figura 2.34 MELO DE JESUS, Caetano. Escola de Canto de Órgão, p. 253 (bemol ocorrente nas cantorias de B.*quadro* (natural e B.*mol* (accidental))

Bernardo da Conceição, no capítulo XIV, “em que se trata da Entoações conforme o Sistema dos modernos”, exemplifica a utilização do solfejo francês em diversas situações possíveis, como escalas com uma oitava, na cantoria de B.*quadro*, “entoando” as vozes por intervalos de segunda, terças, até oitavas, assim como as escalas das cantorias de B.*quadro* e B.*mol* em duas oitavas. O autor também exemplifica musicalmente como solfejar todo os doze tons eclesiásticos, tanto na cantoria de B.*quadro* quanto B.*mol*.



Figura 2.35 CONCEIÇÃO, Bernardo da. *Eclesiástico Instruído*, p. 50 (Modo de solfejar por B.quadro o segundo tom, segundo os modernos)



Figura 2.36 CONCEIÇÃO, Bernardo da. *Eclesiástico Instruído*, p. 57 (Modo de solfejar por B.mol o segundo tom, segundo os modernos)

Bernardo da Conceição dedica também o XXII capítulo de seu tratado “Em o qual se trata da Conjunta, ou divisão de tono” ao sistema moderno. Por conjunta, CONCEIÇÃO entende a “voz accidental, que se dá por necessidade de consonância”, nestes casos se deve dizer *fa* no acidente de bemol e *mi* no de sustenido, sem alterar as vozes seguintes da cantoria, como podemos ver nos exemplos abaixo:



Figura 2.37 CONCEIÇÃO, Bernardo da. *Eclesiástico Instruído*, p. 123 (Primeira conjunta)



Figura 2.38 CONCEIÇÃO, Bernardo da. *Eclesiástico Instruído*, p. 124 (Quarta conjunta)

O autor enumera dez tipos de conjuntas distintas, sendo que conjuntas seis a dez equivalem às conjuntas dois a cinco, a ordem das conjuntas também não segue a mesma dos acidentes fixos da clave. As conjuntas de Bernardo da Conceição são: 1ª bemol em B-mi; 2ª sustenido em C; 3ª bemol em E; 4ª sustenido em F; 5ª bemol em A; 6ª sustenido em C; 7ª bemol em E; 8ª sustenido em F; 9ª bemol em A e 10ª sustenido em C.

A explicação da ordem escolhida e a razão das conjuntas se repetirem, segundo Bernardo da Conceição, é a seguinte:

“[...] isto se sucede por que se dividem os tons, que são dez, subindo, e ficam uns sendo oitavas de outros; como se vê no exemplo seguinte:” (CONCEIÇÃO: 1778, p. 126)

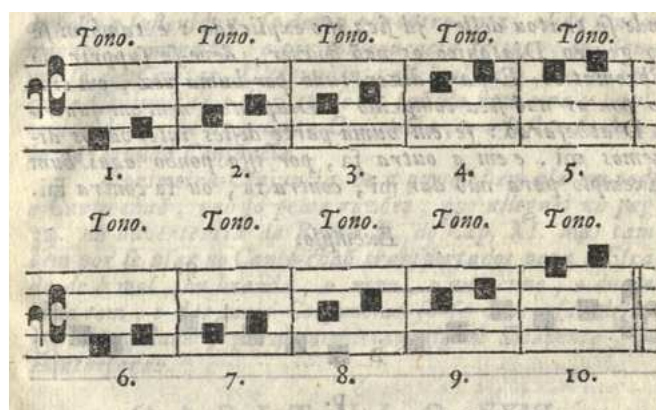


Figura 2.39 CONCEIÇÃO, Bernardo da. *Eclesiástico Instruído*, p. 127 (Ordem das conjuntas)

“Todos estes dez tons, que vão subindo uns depois dos outros, foram os que se dividirão pelas Conjuntas [...]. O tono 6. Fica em oitava de 2. o 7. do 3. o 8. do 4. o 9. Do 5. o 10. do 6. , e

assim propriamente falando as Conjuntas são cinco, as outras são oitavas das primeiras cinco.” (CONCEIÇÃO: 1778, p. 126)

As regras das conjuntas trazem a compreensão de que, como Melo de Jesus, é possível que Bernardo da Conceição esteja descrevendo um sistema de solfejo heptacordal por transposição, mesmo o autor não sendo direto sobre este assunto.

Luís Álvares Pinto, em a “Arte de Solfejar” (1761) e “Muzico e Moderno Systema” 1776 e José Maurício em “Método de Música” (1806) destacam-se os tratadistas em dois pontos fundamentais: 1) Ambos escreveram métodos de música, voltados para as necessidades atuais de aprendizado e prática musical, possuindo um texto mais conciso e direto; 2) Ambos utilizam o heptacorde como base do ensino do solfejo. Os autores também defendem a utilização de um solfejo heptacordal por transposição, utilizando de mutanças ou transposições quando um sustenido, ocorrente ou fixo na clave, vem no lugar da voz *fá* (sendo cantado como *si*) e um bemol vem no lugar da voz *si* (sendo cantado como *fa*). Apesar das semelhanças, os autores diferem no tratamento dos demais acidentes ocorrentes, enquanto José Maurício (como Solano) não altera a sílaba voz que recebe um bemol ou sustenido fora das vozes *si* e *fa*, respectivamente, Luís Álvares Pinto cria duas novas vozes (como Andres Lorente) para cantar as notas alteradas, *ni* e *bi*.

Os dois autores também adotam uma postura mais crítica à solmização aretina, em especial, devido às dificuldades das mutanças frequentes, que ambos aprenderam quando jovens:

“[...] este sistema [solmização] complicou-se, e confundiu-se de tal modo, que tem chegado a ser o flagelo e desolação dos principiantes, como eu mesmo experimentei quando aprendi. Querendo pois os Franceses, como acima se disse, remediar este obstáculo, inventaram a sétima sílaba *Si*, para de uma vez desterrarem as *Mutanças*, e diminuíram o número de Deduções.” (MAURÍCIO: 1806, p. xxxij)

“Amando a Música todos, quando a ouvem, quase todos a aborrecem, quando a aprendem. Não me atreveria a dizer que os Mestres têm conciliado a seus discípulos este aborrecimento, pois todos ensinam como foram ensinados; mas é certo que a incuriosidade dos que preceituam a Música é causa deste pânico terror nos principiantes [...].

Eu pois compadecido da Pátria, zeloso do crédito desta ciência, exponho aos doutos o método mais breve, fácil e menos laborioso que se pode excogitar no tempo presente para adiantamento dos seus principiantes. [...]

Nesta Arte, pois, expendo um método para cantar com segurança, e sem o rodeio flagelável das Mutanças.” (PINTO: 1761, fol. 3f-3v)

“Acharás novidade nas Vozes, com que supro os Acidentes Bemol e Sustenido, quando não trazem a forma de Mutança; porém nem por isso debes criticar-me. João de Muro inventou a Fuza e Semifuza. Monsieur Maire a sétima Voz Si, por evitar as Mutanças; e outros a Voz Za, ou Sa em lugar de Fa accidental, devem de lembrar-se, que havendo também Si, que se fazia accidental igualmente precisa de outra Voz semelhante ao Za, mas todavia, ninguém as reprovou antes (exceto muito poucos). Os seguiu toda a França e aquelas Nações menos aferradas a jurar *in verba Magistri*⁶. Santo Guido Aretino também inventou seis Vozes, e as fez achadas milagrosamente (talvez porque naquele tempo fossem os homens ainda mais emperrados em convencer-se que os do presente século), mas ninguém contrariou a Guido. Feliz tempo, em que os homens, ou crédulos, ou supersticiosos tudo atribuíam a milagre!” (PINTO: 1776, Carta ao Leitor: fol. 7r)

Nas citações acima, percebe-se que ambos autores se referem à solmização, em especial às mutanças, como “flagelo”, “desolação dos principiantes”, “pânico terror nos principiantes”. Na carta “Carta ao Leitor” do “Muzico e Moderno Systema”, Álvares Pinto coloca uma defesa à adoção de diferentes sílabas para as notas alteradas que não levam a mutança, situando esta prática, que já era conhecida com o acidente de bemol e argumentando que a mesma necessidade existia de criar uma sílaba para o acidente de sustenido ocorrente. Álvares Pinto ao escrever: “os seguiu toda a França, e aquelas Nações menos aferradas a jurar *in verba Magistri*”, expõe uma crítica direta a resistência de aceitar estes novos sistemas no mundo luso-brasileiro, além de ironizar a aceitação “crédula ou supersticiosa” à solmização aretina, se opondo a uma explicação mito/religiosa na teoria musical.

No verbete “Eclétisme” (ecletismo) da “*Encyclopédie*”, escrito em 1755 por Denis Diderot, utiliza a mesma expressão latina “*nullius addictus iurare in verba*

⁶ Da expressão: Nullius addictus iurare in verba magistri (Epístola de Horácio a seu colaborador Caio Cílnio Mecenas). Tradução: Não sou obrigado a jurar lealdade à palavra do mestre. (tradução do autor).

magistri” ao descrever o método filosófico criado por Potamo em Alexandria no final do segundo século depois de Cristo. De acordo com GOULBOURNE, Diderot, ao escrever sobre o ecletismo, apresenta uma definição dos modernos filósofos de livre pensamento, que, como seus antepassados, recusam a autoridade, questionam a sabedoria e buscam a verdade (2011, p. 17).

O eclético é um filósofo que, passando por cima do preconceito, tradição, antiguidade, do consenso universal, autoridade, numa palavra, tudo o que subjuga a multidão dos espíritos, ousa pensar por si próprio, regressando aos princípios gerais mais evidentes, examiná-los, discutí-los, nada admitir, senão perante o testemunho da sua experiência e da sua razão [...]. Os Céticos e os Ecléticos poderiam ter adotado o mote: “*Nullius addictus iurare in verba magistri*”. (DIDEROT apud GOULBOURNE: 2011, p. 17)⁷

Ambos autores mencionam outro sistema de solfejo heptacordal que não o por transposição, o solfejo natural. Segundo MAURÍCIO, no solfejo natural todas as notas são cantadas com as suas vozes originais, mesmo as que recebam sustenidos ou bemóis, completando que este sistema é o mais comum na França (1806, p. xxxiiij). Tanto José Maurício quanto Álvares Pinto refutam este sistema, por nele verem o defeito de dificultar o aprendizado por desconsiderar a relação intervalar existente na escala. José Maurício considera que este sistema “tira das sílabas os intervalos que lhe são próprios” (1806, p. xxxiiij), enquanto Álvares Pinto escreve que “Isto não pode deixar de causar aflição a quem principia a formar o tom, e consolidá-lo no ouvido” (PINTO: 1776, p. 6).

O solfejo por transposição, ao qual já nos referimos, que ambos autores defendem, recebe a seguinte definição por José Maurício:

“*Solfejar por Transposição* é mudar ou transportar a *Escala das Sílabas*, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, de uns *Signos* para outros, conforme o número dos *Acidentes* assinados na *Clave*, ou ocorrentes no meio da peça, a fim de que conservem sempre, ou

⁷ Do original: L’éclectique est un philosophe qui foulant aux pieds le préjugé, la tradition, l’ancienneté, le consentement universel, l’autorité, en un mot tout ce qui subjuge la foule des esprits, ose penser de lui-même, remonter aux principes généraux les plus clairs, les examiner, les discuter, n’admettre rien que sur le témoignage de son expérience et de sa raison [...] Les eceptiques et les éclectiques auraient pu prendre pour devise commune, *nullius addictus iurare in verba magistri*. (tradução do autor)

quanto for possível, a mesma relação de *Intervalos*” (MAURÍCIO: 1806, p. xxxiv)

Para as notas acidentais, ocorrendo na armadura de clave, ou ocorrentes, os dois autores possuem tratamentos e definições similares, como é possível ver nas definições de mutança (Álvares Pinto) e transposição por acidente (José Maurício):

“Quando na Cantoria natural ocorrer um Sustenido em F, que é o 1º, ali se dirá Si; e ficará a Cantoria como se fosse de um Sustenido [...].

Quando na Cantoria natural ocorrer um bemol em B, que é o 1º, ali se dirá Fa, e ficará a Cantoria como se fosse de um Bemol [...].” (MAURÍCIO: 1806, p. 31)

“A Mutança se faz, quando o Sustenido vem no lugar da voz Fa; e se chama Si, mudando o nome a todas as Vozes, e regendo toda a Cantoria, que depois dele se segue.

Também se faz Mutança, quando o Bemol vem no lugar de Si; e se chama Fa, mudando o nome a todas as vozes, e regendo toda a Cantoria, que depois dele se segue.” PINTO: 1776, p. 20-21)

Apesar de apresentarem abordagens muito semelhantes entre si sobre o solfejo por transposição, duas são as principais diferenças que podemos apontar entre estes dois autores: 1ª O tratamento do número de cantorias; e 2ª Como realizar os acidentes que não pressupõem mutanças ou transposições.

Luís Álvares Pinto, conscientemente, não utiliza das propriedades e deduções originárias da solmização aretina (crítica enfaticamente a utilidade delas), propondo a existência de somente uma cantoria natural sendo ela dividida em natural simples (cantoria natural) e natural composta (cantoria accidental), propositalmente ignorando a cantoria de *B.mol* no heptacorde, como descrita por Bernardo da Conceição e Melo de Jesus, anteriormente:

“[...] não admito o uso das Deduções, por que não usando eu da voz Ut mais, do que em C-solfaut (agora permita-se explicar-me assim), faz-se escusada outra Dedução. Por este motivo ficam refutadas também as Propriedades. A razão é; por que ainda que se cansem os Autores em dizer-nos, o que sejam, sempre no fim vem a dar-nos a entender que nada significam: mas que Deduções, e Propriedades são a mesma coisa, ou nem uma delas

há. E que não sejam, ou hajam pouco importará; por que para cantar ou solfejar de nada serve a Propriedade.

Tenho o uso de duas Cantorias por abuso; por que se os Gêneros, pelos quais se usa delas são três; três as Deduções, e três as Propriedades, deverão também ser três as Cantorias, Eu me contento com uma, dividida em Natural simples, e Natural composta.” (PINTO: 1776, p. 12-13)

Por outro lado, José Maurício, divide as cantorias em sete diferentes (incluindo a natural), uma para cada signo da “gama” (*gamut*). O autor também deixa de utilizar a cantoria de B.*mol* no solfejo francês, adaptando por transposição, todas as sete cantorias à cantoria natural. A explicação de MAURÍCIO para esta divisão está no fato de que dependendo do número de acidentes na clave, as cantorias coincidem em um mesmo signo inicial. Por exemplo: o signo inicial da clave com um sustenido (G) é o mesmo que em uma clave com seis bemóis, o mesmo ocorre com as demais armaduras de clave, incluindo a natural, que inicia no signo C (o mesmo que na clave com sete bemóis). O autor recorda que nas cantorias com sustenidos, a gama (*gamut*) está um semitom mais alto que nas cantorias de bemol e a cantoria com sete sustenidos e a cantoria com sete bemóis, estão um semitom mais alta e um semitom mais baixa, respectivamente, que a cantoria natural (1806, p. 38-40).

As diferenças de altura entre as cantorias correspondentes, para José Maurício, deixa de ser um obstáculo, já que “as vozes da Gama conservam entre si as suas relações em todas as Cantorias correspondentes” (1806, p. 40), tendo maior importância à manutenção das relações intervalares na escala.

A segunda diferença, fundamental, entre os dois teóricos, está no tratamento dos acidentes ocorrentes, quando os mesmos não fazem uma mutança ou transposição, como mencionado anteriormente. José Maurício, como Ignacio Solano fez com a solmização, defende que as notas alteradas, sempre que ocorrerem em outro signo que não F (sustenido) ou B (bemol), “pronunciar-se-ão as sílabas da Gama alteradas conforme a virtude dos acidentes ocorrentes” (MAURÍCIO: 1806, p. 36), ou seja, sem alterar a voz original da gama (*gamut*). O autor confessa a dificuldade da entoação de acidentes ocorrentes, sem transposição:

“Enfim é certo que a entoação dos Acidentes ocorrentes, em que não há *Transposição*, é pouco natural relativamente à disposição

da Gama, e por isso um pouco dificultoso, mas pouco uso é bastante para vencer esta dificuldade; pois ainda que solfejar seja um meio, e não um fim, com tudo qualquer pessoa, que estiver destra em entoar os Intervalos regularmente e sem alteração, pouco trabalho terá em entoá-los alterados” (MAURÍCIO: 1806, p. 37)

Álvares Pinto, como mencionado, inclui além das sete notas do heptacorde, duas mais para os acidentes ocorrentes, que não causam mutanças. Os dois métodos de Luís Álvares Pinto, “Arte de Solfejar” e “Muzico e Moderno Systema”, possuem uma inconsistência entre eles na sétima voz. A “Arte de Solfejar” de 1761 utiliza a voz *ni*, o sétimo signo, e as vozes para os acidentes ocorrentes são *si* (sustenido) e *bi* (bemol).

“Uso porém de nove vozes; por não fazer novidade, utilizo-me das 6 de Guido (que se podia fazer só com as letras do ABC, e não precisar de mais nomes que as letras) e à sétima voz chamo Ni; a que trazer sustenido fora da ordem, chamo-lhe Si, e a que trazer bemol, Bi.” (PINTO: 1761, fol. 4v)

O método de 1776, “Muzico e Moderno Systema”, passa a utilizar a voz *si* no sétimo signo, como os demais autores luso-brasileiros comentam que era a prática entre os franceses. Para as notas alteradas “fora da ordem”, o autor utiliza as sílabas *ni* (sustenido) e *bi* (bemol). Esta diferença entre os métodos pode ter ocorrido por mais de um fator: é possível que o uso de uma sílaba diferente de *si* para o sétimo signo seja por influência de autores de tradição espanhola como Andres Lorente ou Pedro Cerone. A escolha das sílabas na “Arte de Solfejar” pode ter sido por associação às primeiras letras dos termos, natural (*ni*), bemol (*bi*) e sustenido (*si*). Por último, não podemos deixar de considerar que este uso das sílabas tenha sido um equívoco do autor, já que foi modificado no método posterior de 1776.

Considerando o que foi estudado, fica comprovado que Luís Álvares Pinto, já na “Arte de Solfejar” de 1761, foi o primeiro a defender a utilização de um sistema de solfejo francês baseado no heptacorde, entre os teóricos luso-brasileiros conhecidos, rompendo com um modelo secular de solmização hexacordal. Isto dezessete anos antes do mesmo ser descrito por um tratadista português e quarenta e sete anos antes dele ser descrito e utilizado por José Maurício.

No “Muzico e Moderno Systema”, de 1776, como veremos no próximo capítulo, o autor busca aprofundar sua fundamentação em textos franceses do século dezoito, sempre mantendo uma postura crítica aos autores que utiliza, como vemos na dedicatória de seu método à D. Maria Joaquina Lourença Justiniana dos Santos (grifo nosso):

“Verá V.^a S.^a neste livrinho um sistema, que seguindo ao de todos os Autores não convém com todos em tudo, recebendo todavia as necessárias luzes, que dos melhores emanaram, com as quais se deparou; porque se propôs fugir daquele sistema, que obriga, aos que principiam, a segurar os sons de dois diversos a uma mesma Voz, sem que esteja ainda inteirada uma Oitava, para cujo complemento as tais Vozes se inventaram.” (PINTO: 1776, fol. 6r)

E no proêmio:

Sigo a estes [franceses], aos Latinos, e Gregos. A estas duas classes posteriores sigo até o tempo do S. Papa Gregório em tudo: aos Franceses naquelas partes em que se chegam à razão e à autoridade dos primeiros. O que eu digo livremente fica também na liberdade dos que me quiserem seguir.” (PINTO: 1776, p. 5-6)

Como nos aprofundaremos no próximo capítulo, no “Muzico e Moderno Systema”, Álvares Pinto justifica o seu método tanto por uma prática própria como mestre de solfa, entre seus discípulos, como também pela fundamentação em autores “modernos” franceses. A postura que Álvares Pinto adota em relação às suas fontes, crítica e, ao mesmo tempo, recebendo as “necessárias luzes” dos “modernos” e buscando a “razão e autoridade” presente nos autores latinos e gregos, aliada à uma visão empírica, demonstra como o autor pernambucano coloca a “razão” do solfejo francês sobre a tradição e a “superstição” mito/religiosa da solmização aretina. Assim, Luís Álvares Pinto se coloca como parte de uma corrente de pensamento iluminista, própria da segunda metade do século dezoito em Portugal.

3. Muzico e Moderno Systema

Como descrito no capítulos anteriores, as obras teóricas musicais escritas por Luís Álvares Pinto, que se tem notícia por Antônio Joaquim de Mello e Pereira da Costa são a “Arte pequena para se aprender música”, a “Arte grande de solfejar” (ambas perdidas e a segunda tendo sido supostamente traduzida para o francês) e o mesmo musicólogo, Jaime Diniz, localiza e publica uma primeira edição moderna de uma terceira, a “Arte de Solfejar”, escrita em 1761 e publicada posteriormente em 1977 (DINIZ: 1969, 65).

A localização dos dois métodos, “Arte de Solfejar” e o “Muzico e Moderno Systema para Solfejar”, de 1776, mencionado pela primeira vez por Clarival do Prado Valladares no livro “Nordeste histórico e monumental” (1982, p. 18-19), levanta a questão se os mesmos não podem ser considerados como os dois métodos citados por Antônio Joaquim de Mello e Pereira da Costa, “Arte pequena para se aprender música” e “Arte grande de solfejar” respectivamente, isso porque o “Muzico e Moderno Systema” é consideravelmente mais robusto que o método anterior de 1761.

Mas, mais importante que definir a relação dos dois métodos conhecidos com os mencionados pelos biógrafos de Álvares Pinto, é demonstrar as características comuns e diferenças entre a “Arte de Solfejar” e o “Muzico e Moderno Systema”, podendo assim compreender melhor como o pensamento do músico e teórico pernambucano se desenvolveu após seu retorno ao Brasil. A partir das semelhanças do conteúdo, reutilização de texto e exemplos musicais e gráficos é possível concluir que o “Muzico e Moderno Systema” de 1776, trata de uma revisão ampliada do método “Arte de Solfejar” de 1761, como será demonstrado no decorrer do capítulo.

A “Arte de Solfejar” de 1761 é dividida em três partes: 1. Proêmio; 2. Preceitos (início da numeração de páginas); 3. Observações. As duas últimas com exemplos gráficos e musicais inseridos no corpo do texto. O “Muzico e Moderno Systema” por outro lado apresenta uma estrutura mais completa do texto, dividido em dez partes distintas: 1. Resumo da Arte (breves exemplos gráficos e musicais de cada preceito); 2.

Dedicatória à Senhora D. Maria Joaquina Lourença Justiniana dos Santos; 3. Carta ao Leitor; 4. Proêmio (início da numeração de páginas); 5. Preceitos; 6. Observações; 7. Lições de Solfejo (25 lições com voz acompanhada de baixo instrumental); 8. Divertimentos Harmônicos (5 peças vocais com texto em latim, as duas primeiras a 3 vozes e as últimas a 4 vozes); 9. Estampas 2, 3 e 5 (exemplos de cada preceito e observação, onde faltam a primeira e quarta estampas); 10. Índice (incompleto, terminando na palavra “Suspiro”).

Apesar da diferença de tamanho significativa dos dois métodos, a “Arte de Solfejar” com 50 páginas e o “Muzico e Moderno Systema” com 148 páginas, as obras compartilham algumas características comuns. A primeira é a divisão entre preceitos e observações, onde os primeiros são explicações resumidas de cada tópico tratado nos métodos, com o objetivo de serem de fácil memorização por parte dos alunos. As observações contém explicações detalhadas de cada preceito, direcionadas especialmente aos mestres, encarregados do ensino dos alunos.

“[...] O principiante quer preceitos breves, os quais se imprimam na memoria sem mortificação. Quer sim muita explicação, para que lhe fiquem menos trabalhosos e mais bem entendidos os preceitos.

A explicação depende do Mestre. Este posto que saiba, achará muitas vezes períodos tão confusos, que os não entenderá, se seu Autor lhe não der a explicação. Esta sempre é precisa para crédito de seu Autor; porque ainda que eu diga o que outros já disseram (assim praticam quasi todos), para que não pareça mais Copista, que Escritor, é lícito que aplique o que outros não explicaram; e dê a razão daquilo de que eles não deram por claras explicações.

Nelas verá o Mestre a explicação do preceito. O Discipulo tão bem o deve fazer se for capaz de intelligência literal: aliás só dispenso do que for estudo de Observações e o entrego ao cuidado e desvelo do Sábio Mestre.” (PINTO: 1776, p. 2)

A “Arte de Solfejar” é dividida em dezessete preceitos, enquanto o “Muzico e Moderno Systema” em somente 12. Apesar da aparente simplificação do segundo método, o conteúdo de todos os preceitos e observações da “Arte de Solfejar” permanece incluído no texto de 1776. Como pode ser visto em tabela abaixo, o conteúdo dos preceitos quinto, “Das Figuras”, e sexto, “Do Valor das Figuras”, da “Arte

de Solfejar”, está contido em somente um preceito do “Muzico e Moderno Systema”, o quinto, “Das Figuras e Seu Valor”. O mesmo ocorre com os preceitos nono até décimo-segundo e preceitos décimo-terceiro e décimo-quarto. O único preceito de 1776 que não possui equivalente no método de 1761 é o nono, “Da Mutança”, mas seu conteúdo é tratado pela observação décima-primeira de 1761, “Da Cantoria Acidental”.

“Arte de Solfejar”, 1761	“Muzico e Moderno Systema para Solfejar”, 1776
Preceito 1º Das Linhas, e Espaços	Preceito 1º Das Linhas e Espaços
Preceito 2º Das Vozes, e Signos	Preceito 2º Das Vozes
Preceito 3º Das Claves, e suas formas	Preceito 3º Das Claves
Preceito 4º Do Compasso	Preceito 4º Do Compasso em geral
Preceito 5º Das Figuras	Preceito 5º Das Figuras e seu valor
Preceito 6º Do Valor das Figuras	
Preceito 7º Das Pausas	Preceito 6º Das Pausas
Preceito 8º Dos Intervallos Naturais	Preceito 12º Dos Intervallos
Preceito 9º Da Cantoria Natural	Preceito 8º Da Cantoria
Preceito 10º Da Posição dos Sustenidos, e Bemois	
Preceito 11º Da Cantoria Accidental	
Preceito 12º Do Bequadro	
[não há preceito equivalente, conteúdo presente somente nas Observações 11ª da Cantoria Accidental]	Preceito 9º Da Mutança
Preceito 13º Do Compasso Partido Binário	Preceito 10º Do Compasso Binário partido e dos numerários
Preceito 14º Dos Compassos Derivativos Numerarios	
Preceito 15º Dos Compassos de Sexquialteras	
Preceito 16º Do Pontinho de Aumento	Preceito 7º Do Ponto de aumento
Preceito 17º Da Sincopa, e Sinalefa	Preceito 11º Da Sincopa, Sinalefa e Ligado

Tabela 3.1. Preceitos da Arte de Solfejar de 1761 e Muzico e Moderno Systema de 1776

Apesar da “Arte de Solfejar” possuir dezessete preceitos, em breve parágrafo do proêmio, reutilizado no método de 1776, Luís Álvares Pinto deixa claro que são necessários somente doze preceitos para ensinar aos alunos. Neste trecho possivelmente o autor já demonstra a intenção de reduzir o número de preceitos de seu método.

“Antes de pôr em praxe esta m^a invenção publicam^{te}, exercitei com experiencia prudencial alguns Discipulos q não tivessem uzo algú da Muz^a; achei, q em menos de doze Lições comprehenderão perfeitamente todas as difficuld^{es} da cant^a” (1761, fol. 3v)	“Antes que puzesse em praxe esta minha invenção, exercitei com vagaroza experiencia algûs Discípulos, que de Muzica nem hûa noticia tivessem. Achei, que em menos de doze Lições comprehenderam perfeitamente todas as difficuldades da Cantoria” (1776, p. 3)
--	---

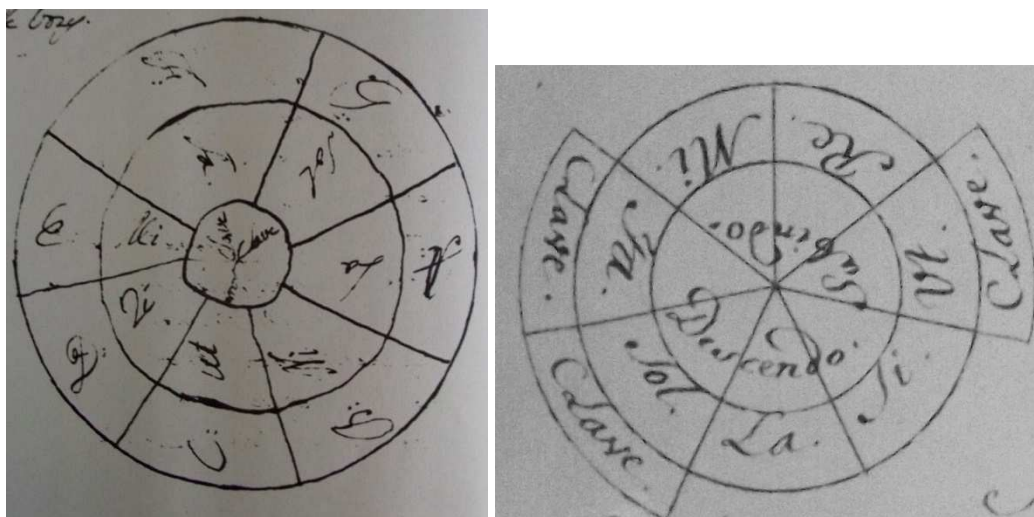
Tabela 3.2. Comparação entre Arte de Solfejar e Muzico e Moderno Systema: Proêmio

O trecho acima destacado não somente demonstra a possível intenção de reduzir o método para doze preceitos, mas também apresenta um procedimento comum utilizado por Luís Álvares Pinto, ao reescrever partes existentes no método de 1761 no “Muzico e Moderno Systema”. O parágrafo também deixa clara a preocupação do autor em demonstrar a utilidade de seu método, o qual é descrito adiante, a partir da experimentação empírica entre seus discípulos.

A reutilização de partes do texto e exemplos do método de 1761 no “Muzico e Moderno Systema” é um procedimento adotado tanto no proêmio quanto nos preceitos e observações. A reutilização pode ser quase literal ou acrescida de informações complementares. A adaptação de exemplos musicais iguais ou similares no existentes na “Arte de Solfejar” e “Muzico e Moderno Systema” auxiliou na edição do último, anexo a esta pesquisa, já que parte foi perdida nas estampas 1 e 4.

A quarta estampa apresentou um desafio maior à edição, uma vez que os primeiros quatorze exemplos dela (de dezenove totais), referidos no corpo do texto do “Muzico e Moderno Systema”, possuem informações novas, não contidas no método de 1761. Os quatorze exemplos estão todos mencionados na Observação IX, “Da Mutança”, e colocam graficamente as regras específicas para o solfejo em recitados e árias. Dos recitados, três exemplos sobreviveram na Estampa 3, tendo sido perdidos somente os quatro primeiros da estampa seguinte. Os exemplos 5 até 14 da Estampa 4, referentes às árias, foram todos perdidos.

Abaixo estão demonstrados dois casos de reutilização de exemplos gráficos e musicais:



Figuras 3.1 e 3.2. Exemplos referentes ao 2º preceito, “Das Vozes e Signos” de ambos os métodos

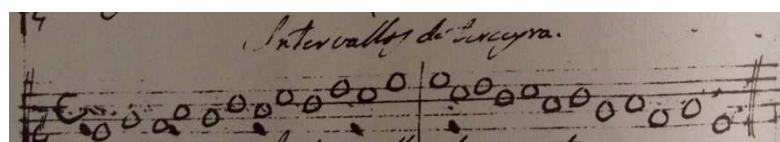


Figura 3.3. Arte de Solfejar: p. 3 (Intervalos de Terceira)

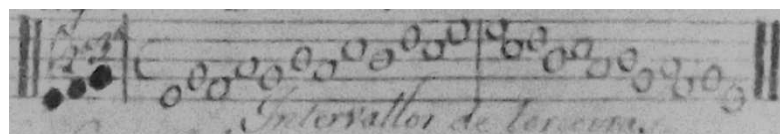


Figura 3.4. Muzico e Moderno Systema: Estampa n. 5 (Intervalos de Terceira)

3.1. A Fundamentação presente no “Muzico e Moderno Systema”

Em ambos métodos Luís Álvares Pinto mostra a sua preferência pela teoria musical grega e latina (primeira e segunda idades, segundo o autor) até o século seis com o Papa Gregório e Boécio, o último mencionado somente no método de 1776. Somente ao mencionar a teoria francesa do século dezoito que o autor volta a demonstrar predileção como aos mencionados anteriormente.

“Sigo a estes, aos Latinos, e Gregos. Aos Gregos, e Latinos athe S. Gregório, em tudo; aos Franceses em quasi tudo; aos mais em algúa parte, q se conformaõ com a rezão: o livrem^{te} ditto, nem sempre he p^a seguirse. A rezão q tenho, p^a seguir mais aos Gregos, Latinos, e Franceses he por q se conformaõ melhor com a rezão. Os Gregos, eos seguintes, usavam das pr^{as} 7 Letras do seu Alfabeto, (excepta a letra G) como se fossem vozes, com q faziaõ o seu Diapason, q era a sua 8^a sem q lhe fosse preciso uso de Mutanças, de q logo falarei.” (1761, fol. 4f e 4v)	“Sigo a estes, aos Lattinos, e Gregos. A estas duas classes posteriores sigo até o tempo do S. Papa Gregorio em tudo: aos Francezes [p. 6] em aquellas partes, em que se chegam á razão, e á auctoridade dos primeiros. O que eu digo livremente fica taõ bem na liberdade dos, que me quizerem seguir. A razão, que tenho para seguir mais aos Gregos, Latinos, e Francezes he; porque se chegam á razão, auctoridade, e tradição. Dos Gregos, e principalmente de Boecio aprenderam os Latinos a uzar das letras do Alphabéto (excepto a letra G) como se fossem Vozes, com que faziam o seu Diápason, que era a sua Oitava, sem que lhes fosse preciso o uzo formidolozo das Mutanças, das quaes logo falarei.” (1776, p. 5-6)
---	---

Tabela 3.3. Comparação entre Arte de Solfejar e Muzico e Moderno Systema: Proêmio (fundamentação)

O conhecimento que Luís Álvares Pinto demonstra da teoria musical grega e latina, pelas citações apresentadas, é proveniente das traduções bilíngues de Aristoxenus, Euclides, Nicômaco, Alípio de Pechersk, Gaudentius, Bachius Geron, Aristides Quntiliano e Martiniano, contidas no primeiro e segundo volumes da “*Antiquae Musicae auctores septem*”, impresso por Marcus Meibomius em 1652. Sendo que o prólogo “*Lectore Benevolo*” do primeiro volume, escrito pelo próprio Meibomius, é citado em duas ocasiões e o único livro citado a partir das traduções de Meibomius é “*De Musica*” de Aristides Quintiliano, presente no segundo tomo.

Segundo o pesquisador Thomas J. Mathiesen, nos séculos dezessete e dezoito muitos dos textos sobre a antiga música grega passaram a circular de forma impressa, sendo a publicação acima de Meibomius considerada a mais importante. Segundo o mesmo pesquisador, publicações como esta, forneceram aos teóricos do século dezoito um vasto material para aprofundarem seu interesse histórico, oferecendo meios para avançarem seus argumentos acerca das razões e sentidos da música (2002, p. 110).

“ [...] aprenderam os Latinos a usar das letras do Alfabeto (excepto a letra G) como se fossem Vozes ^(D)

^(D) Marco Meibomio no Tomo I *Antiqua Musicae* in prólogo *Lectori benevolo*” (PINTO: 1776, p. 6)

“Nem deixou Guido, de fazer o seu G-Sol *ReUt*, sendo esta letra entre os Gregos de nem um uso na Música ^(H) e com tudo, por autoridade sua, quis que o tivesse.

^(H) Marcus Meibomius no proêmio do livro de Aristóxeno, que assim seja: Os antigos estabeleceram o *Proslambanomenos* como o som mais importante, o primeiro que poderia ser claramente ouvido, e o marcavam com uma meia [letra] phi [Φ/ϕ], como também ensina o douto Gaudentius, pag. 22. Portanto, abaixo desta, de fato colocaram os outros tons, cujas partes da *dieses* anotaram com letras, mas que soavam obscuros, que ao ouvir claramente não pudessem separar, portanto, por esta razão foram negligenciados. Apesar disto, o sistema de Guido ordena o agrupamento dos tons, o que nem mesmo a consciente disciplina dos gregos tratou de discernir, e sua falha todos deixaram. Notem que por necessidade a letra grega Γ , quando de fato é a latina maiúscula G, deu lugar ao *meson diatono*, que soava na oitava mais grave. Desta maneira esta estranha letra foi adotada, ou se preferir a letra maiúscula dobrada, deste modo: GG, a qual posteriormente poucos aceitaram. Assim, este fato é causa de muitos alcançarem o conhecimento da arte dos sons. Portanto, mais claro que a luz do meio dia, Guido não aumentou o sistema grego (que recentemente é recomendação para todas suas músicas que em todos lugares cantam), mas de fato conscientemente muito seguiu os demais sons dos gregos, mas, o quanto queira, terá nenhum uso se, de fato, não for possível ouvir claramente.”¹ (MEIBOMIUS: 1652, fol. 10v)

“Os Gregos também fizeram Mutanças: mas era passando de um para outro Gênero: não estando ou cantando no mesmo. Deste modo também eu faço a Mutança passando, por exemplo, de uma Cantoria de Sustenidos ou Bemóis para uma Natural, ou de

¹ Do original: Marcus Meibomius in proemio libri in Aristóxenum sic sit: Graviussonus toni Proslambanomenos antiqui statuebant sonum, qui primus clare audivi posset; atque hunc notabant dimidio phi jacente; ut egregie quoque docet Gaudentius pag. 22. Infra hunc itaque alium quidem tonum ponebant, cujus partes seu dieses finalibus literis notarentur; sed quod obscuris sonis, qui auditu clare distingui non possent, proferretur, ideo fuit neglectus. Hunc tamen tonum Guido suo Systemati adjungendum putavit, ne minus religiose Graecam disciplinans tractasse videretur, et sua culpa aliquid amisisset. Notant illum ex necessitate Graeca litera Γ quando quidem maiuscula Latina G jam cesserat meson diatono, ad quam haec infima Diapason consonabat. Vel itaque extranea litera adsumenda erat, vel litera maiuscula geminanda, hoc modo, GG. quod posterius minus placuit. Quam hujus rei causam Musurgorum vulgus adferat, notum. Hinc autem luce meridiana clarius est, Guidonem non auxisse systema Graecorum; (quod recentiores omnes in suae Musicae commendationem ubique decantant) sed nimia religione ductum ex Graecis illum sonorum, quamvis nullius usus si quidem clare exaudiri non poterat retinuisse. (tradução do autor)

um sustenido ou Bemol para uma de dois ou três ^(L) o que se verá nas observações.

^(L) Marco Meibomio interpretando a Aristides Quintiliano diz na tradução assim: ‘Mudança é a variação proposta pelo sistema e que é característica na voz. Que em qualquer sistema e determinada figura de uma voz siga imediatamente, uma plana com harmonias próprias, também irá mudar a espécie do canto.’”² (QUINTILIANO apud MEIBOMIUS: 1652, p. 24-25)

O autor destaca a importância dos teóricos franceses ao compará-los aos gregos, descrevendo no proêmio a terceira idade, que inicia após o papa Gregório, indo até o século dezoito. Nestes parágrafos do método de 1776, Luís Álvares Pinto se posiciona em relação à prática musical de seu tempo, mencionando o bom gosto musical italiano na música dramática, ao mesmo tempo em que critica os excessos da secularização da música religiosa por influência da ópera italiana:

“Cheguei à terceira idade da Musica, que começou desde este S. Papa, procrastinou-se por S. Guido natural de Arezzo (e por isso chamado Aretino) até os tempos presentes. Nesta última e decrépita idade, que de confusões! Os Portuguezes escuros, os Castelhanos enfadonhos, os Italianos Sequases do seu Guido; enem um com a Simplicidade dos primeiros; antes tudo misto, tudo confuso, e apartado daquela viva imagem da Natureza. Ora ninguém negará, que são hoje os Italianos de gosto mais esquisito e delicado invento, que todas as outras Nações, na composição Dramática: porém com esta composição tanto tem contaminado o Canto Eclesiástico, que hoje mais parecem Arias os Motetos, e teatros os templos. E quão longe da opinião seria desse Doutor Máximo, que bem nos adverte, e aconselhas. Os Motetos são muito diversos das Arias, como bem o pondera Mr de Brossard; pois não é o mesmo uma coisa que outra: por isso não poucos entendendo bem, que coisa seja Moteto (nem é crível que o ignoram), fazem, o que não devem, por agradar ao vulgo indouto criado com este leite Dramático, para quem tudo, o que não sobe a Drama, é insosso. Ora eu não digo, que nos sujeitemos tanto às estritas leis de Brossard: mas que os Motetos, ainda que mais ampliados, seja tão bem mais devotos; e que seja esta a diferença. Os Franceses, os doutos Franceses são os Gregos da nova idade. São de gosto menos agradável: mas nem uma Nação deu à Luz partos mais felizes: homens sábios e claros no que ensinam.

² Do original: Mutatio est variatio propositi systematis, et qui in voce est characteris. Quia enim quodque systema et certus quidam vocis typus subsequitur, planum una cum harmoniis ipsam quoque mutatum iri cantus speciem. (tradução do autor)

Tudo dão a todos: nada para si guardam. Parecerá a muitos vaidade neles mostrar, que lhe devemos gratificar.” (PINTO: 1776, p. 4-5)

No terceiro parágrafo da citação anterior, o autor menciona o teórico francês Sebastien de Brossard, incluindo na mesma página a seguinte nota de rodapé:

“Esta é uma composição de música, demasiado figurativa e enriquecida com tudo o que tem de melhor na arte da composição, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. e mais vozes ou partes, muitas vezes com instrumentos, mas, normalmente, quase sempre, pelo menos, com um baixo contínuo, etc. E isso em um período muito curto, onde fez segundo algum nome Motete, como se fosse apenas uma palavra. Quando o compositor toma a liberdade de expressar o que vem com ele em espírito, sem aplicar qualquer palavra ou sujeitar-se a expressar o significado e paixão, os italianos chamam de Fantasia e Ricercata.”³ (BROSSARD apud PINTO: 1776, p. 5)

Álvares Pinto também menciona acima o “Doutor Máximo” São Gerônimo, também sendo citado em nota de rodapé:

“Não se deve tratar a garganta e voz ao modo dos atores dramáticos, de maneira que o estilo e cantos teatrais sejam ouvidos na Igreja.”⁴ (S. GERÔNIMO apud PINTO: 1776, p. 5)

A utilização de notas de rodapé com citações diretas do texto original de teóricos mencionados é uma característica somente do “Muzico e Moderno Systema” de 1776. Neste método, o autor tem maior preocupação em fundamentar seu texto que no anterior de 1761. Apesar de associar a sua teoria de solfejo com a prática francesa em ambos os métodos, é somente no de 1776 que teóricos desta nacionalidade são mencionados.

³ Do original: C'est une composition de Musique, fort figurée, et enrichie de tout ce qu'il y a de plus fin dans l'art de la composition, à 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. et plus encore de Voix ou de Parties, souvent avec des Instrumens, mais ordinairement, et presque toûjours, du moins avec une Basse-Continuë, et cetera. Et cela sur une Periode fort courte, d'où luy vient selon quelques-uns le nom de Motet, comme si ce n'étoit qu'un Mot. Quand le Compositeur prend la liberté d'y employer tout ce qui luy vient dans l'esprit, sans y apliquer aucune parole, ou s'assujettir à en exprimer le sens et la passion, les Italiens l'apellent pour lors Fantasia, et Ricercata. (tradução do autor)

⁴ Do original: Nec in tragoedorum modum guttur, et fauces dulci medicamine colliniendas, ut in Ecclesia Theatrales moduli audiantur, et cantica. (tradução do autor)

A mudança dos textos teóricos e a forma de tratamento por Luís Álvares Pinto entre os dois métodos é significativa. O primeiro, de 1761, utiliza principalmente teóricos ibéricos anteriores ao século dezoito, mencionando-os somente no corpo do texto de maneira breve, enquanto que o segundo, de 1776, diversifica as suas fontes, incluindo franceses do século dezoito como o mencionado Brossard e D'Alembert, o que levanta a hipótese de que somente após seu retorno ao Brasil o autor teve acesso à esta bibliografia. Como verificado pelos pesquisadores Fernando Binder e Paulo Castagna, os teóricos mencionados em cada um dos métodos são:

“Arte de Solfejar” de 1761	“Muzico e Moderno Systema” de 1776
“D'ARREZO, Guido. [Micrologus de disciplina artis musicae. Arezzo, sec. XI]; MONTANOS, Francisco de. [Arte de Cantollano y de Canto de Organo. Valladolid, 1592]; LOBO, Duarte. [Opuscula musica nunc primum edita. Antuerpia, 1602]; PACHECO, Duarte. [Não existe. Deve ter querido referir-se a Duarte Lobo]; CERONE, Pedro. [El Mellopeo y Maestro. Napoli, 1613]; THALESIO, Pedro. [Arte de cantochão. Coimbra, 1618]; FERNANDES, Antônio. [Arte de canto de órgão e canto cham. Lisboa, 1626]; FROUVO, João Álvares. [obra provável: Discursos sobre a perfeição do diathesaron. Lisboa, 1662]; LORENTE, Andrés. [El porque de la musica. Alcala de Henares, 1672]; SILVA, Manuel da. [Arte mínima. Lisboa. 1685].” (BINDER e CASTAGNA, 1998: p. 14)	“D'AREZZO, Guido. <i>Micrologus de disciplina artis musicae</i> (séc. XI); ORNITHOPARCHUS, Andreas. <i>Musicae activae microllogus</i>. Leipzig, 1517; TAPIA, Martin de. <i>Vergel de Musica Spiritual Speculativa y Activa</i>. Burgo de Osma, 1570; MONTANOS, Francisco de. <i>Arte de Cantollano y de Canto de Organo</i>. Valladolid, 1592 [dos 6 livros deste tratado, Luís Álvares Pinto cita apenas o n. 4: <i>Conpostura</i>]; MEIBOMIUS, Marcus. <i>Tomo I Antiqua Musicae in prólogo Lectori benevolo</i>. Amsterdam, 1652; GASPARINI, Francesco. <i>L'armonico pratico al cembalo</i>. Venecia. 1683; BROSSARD, Sebastien de. <i>Dictionnaire de musique</i>. Paris 1703; OZANAM, Jacques. <i>Récréations mathématiques et physiques</i>. Paris, 1724; D'ALEMBERT, Jean le Rond. <i>Élemens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau</i>. Paris, 1752.” (BINDER e CASTAGNA, 1998: p. 15)

Tabela 3.4. Teóricos mencionados nos métodos de 1761 e 1776

Descrito anteriormente, o livro impresso por Marcus Meibomius utilizado é o primeiro e segundo volumes do “*Antiquae Musicae Auctores septem*”, não somente o

prólogo “*Lectore Benevolo*” presente na tabela acima. Além dos tratados, mencionados por Binder e Castagna, utilizados no “Muzico e Moderno Systema”, Luís Álvares Pinto também menciona em 1776 os livros “*Regulae rhythmicae*” de Guido de Arezzo e “*De Musica*” de Francisco de Salinas.

Os teóricos presentes exclusivamente no texto de 1776 formam a principal fonte do autor para a ampliação de seu método, principalmente no proêmio e observações. Brossard e seu “Dicionário de Música” é o texto utilizado com maior frequência, totalizando dezesseis citações diretas em nota de rodapé, seguido por D’Alembert com cinco citações e Meibomius com três citações. Os demais teóricos possuem somente uma citação cada, incluindo Guido D’Arezzo, que apesar de ser mencionado constantemente, só possui a seguinte citação no proêmio, ao criticá-lo por utilizar somente seis vozes mesmo reconhecendo a existência de sete signos distintos:

“Sete sons são combinados
Sete são discriminados
Onde nenhuma voz soa
O mesmo que a outra”⁵ (AREZZO apud PINTO: 1776, p. 11)

A citação acima pertence ao livro “*Regulae rhythmicae*” e não ao “*Micrologus*”, como mencionado por Luís Álvares Pinto.

Binder e Castagna apontam a obra “*Arte de Cantollano y de Canto de Organo*” de Francisco Montanos como sendo citado por Álvares Pinto, mas em realidade o tratado “*Compostura*” mencionado pelo autor brasileiro na sétima observação de seu método (do ponto de aumento) pertence ao livro “*Arte de Musica*” de Montanos, impresso em Valladolid, 1592.

O título do tratado de Ornithoparchus citado na 3.4 acima não é mencionado diretamente pelo autor, podendo também ser o tratado “*Arte Cantandi Micrologus*”, presente na “*Primeira parte do Index da Livraria de Música do muyto alto, e poderoso Rey Dom João o IV*”, publicado em 1650. Os tratados de Tapia e Montanos também estão listados no “*Index*” de 1650. É possível que o conhecimento de Ornithoparchus por

⁵ Do Original: Septem sonis coaptantur,
septem sunt discrimina,
Ut nullius vocis sonus
idem sit in altera. (tradução do autor)

Luís Álvares Pinto seja a partir do tratado “*El Melopeo y Maestro*” de Cerone, considerando que a única citação de Ornitoparchus no método de 1776 é a mesma feita pelo autor italiano em seu tratado de 1613 (CERONE: 1613, p. 11):

“Não da indústria [do conhecimento], mas de uma longa prática, talvez por serem criados desde o berço para cantar, compõem canções, apesar de permanecerem ignorantes do que compõem.”⁶ (ORNITOPARCHUS apud PINTO, 1776, p. 53)

Mesmo não sendo mencionados diretamente no “Muzico e Moderno Systema”, os teóricos utilizados na “Arte de Solfejar” certamente mantiveram a sua importância na formação do método de solfejo de Luís Álvares Pinto, especialmente Cerone, que pode ser uma das bases para a formatação de seu sistema, como demonstrado no capítulo anterior, apesar de o autor creditá-lo somente aos franceses e à própria invenção. As relações entre os dois métodos escritos por Luis Álvares Pinto serão tratadas no decorrer do capítulo, onde será apresentada uma descrição e análise dos preceitos e método de solfejo presentes no “Muzico e Moderno Systema”. Os exemplos do “Resumo da Arte” e das estampas serão incluídos conforme necessidade na análise do método, enquanto as lições de solfejo e “Divertimentos Harmônicos” serão objeto de estudo dos capítulos seguintes.

3.2. Preceitos e observações do “Muzico e Moderno Systema”

3.2.1. Das Linhas e Espaços

“As Linhas Naturais são cinco e seis os Espaços Naturais. Havendo mais Linhas e Espaços se chamarão Acidentais estejam superiores ou inferiores. Todas as Linhas e Espaços se contam debaixo para cima: porém as Linhas e Espaços Acidentaes inferiores se contam de cima para baixo.” (PINTO: 1776, p. 23)

⁶ Do original: non ex industria, sed diuturna quadam consuetudine, quia forte a cunabulis in cantoriis vixerunt, cantica condunt: sed quid sit quod condiderunt ignorant (tradução do autor)

Em sua primeira observação, Luis Álvares Pinto se opõe à “Todos os Autores”, como ele mesmo coloca, ao criticar a divisão corrente em cinco linhas naturais e quatro espaços. O autor deixa claro seu raciocínio ao argumentar que se uma linha natural divide um espaço em dois, seria incorreto supor que nas linhas extremas da pauta os espaços considerados naturais sejam apenas os internos.

“Todos os Autores querem que sejam quatro os Espaços, sendo as Linhas cinco [...] Argumento assim. Compreendem-se, ou supoem-se estes Espaços? Se se compreendem nas Linhas, são seis, confessados por Brossard, quando ele mesmo com toda a grossa torrente dos Autores afirma ser somente quatro os Espaços. Se se supoem, pode alguma vez deixar de haver estes Espaços, oque é impossibilimo, por que depois de lançada uma só Linha (e basta) em um papel, se patentearão dois Espaços: quantos patentearão cinco Linhas lançadas sobre um papel?” (PINTO: 1776, p. 24-26)

A contradição de Brossard apontada pelo autor está na descrição dos termos “Espaço” e “Riga” em seu dicionário. Segundo Álvares Pinto, no primeiro termo o autor francês deixa clara a existência de somente quatro espaços naturais, enquanto no segundo, “Riga”, diz “que tendo os Antigos dado ao Canto Maior extensão, que o de nove Intervalos, se aumentaram as Linhas até o numero de cinco [...] o que faz onze Intervalos *compreendidos os dois Espaços assim o superior como o inferior*, o que ninguém pode contrariar” (PINTO: 1776, p. 24-26).

Somente um exemplo perdido da primeira estampa é mencionado na observação, podendo ser retirado do “Resumo da Arte” presente no início do método:

“Chamam-se Naturais estas Linhas e os Espaços que as acompanham; porque tendo os nossos primeiros Mestres determinado, que fossem tão somente cinco as Linhas (bastantes naquele tempo então para poderem discorrer por elas e o são Espaços onze Intervalos, até os quais somente se chegava), com estas compreendiam as extremidades de um papel; servindo os mais, que se aumentassem, de Accidentais, evitando com isto a confusão que causaria a multiplicidade de Linhas, que se aumentassem se todas se chamassem Naturais, isto é, se compreendessem as que se aumentassem as extremidades de um papel.

Accidentais se chamam aquelas Linhas e Espaços, que por acidente, isto é, por acaso, se sobrepoem ou submetem às

Naturais. Estas se não extendem por todo o papel: e se alguma vêz acontece, é muito por acaso; e por isso não deixam de ser Acidentaes; por que é certo que não sendo Natural a Linha, também não será o Espaço. Tudo se vê na Estampa 1. Num. 1.” (PINTO: 1776, p. 23-24)

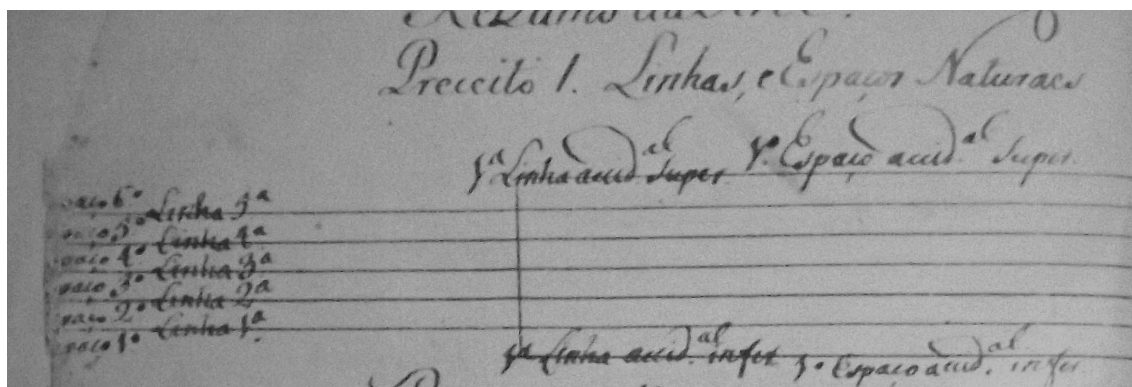


Figura 3.5. Muzico e Moderno Systema: Resumo da Arte (Linhas e Espaços Naturais)

3.2.2. Das Vozes

“As Vozes são sete, a saber: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*; as quais se devem dizer subindo e descendo, e tomando principio por qualquer delas consideradas em um círculo de sorte, que se dizem às direitas subindo, e às avessas descendo.” (PINTO: 1776, p. 29)

As observações deste preceito são divididas em duas partes, a primeira se referindo à teoria harmônica grega, solfejo aretino e solfejo francês e a segunda parte com uma descrição breve dos sete intervalos. O autor também observa que parte destas observações está contida entre os parágrafos 21 e 31 do proêmio.

Em ambos métodos, o compositor pernambucano adota uma técnica de solfejo heptacórdico, também conhecido como solfejo francês. A tradição portuguesa de solfejo utilizava no século dezoito o solfejo aretino baseado no hexacorde de *Ut* à *Lá*.

Como vimos no capítulo anterior, segundo o recente trabalho da pesquisadora portuguesa Mariana Portas de Freitas, o primeiro teórico a introduzir o heptacorde em um tratado em língua portuguesa foi o, também brasileiro, padre Caetano de Melo de

Jesus em “A Escola de Orgão” escrito entre 1759 e 1760, sendo mencionado novamente em Portugal somente em 1778, pelo Frei Bernardo da Conceição, em seu tratado “O Ecclesiastico Instruído Scientificamente na Arte do Canto-Chão”, quase vinte anos após o tratado de Caetano de Melo de Jesus (FREITAS: 2010, p. 55-59). Vimos também que ambos teóricos ainda recomendam o uso da solmização aretina, apesar de mencionarem o heptacorde francês de maneira elogiosa.

É importante notar a proximidade temporal entre os dois teóricos brasileiros. O primeiro método de Álvares Pinto foi escrito somente um ano após a “Escola de Orgão” do padre Caetano de Melo de Jesus, ambos permanecendo quase duas décadas à frente dos teóricos portugueses. Ao contrário dos demais teóricos, Luís Álvares Pinto, não somente cita, como adota o solfejo heptacórdico, inclusive criticando a falta de praticidade do solfejo aretino, especialmente em relação à complexidade da utilização das Mutanças.

“Neste Sistema exponho um método para cantar com segurança, e sem o rodeio formidoloso das Mutanças Arentinas, que são aquelas, que não excedendo as Vozes de uma Oitava mudam o nome a certas Vozes para haver de chegar a ela, quando por este meu Sistema, nem ainda passando muitas Oitavas, em nem uma delas será precisa a Mutança.” (PINTO: 1776, p. 3).

Como mencionado anteriormente, o autor credita seu método aos gregos, latinos e franceses, sendo o solfejo aretino, em prática no mundo luso-brasileiro, objeto principal de suas críticas, em uma tentativa de alterar o paradigma da época. Isto devido ao uso do hexacorde em detrimento das sete vozes, obrigando o estudante a realizar mutanças mesmo sem deixar o canto natural.

“Não sigo o *Ut* de Guido; porque além de atropelar a ordem do Diapasão fazendo Mutança em um mesmo Gênero, faz defeituoso o seu Sistema com a falta de uma voz para aperfeiçoção da Oitava, que felizmente descobriu Maire. Eu não compreendo a razão, por que não usou o Santo Guido de sete vozes, sendo memo, oque afirmou, que eram sete os Intervalos diferentes, cujos sons não eram os mesmos [...] tão bem fugimos da Mutança Aretina, como coisa a mais prejudicial em Música.” (PINTO: 1776, p. 11-12)

Como descrito pela pesquisadora Mariana Portas Freitas, o sistema heptacordal de solfejo foi introduzido, supostamente, pelo padre francês Miliet, que com a intenção de simplificar o solfejo aretino e suas mutanças, que pareciam demasiadas complicadas ao iniciante em música, incluiu a sílaba *Si* no solfejo (FREITAS: 2010, p. 57). Álvares Pinto credita a invenção da voz *Si* ao “*monsieur Maire*” em seu método de 1776 (PINTO: 1776, p. 7).

Como no solfejo francês, Álvares Pinto utiliza as sete notas de *Ut* ou *Do* à *Sí*, evitando assim as mutanças aretinas já mencionadas. O autor também inclui duas notas mais, *Ni* e *Bi*, onde a nota *Ni* é incluída quando ocorrer um sustenido accidental e a nota *Bi* quando ocorrer um bemol accidental, como descrito abaixo nos parágrafos 22 a 24 do proêmio:

“Os Franceses usam de sete Vozes (numero completo para subir-mos à Oitava sem Mutança em um Gênero puramente Diatônico ou Natural cantoria): porém descubro-lhes o defeito de fazerem Accidentaes as mesmas Vozes que foram constituídas Naturais. (...) Utilizo-me das seis [vozes] de Guido, *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*, e da voz *Si* de Mr. Maire. A voz que trazer Sustenido fora da sua estabelecida ordem, chamo *Ni*; e a que trazer Bemol também fora da ordem, chamo *Bi*. Não uso da voz *Za* ou *Sa* Franceza; porque sem motivo usam no lugar a onde o Bemol tem a sua verdadeira força de *Fa*, que é na Mutança de um para outro Gênero, v.g. na voz *Si*, como o mostrarei, quando tratar das Mutanças.

Deste modo o principiante canta entendendo, que quando pronuncia *Ni*, ou *Bi*, não é alguma das Vozes Naturais *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*, estando bem seguro, e firme no tom, que das Vozes Naturais imprimiu na memoria e ouvido. Deste modo há por força de levantar a voz (...), quando disser *Ni*; e baixa-la, quando disser *Bi*.” (PINTO: 1776, p. 6-7)

Observa-se na citação anterior que o autor somente utiliza das vozes *Ni* e *Bi* em caso de sustenidos e bemóis que não alterem a cantoria. Em casos de acidentes que tenham força de *Fá* ou *Si*, o autor realiza uma mutança.

Como tratado no capítulo anterior, o sistema heptacordal proposto por Luís Álvares Pinto é o mesmo em ambos métodos, “Arte de Solfejar” e “Muzico e Moderno Systema” que utiliza sete vozes naturais, como os franceses, e duas accidentais para bemóis e sustenidos. Em seu método de 1761, menciona as seguintes vozes naturais e

acidentais: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Ni; Bi* (bemol) e *Si* (sustenido); tendo uma alteração em relação ao método de 1776, na ordem das vozes *Ni* e *Si*.

“Uso porém de nove vozes; por não fazer novidade, utilizo-me das 6 de Guido (que se podia fazer só com as letras do ABC, e não precisar de mais nomes que as letras) e à sétima voz chamo NI; a que trazer sustenido fora da ordem, chamo-lhe Si, e a que trazer bemol, Bi.” (PINTO: 1761, fol. 4v)

A voz *Bi* é mencionada também por CERONE em 1613, no capítulo sessenta do livro sexto do “*Melopeo y Maestro*”, com o título “*De una nueva manera de solfejar, adonde no ay decessidad de hazer Mutança*”. CERONE utiliza, ao contrário de Luís Álvares Pinto, a voz *Bi* como natural (1613, p. 514), porém não menciona neste capítulo a possibilidade de vozes acidentais. É possível que Luís Álvares Pinto tenha utilizado a mesma sílaba por influência do texto do mesmo, alterando sua utilização para uma voz acidental bemol. A modificação no método de 1776 entre as sílabas *Si* e *Ni* provavelmente ocorreu pelo contato posterior do autor com textos franceses. O uso pelos franceses da voz *Za* ou *Sa* é mencionado somente no “*Muzico e Moderno Systema*” em 1776.

A técnica descrita é mencionada por Rafael Coelho Machado, em seu “*Dicionário Musical*”, publicado no Rio de Janeiro em 1842 junto com o “*solfejo por escarcejo*”, mas como uma variante do “*solfejo por transposição*”, já que ainda existem mutanças.

“O sistema de solfejar por transposição consiste em adotar a sétima voz *si* que completa o período Diatônico, e transportar sempre os nomes com que se exprime a escala ao grau do tom indicado na clave, assim, se o Tom tem a sua Tônica em G aí será *do* [...] Parece à primeira vista que este sistema é bem concebido; não há dúvida que em quanto as entoações nas escalas ascendentes e descendentes ele é facilimo, porém saindo destes principios os inconvenientes com que tem de lutar o principiante não são pequenos. [...] segundo este método, chamar-se-há sempre *mi* ou *si* nos sustenidos e nos bequadros que destroem bemóis, e *fá* ou *dó* nos bemóis, e nos bequadros que destroem sustenidos [...] O Sistema de solfejar por escarcejo, que alguns confundem com o sistema moderno, é baseado em os mesmos principios do de transposição; os solfistas tomão a voz *do* na Tônica que os acidentes indicam na

clave, porém se no meio do decurso da cantoria há uma modulação eles desprezam sem fundamento algum o seu primeiro sistema [...] Temos ainda músicos (em pequeno número) que para diminuir o número de mutanças tem reservadas as sílabas *ma, za, fi, bi, ni etc.*, para as aplicarem em certos casos aos acidentes que ocorrem na cantoria.

Todos estes sistemas de solfejo são complicados em comparação do sistema moderno [...] ou de solfejar ao natural consiste em conservar as notas os nomes dos signos indicados pela clave, seja qual for o Tom estes nomes não mudam senão em virtude de uma nova clave. (MACHADO: 1846, p. 223-227)

Embora com menor aceitação, Rafael Coelho Machado mostra que o solfejo por transposição e suas variantes, como a de Luís Álvares Pinto, ainda era praticado no Brasil em meados do século XIX, passando por um processo de substituição pelo solfejo moderno.

O único exemplo mencionado da primeira estampa, como na observação anterior, também pode ser retirado do “Resumo da Arte”.

“O círculo das Vozes está na Estampa 1, numero 2. Determinei colocá-las em círculo; porque ainda que o principiante veja que começam em *Ut* e acabam em *Si*, nem por isso principie sempre por aquela Voz: mas antes quando lhas perguntem, de principio por aquela porque foi perguntado seja subindo ou descendo: o que deve ter bem fielmente impresso na memória. Subindo se dizem às direitas e às avessas descendo. Tudo está mostrado na mesma Estampa e número.” (PINTO: 1776, p. 29)

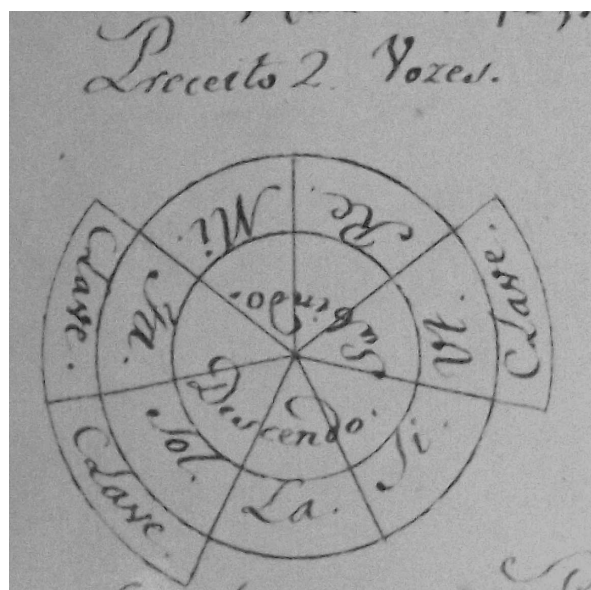


Figura 3.6. Muzico e Moderno Systema: Resumo da Arte (Círculo das Vozes)

3.2.3. Das Claves

“As Claves são três e são: Clave de *Ut*, que se assinala em uma das primeiras quatro Linhas e na em que estiver, se chamará *Ut*. Clave de *Fa*, que se assinala na terceira ou quarta Linha, e na em que estiver, se chamará *Fa*. Clave de *Sol*, que se assinala na segunda Linha, e nela se chamará *Sol*.” (PINTO: 1776, p. 35)

Nas observações deste preceito, Luís Álvares Pinto utiliza como base três teóricos: Tápia, Brossard e D’Alembert, onde o primeiro é mencionado como nota de rodapé, o segundo no corpo do texto e o terceiro é omitido das observações.

Apesar de não mencioná-lo diretamente, D’Alembert se faz presente nas observações desde o segundo parágrafo, definindo as diferentes claves e suas posições:

“2 Assinalam-se as Claves por este modo: a Clave de *Ut* assinala-se ou na primeira, ou segunda, ou terceira, ou quarta Linha; e naquela em que estiver chamaremos *Ut*: veja-se a Estampa 1, numero 3.

3 A Clave *Fa* se assinala ou na terceira, ou quarta Linha, e na em que estiver se chamará *Fa*. Veja-se a mesma Estampa, e numero

4 A Clave *Sol* se assinala na segunda Linha, e nela se chamará *Sol*. Veja-se a Estampa no mesmo numero.” (PINTO: 1776, p. 35)

“A clave de *Fá* coloca-se sobre a quarta linha ou sobre a terceira, e a linha sobre a qual está a clave dá o nome de *Fa* a todas as notas que estiverem sobre esta linha.

A clave de *Ut* coloca-se sobre a quarta, terceira, segunda ou sobre a primeira linha, e nestes diferentes casos, todas as notas que estiverem sobre a linha onde está a clave, se chamará *Ut*.

Finalmente, a clave de *Sol* começa sobre a segunda ou primeira linha, e quaisquer notas que estejam sobre a linha onde está a clave, levam o nome de *Sol*.”⁷ (D’ALEMBERT: 1759, p. 101)

⁷ Do original: La clef de fa se pose sur la quatriéme ligne ou sur la troisiéme, et la ligne sur laquelle est cette clef donne le nom de fa à toutes les notes qui sont sur cette ligne. La clef d'ut se pose ou sur la quatriéme, ou sur la troisiéme, ou sur la seconde, ou sur la premiere ligne; et dans ces différens cas, toutes les notes qui sont sur la ligne où est la clef, portent le nom d'ut.

Enfin, la clef de sol se met sur la seconde ou sur la premiere ligne; et toutes les notes qui sont sur la ligne où est la clef, portent le nom de sol. (tradução do autor)

Além de manter a mesma estrutura de escrita de D'Alembert, a única diferença está no uso possível da clave de Sol da primeira linha, apontado somente pelo francês.

O exemplo da primeira estampa referido por Álvares Pinto pode ser recriado à partir do “Resumo da Arte”.

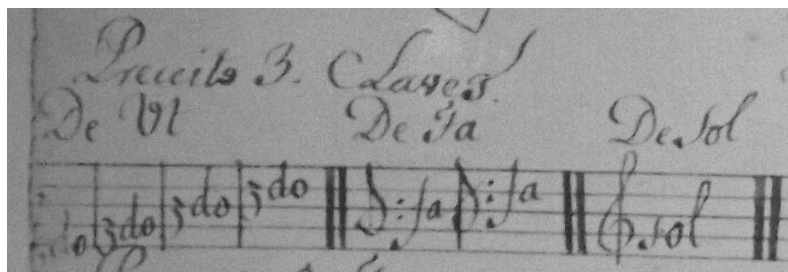


Figura 3.7. Muzico e Moderno Systema: Resumo da Arte (Claves)

O nono parágrafo apresenta de maneira condensada as informações que D'Alembert expõe em nota de rodapé sobre o uso de cada clave em relação às vozes e instrumentos:

“9 Porém para que não entreguemos tudo ao uso, observaremos o modo de caracterizar as Claves nas Vozes e Instrumentos. Sendo a Voz superior, a que chamamos Tiple será a Clave de *Ut* (modernamente) na primeira linha: sendo Alto, a trará na terceira: sendo Tenor, na quarta: e sendo Basso terá a Clave de *Fa* na quarta Linha. Os Violinos, Flautas, Oboes, e mais Instrumentos agudos trazem Clave de *Sol*: as Trompas e Clarins, Cornêtas V.^a trazem todas as Claves assinaladas pelos sete modos, que abaixo exporei. Os Rabecões, e Órgãos usam da Clave de *Fa*: mas quando tocam de primor usam de todas, excepta da de *Ut* na segunda Linha. As Violêtas trazem a Clave do Alto.” (PINTO: 1776, p. 37)

“Devido aos diferentes alcances das vozes e instrumentos que inventamos estas diferentes claves.

A voz masculina mais grave pode ir sem embaraço ao *Sol*, que fica sobre a última linha da primeira clave de *Fa*, e a voz feminina mais aguda pode subir até um *Sol*, que se encontra três oitavas acima.

A mais graves das vozes masculinas chama-se *basse-taille* [baixo] e sua clave é a de *Fa* sobre a quarta linha. Esta clave é também dos baixos, violoncelos, contrabaixos, tímpanos e etc., em uma palavra, dos instrumentos mais graves [...].

A mais aguda de todas as vozes masculinas chama-se *haute-contre* [contralto], sua clave é a de *Ut* sobre a terceira linha. É também a clave de violas, *quintes de violon*⁸, etc.

A voz feminina mais grave segue imediatamente aos contraltos e chama-se *bas-dessus* [mezzo soprano] e sua clave é a de *Ut* sobre a primeira linha [...].

A voz feminina mais aguda chama-se *dessus* [soprano] e sua clave é a de *Sol* sobre a segunda linha.

Esta última clave, assim como a de *Sol* sobre a primeira linha, é também a clave dos instrumentos mais agudos, como os violinos, flautas, trompetes, oboés, *flageolets*, etc.”⁹

(D’ALEMBERT: 1759, p. 102-103)

Brossard é mencionado por Álvares Pinto, no corpo do texto, no parágrafo quatorze, onde o autor retoma a discussão acerca da necessidade de cinco linhas e seis espaços, presente na primeira observação (das Linhas e Espaços). O autor segue a sua argumentação sobre o termo “*Riga*” no “Dicionário de Música” do autor francês, onde é possível compreender a existência de seis espaços ao mencionar os onze intervalos presentes em cinco linhas.

“A folhas 25 número 6 mostrei com a opinião de Brossard, que chegaram as Linhas á cinco, e no numero 7 e 8 mostrei serem

⁸ Segundo Roland JACKSON: “uma orquestra francesa com cinco partes do século XVII, notavelmente como da ‘L’académie de musique’, era formada por *dessus de violon* (violino, *hautes-contre de violon* (violas), *tailles de violon* (violas), *quintes de violon* (violas) e *basses de violon* (violoncelos). Doi oboés (ou duas flautas) dobravam a parte individual do violino. Como o quintes de violon poderia descer abaixo do Do, possivelmente violoncelos ocasionalmente substituíam esta parte” (2005, p. 276).

⁹ Do original: C’est à cause de la différente portée des voix et des instrumens, que l’on a inventé ces différentes clefs.

La voix masculine la plus grave peut aller sans se gêner jusqu’au sol qui fait la dernière ligne de la première clef de fa; et la voix féminine la plus aigue peut s’élever jusqu’à un sol, qui est la triple octave au-dessus de celui-là.

La plus grave des voix masculines s’appelle basse-taille, et sa clef est celle de fa sur la quatrième ligne; cette clef est aussi celle des basses, violoncelles, contre-basses, tymbales, et cetera en un mot, des instrumens les plus graves [...].

La voix masculine la plus aigue de toutes s’appelle haute-contre; sa clef est celle d’ut sur la troisième ligne. C’est aussi la clef des violes, des quintes de violon, et cetera.

La voix féminine la plus grave suit immédiatement la haute-contre, et s’appelle bas-dessus; sa clef est celle d’ut sur la première ligne [...].

La voix féminine la plus aigue s’appelle dessus; sa clef est celle de sol sur la seconde ligne.

Cette dernière clef, ainsi que celle de sol sur la première ligne, est aussi la clef des instrumens les plus aigus, comme violons, flutes, trompettes, haut-bois, flageolets, et cetera. (tradução do autor)

seis os Espaços. A folhas 28 numero 14 concluí dizendo que não podiam ser as Linhas mais nem menos que cinco e seis os Espaços. [...] Isto se vê na Estampa 1, numero 8. Aonde se faz necessario a quinta Linha para o progresso dos onze Intervalos advertidos a folhas 25, numero 6; e por isso não podendo ser mais.

Não só estas: mas ainda as sete Claves de que podiam usar, como quer Tapia no seu Vergel de Muzica a folhas lxxii, seriam semelhantes as três, de que usamos. Veja-se a Estampa 1 numero 9.” (PINTO: 1776, p. 38-39)

“RIGA [...] Quer dizer, uma LISTRA ou linha [...] É assim que os italianos nomeiam as linhas horizontais sobre as quais as notas musicais são colocadas. [...] Foi aumentada para cinco o número de linhas [...] fazendo-se onze graus.”¹⁰ (BROSSARD: 1703, p. 114-115)

Os dois exemplos da estampa mencionados na citação acima de Álvares Pinto podem ser recriados a partir de uma adaptação de exemplos presentes na “Arte de Solfejar de 1761, estendendo de oito para onze graus.

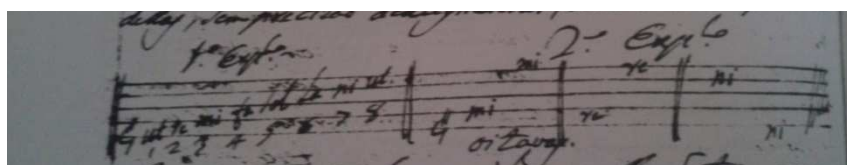
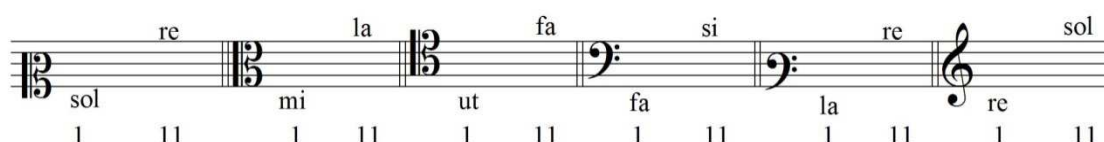


Figura 3.8. Arte de Solfejar: p. 10 (Observação 3: oitavas)



Exemplo 3.1. Muzico e Moderno Systema: Estampa 1 n.8 (Onze graus: adaptação da “Arte de Solfejar”)



¹⁰ Do original: RIGA [...] Veut dire, une RAYE, ou ligne [...] C’est ainsi que les Italiens appellent les Lignes horizontales, sur lesquelles on met les Nottes de la Musique. [...] on a augmenté jusqu’à cinq le nombre des lignes [...] ce qui fait onse degrez. (tradução do autor)

Exemplo 3.2.. Muzico e Moderno Systema: Estampa 1 n.9 (Onze graus: adaptação da “Arte de Solfejar”)

A citação acima de Álvares Pinto também menciona o capítulo trinta do “*Vergel de Musica*”, “*De las Claves y Guiones*”, escrito por Tapia. O mesmo trecho é citado anteriormente por Álvares Pinto em nota de rodapé, em referência ao sétimo parágrafo, onde o autor expõe o uso antigo das claves.

“7. Os Antigos assinalavam a Clave *Ut* com dois pontos, e a Clave *Fa* com três dizendo: ^(R) que por estarem situadas entre um Diapente, por isso se formará a mais baixa *Fa* com três pontos e a mais alta *Ut* com dois: e a Clave de *Sol* com um G [...] Pouco porém importam estas cauzas, que nem uma utilidade tem: é bom não as ignorar. Pelo que na Estampa 1, numero 4 serem as Claves antigas, aonde as pode ver o Escolar curioso” (PINTO: 1776, p. 36-37)

“(R) Martin de Tapia no seu Vergel de Muzica fol. lxxii Os teóricos estabeleceram que a Clave de *F-faut* tivesse três pontos: a de *C-solfaut* dois. A razão disto foi; porque desde un Sinal à outro, desde estas duas Claves estão situadas aí um Diapente (uma quinta) de três ton e um semitom cantável; e para sinalizar a dita distância puseram a Clave inferior de três pontos, e a superior de dois.”¹¹ (TAPIA apud PINTO: 1776, p. 36-37)

O exemplo 4 da primeira estampa, das claves antigas, mostra uma dificuldade maior para ser recriado, podendo ser uma adaptação de um exemplo da observação 3 da “Arte de Solfejar” ou um exemplo totalmente novo criado para o “Muzico e Moderno Systema”. Na “Arte de Solfejar”, o autor menciona as variantes de claves utilizadas por músicos modernos, fazendo com que seja necessária uma adaptação do exemplo para as claves antigas.

“Das Claves usam os Modernos por diversos modos, mas conhecida a ver-dadeira forma de cada uma delas, como se viu

¹¹ Do Original: Los Theóricos establecieron, que la Clave de F=Fa,ut (aq. eu chamo Clave de Fa) tuviesse tres puntos: a de C=sol,Fa,ut (eu chamo Clave de Ut) dos. La causa desto fue; porque desde un Signo á otro (Signo aqui he o mesmo que voz), desde estas dos Claves estan situadas, ai un Diapente de tres tonos, y un semitono cantable; y para señalar la dicha distancia pusieren la Clave inferior de tres puntos, y la superior de dos. (tradução do autor)

no preceito, será fácil distinguir as falsas que são por esta ou semelhante forma” (PINTO: 1761, p. 10)

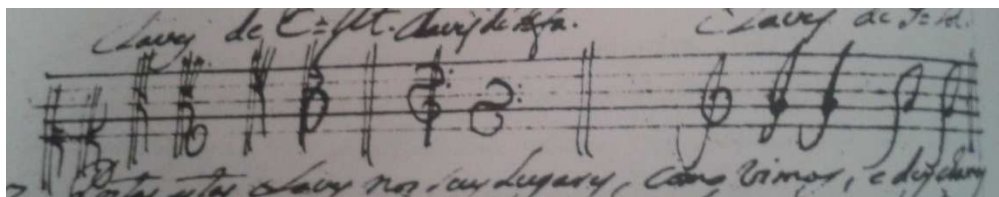


Figura 3.9. Arte de Solfejar: p. 10 (Observação 3: claves modernas)

Os demais exemplos da primeira estampa, números 5 a 7, utilizados nesta observação podem ser retirados da “Arte de Solfejar”. Em ambos os textos, o autor se utiliza de exemplos gráficos para demonstrar que sem uma clave seria impossível de nomear as notas.

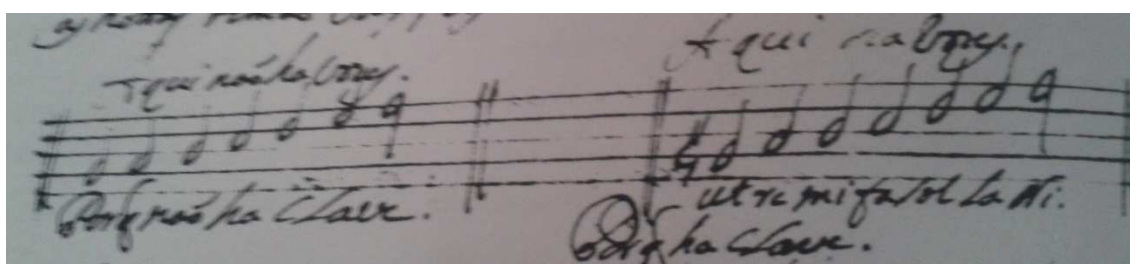


Figura 3.10. Arte de Solfejar: p. 10 (Observação 3)

Aqui não há vozes	Aqui há vozes	Aqui se patenteia o nome das notas
Porque não há clave	Porque há clave	ut re mi fa sol la si

Exemplo 3.3. Muzico e Moderno Systema: Estampa 1 n.5 a 7 (Utilidade das claves: adaptação da “Arte de Solfejar”)

A citação seguinte aborda a justificativa para a utilidade das claves conforme exemplo 3.3 (acima):

“Conhecidas as Claves por estes sete modos assinaladas, nem uma razão poderá haver para duvidar do nome da Voz; pois somente se duvidara se não houver a Clave; porque então nem uma Voz haveria, como se mostra na Estampa 1 número 5 [...] Porém, se houver Clave, necessariamente hão de haver Vozes, e nomes de cada uma delas, contando-se da mesma Clave as direitas, se subir, e às avessas se descer, até chegar à nota, cujo

nome queremos saber. Tudo se patenteia na Estampa 1, número 6, aonde descobrimos Vozes; e na Estampa mesma número 7 patenteando-se o nome da Nota, que queremos saber. (PINTO: 1776, p. 37-38)

3.2.4. Do Compasso em geral

“O Compasso é um, chamado Quaternario Ordinario. Tem quatro partes iguais, a saber: duas no Movimento inferior, e duas no Movimento superior: Sua forma é a de um semicirculo assim **C**” (PINTO: 1776, p. 39)

Em uma observação curta e sem exemplos musicais, Luís Álvares Pinto define o compasso quaternário ordinário como base e origem das demais formas de divisão do compasso. A importância dada ao quaternário ordinário fica clara ao repararmos que o autor estimula a sua prática constantemente, incluso nos exercícios de solfejo, como veremos no próximo capítulo e mencionando outras maneiras de divisão do compasso somente no preceito décimo, do “Compasso Binário e dos Numerários”.

Enquanto o termo “Quaternário” é utilizado pela divisão clara em quatro tempos, o “Ordinário”, segundo o autor, é “por que pela ordem, e regularidade deste regulam, e repartem os mais Compassos as suas Figuras” (PINTO: 1776, p. 39), o que pode ter origem na definição de “Tempo” de Brossard.

“O [compasso] **C** simples é visto de duas maneiras: a primeira forma a partir da esquerda para a direita, assim **C**. E pelo que os italianos nomeiam Tempo Ordinario, por ser utilizado mais frequentemente que qualquer outro.”¹² (BROSSARD: 1703, p. 175)

¹² Do original: Le **C**. simple se voit en deux manieres; premiere tourné de la gauche à la droite, ainsi **C**, et pour lors les Italiens l'appellent Tempo ordinario, parce qu'on s'en sert plus ordinairement que d'aucun autre. (tradução do autor)

O autor também indica aos “Mestres” a necessidade de exercitar com cuidado o compasso e suas divisões, uma vez que o movimento superior é considerado mais difícil:

O Mestre tenha cuidado de exercitar ao Discipulo a jogar o Compasso com igualdade, antes que principie a cantar, para que, quando o fizer, lhe custe menos perceber o Movimento superior, que é o mais difficil. (PINTO: 1776, p. 41)

3.2.5. Das Figuras e seu Valor

“As Figuras são dez, a saber: Máxima, Longa, Breve, Semibreve, Mínima, Semínima, Colcheia, Semicolcheia, Fuza, Semifuza.” (PINTO: 1776, p. 42)

Ao definir os valores distintos de cada figura, Luís Álvares Pinto, utiliza como base o compasso quaternário:

“Todas se regem pelo Compasso Quaternario Ordinario, ou pelos que deste nascerem. A Máxima vale oito compassos; a Longa quatro; a Breve dois; a Semibreve um; a Mínima vale meio Compasso e vão duas Mínimas em um Compasso; a Semínima vale uma parte de Compasso e vão quatro em um Compasso; das Colcheias vão duas em uma parte e oito em um Compasso; das Semicolcheias vão quatro em uma parte e dezesseis em um Compasso; das Fuzas vão oito em uma parte e trinta e duas em um Compasso; das Semifuzas vão dezesseis em uma parte e secenta e quatro em um Compasso.” (PINTO: 1776, p. 42)

Apesar de não ser citado nesta observação, possivelmente a divisão dos valores das figuras, a partir do compasso quaternário ou que “deste nasceram”, foi retirada do dicionário musical escrito por Brossard, como vemos abaixo:

“No que diz respeito às Notas, soltas ou separadas, que geralmente se considera 8 tipos que aqui seguem os nomes italianos e franceses, com a figura e valor somente do compasso

binário que é o compasso comum de todas as Notas.”¹³
(BROSSARD: 1703, p. 81)

Álvares Pinto também ressalta que os dois primeiros valores, Máxima e Longa, estão em desuso.

São quatro os exemplos de estampas citados pelo autor: Estampa 1, exemplos 10 a 12 e Estampa 2, exemplo 1. A tarefa de recriar os três primeiros exemplos foi possível utilizando o “Rezumo da Arte” presente no início do mesmo método, a “Arte de Solfejar” de 1761 e as “Lições de Solfejo” também do mesmo método. Com o intuito de exemplificar as figuras e seus valores o autor menciona o exemplo 10 da primeira estampa.

“Das Figuras ja não estão em uso a Máxima e Longa; porque naturalmente uma Voz não estará permanentemente sem respeitar o tempo em que a mão golpeia oito vezes; e quando suceda, há o inconveniente de estar ao mesmo tempo cantando e contando os compassos, quando os que só contam muitas Vozes se perturbam. Estas Figuras se mostram na Estampa 1, número 10” (PINTO: 1776, p. 42)

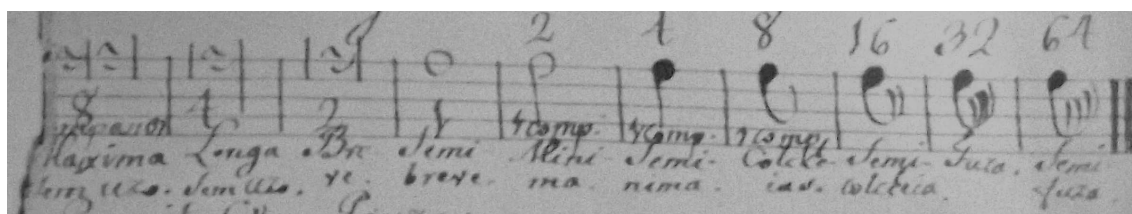


Figura 3.11. Muzico e Moderno Systema: Resumo da Arte (Figuras)

O exemplo seguinte mencionado pelo autor apresenta duas possíveis formas de ligadura entre figuras, pelas hastes ou por um “semicírculo” abaixo ou acima das figuras. Álvares Pinto não menciona neste breve parágrafo se as ligaduras exemplificadas seriam de valor ou articulação, escreve somente que ao segundo tipo (semicírculo) chama de sinalefa (PINTO: 1776, p. 42 - 43). A mesma descrição de ligaduras aparece na quinta observação da “Arte de Solfejar” de 1761, escrita pelo

¹³ Do original: A l'égard des Nottes, sciolté ou separées, on en voit ordinairement de 8. sortes dont voicy les noms Italiens et François, avec la figure, et la valeur, seulement par rapport à la mesure binaire qui est la mesure commune de toutes les Nottes. (tradução do autor)

mesmo autor, com pequenas alterações no texto, mas sem mudar o sentido, daí seria possível utilizar os exemplos existentes no método de 1761 para substituir os que se perderam do “Muzico e Moderno Systema”.

“Algumas destas Figuras se ligam, pegando-se umas às outras. Algumas não se podem ligar assim, e levam uma risca à maneira de um semicírculo. Também se escrevem às avessas. Tudo se mostra nestes exemplos:” (PINTO: 1761, p. 12)	“Algumas destas Figuras são ligadas pegando-se umas às outras. Outras não podem se ligar por este modo, mas levando um Semicírculo por cima ou por baixo, como se vê na Estampa 1, numero 11. Ao tal Semicírculo chamo eu Sinalefa, da qual tratarei em preceito e observação particular.” (PINTO: 1776, p. 42 - 43)
---	---

Tabela 3.5. Comparação entre “Arte de Solfejar” e “Muzico e Moderno Systema”: Das Figuras e seu Valor

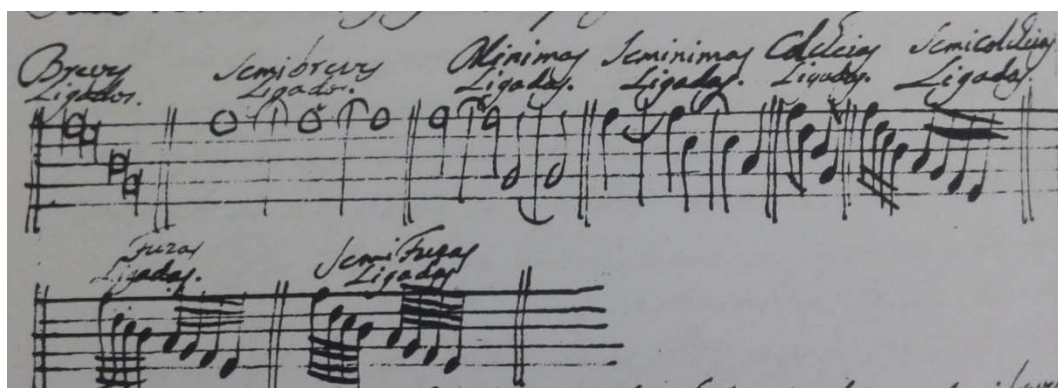


Figura 3.12. Arte de Solfejar: p. 12 (Observação 5, Ligaduras)

O exemplo número 12 da primeira estampa, mencionado nas observações das Figuras trata das notas que recebem hastes, podendo elas estar voltadas para baixo ou para cima. Verificando a incidência de notas soltas, sem ligaduras de hastes, nas “Lições de Solfejo” presentes ao final do método, percebe-se o uso sistemático de Luís Álvares Pinto da haste presente na terceira linha do pentagrama voltada para baixo, possibilitando recriar o exemplo mencionado da seguinte forma:



Exemplo 3.4. Muzico e Moderno Systema: Estampa 1 n.12 (Das Figuras e suas hastes)

O último exemplo utilizado nesta observação, escolhido por Álvares Pinto, está presente na segunda estampa do “Muzico e Moderno Systema”. Essa estampa que sobreviveu, pode ser fotografada pelos pesquisadores Dr. Alberto Ikeda e Dr. Paulo Augusto Castagna. O primeiro exemplo da estampa referida demonstra a relação de duração entre cada figura e as partes do compasso.

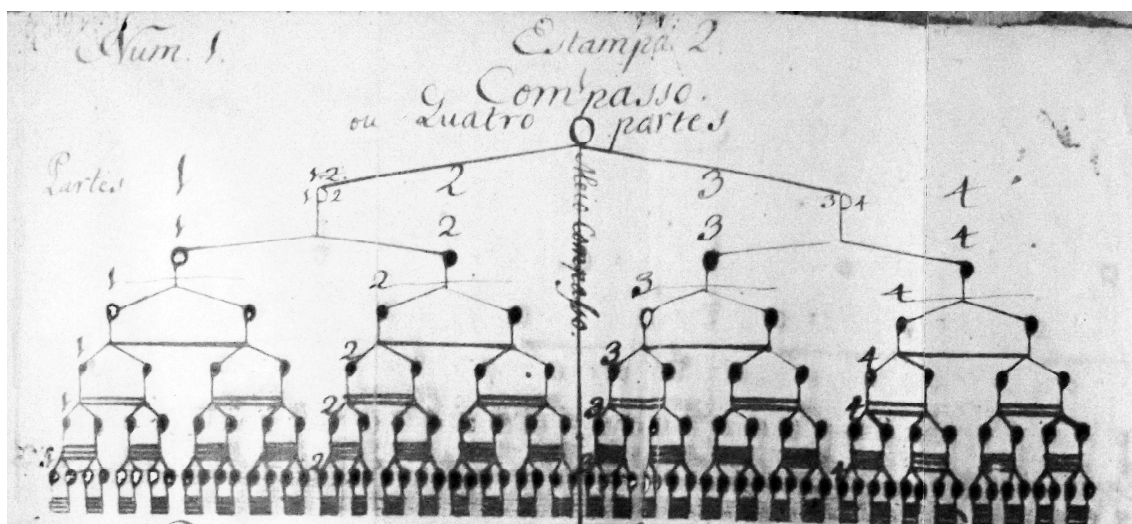


Figura 3.13. Muzico e Moderno Systema: Estampa 2 n.2 (Das Figuras)

3.2.6. Das Pausas

“As Pausas são nove a saber: Quatro Compassos; Dois; Um; Meio Compasso; Uma parte; Suspiro; Meio suspiro; Zéfiro; Semizéfiro.” (PINTO: 1776, p 44)

Para Álvares Pinto, o símbolo da pausa de oito compassos, equivalente à figura da Máxima, é uma linha vertical que ocupa todas as cinco linhas do pentagrama. Tendo sido o maior valor de pausa existente, deixou de ser utilizado para a função de “descanço” ou “silêncio” para ser considerado somente como “pausa divisiva”, separando os diferentes compassos (PINTO: 1776, p 45). Apesar de mencionado pelo autor para descrever a pausa de oito compassos, Brossard exemplifica dois possíveis sinais para a mesma pausa: no primeiro caso uma linha vertical entre as quatro linhas superiores do pentagrama e duas linhas verticais paralelas, ocupando dois espaços cada.

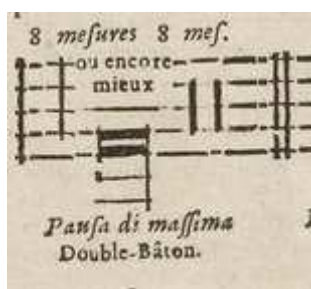


Figura 3.14. BROSSARD, Dictionnaire de Musique (1703): p. 91 (Pausa de Máxima)

Do segundo ao décimo parágrafos da observação das pausas, o autor descreve os símbolos das nove pausas existentes e sua duração em relação ao compasso quaternário ordinário, sem fazer menção às figuras que elas poderiam representar. As quatro últimas (Suspiro, Meio suspiro, Zéfiro e Semizéfiro) possuem respectivamente o valor de meia parte, um quarto de parte, $1/8$ avos de parte e $1/16$ avos de parte (recordando que o compassos quaternário ordinário é dividido em quatro partes). O autor exemplifica as pausas na aparente continuação da estampa 1, número 12, que pode ser subentendida a partir do “Rezumo da Arte”.

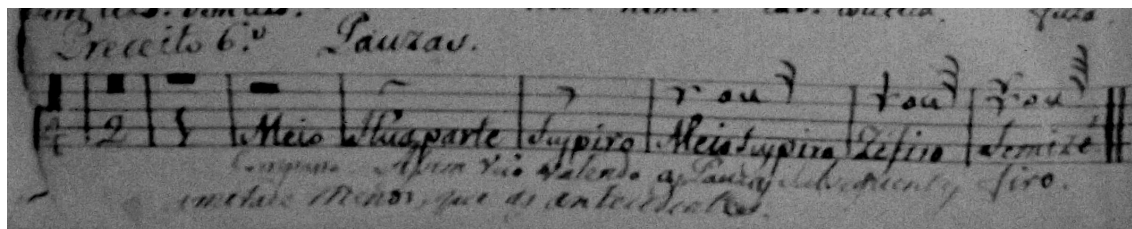


Figura 3.15. Muzico e Moderno Systema: Resumo da Arte (Pausas)

Os nomes Suspiro e Meio Suspiro dados às pausas foram retirados do dicionário de Brossard, apesar de que em seu dicionário, o autor francês utiliza esses termos para se referir às pausas de uma parte e meia parte ao invés de meia e um quarto de parte, como sugere o autor pernambucano (BROSSARD: 1703, p. 92). Aos nomes de Suspiro e Meio Suspiro, Álvares Pinto sugere duas variantes de nomes: Expiração e Semiexpiração. Segundo o autor, os termos Zéfiro e Semizéfiro foram criados por ele (PINTO: 1776, p. 46).

Para Álvares Pinto, as pausas maiores, até meio compasso, não devem perder seu valor aritmético em compassos. A última pausa mencionada, meio compasso, não

deve ser utilizada em compassos ternários ($3/4$), uma vez que ela, dividindo o compasso ao meio, somente pode ser utilizada em tempos fortes 1 e 3, pela mesma razão a pausa de uma parte não pode ser utilizada no compasso $3/8$.

“Esta última Pausa, a que divide os Movimentos do Compasso; por cuja razão por nem um modo deve assinalar-se, se não nas partes principaes, que são a primeira e terceira; e por isso não terá lugar no Compasso de tres partes; por não as ter iguais para a igual divisão da dita Pausa.” (PINTO: 1776, p. 47)

Segundo Álvares Pinto, contrariando os “demais autores”, somente a partir do “Suspiro” as pausas podem ter seu valor relacionado tanto aos compassos quanto às figuras equivalentes.

“Querem todos os Autores, que estas Pausas sejam das Figuras [...] O que eu resolvo é que as Pausas nunca devem perder o aritmético valor que se lhes deu, em Compasso algum. Isto se entenda das Pausas maiores até Meio Compasso. [...] Da Pausa Suspiro por diante pode valer tanto a Pausa como a Figura.” (PINTO: 1776, p. 46 – 47)

Para exemplificar o pensamento dos demais autores, Álvares Pinto cita a seguinte passagem de Brossard:

“Estas pausas valem ordinariamente o mesmo pelo silêncio que suas figuras correspondentes.”¹⁴ (BROSSARD: 1703, p. 91)

Álvares Pinto aponta a contradição em utilizar o valor das pausas como sendo o mesmo das respectivas figuras especialmente em compassos ternários ou compostos, como $3/4$, $3/8$, $3/1$ e $3/2$ e $6/1$, além do binário, $2/4$.

Para o autor, o equívoco comum no compasso $2/4$, acima mencionado, é utilizar a pausa de meio compasso como equivalente à mínima e assim substituindo a pausa de

¹⁴ Do original: Ces pauses valent ordinairement autant pour le silence que les figures qui leur répondent. (tradução do autor)

um compasso (PINTO: 1776, p. 46 – 47). Já nos compassos ternários de 3/4 e 3/8 as pausas de meio compasso e uma parte não podem ser respectivamente utilizadas, como já referido acima.

Se considerarmos o valor das pausas como iguais aos das figuras, no compasso 3/1, a pausa de semibreve equivaleria a uma parte do compasso e a pausa de breve a duas partes. Assim, a pausa de breve (pausa de dois compassos para Álvares Pinto) substituiria a pausa de mínima (de meio compasso para Álvares Pinto), o que para o autor brasileiro não deve ocorrer, como pode ser visto no início da Lição de Solfejo n. 18, onde a pausa usada no primeiro compasso do acompanhamento é de semibreve (de um compasso para Álvares Pinto).

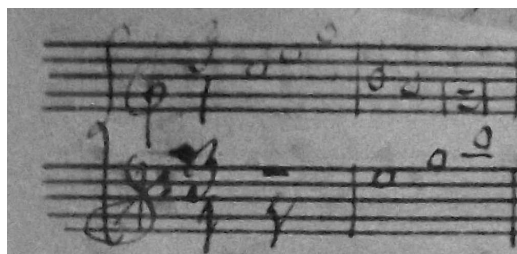


Figura 3.16. Muzico e Moderno Systema: Lição de Solfejo n. 18, c. 1 e 2

Na mesma Lição de Solfejo é possível perceber como o autor também utiliza a pausa de suspiro (meia parte) ao invés da pausa de mínima:

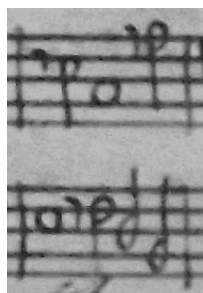


Figura 3.17. Muzico e Moderno Systema: Lição de Solfejo n. 18, c. 11

No compasso 6/1, Álvares Pinto critica o uso da pausa um (de semibreve) para substituir o valor da figura breve pontuada, valendo a pausa mencionada uma parte. Neste ponto, o autor faz nova citação de Brossard, que menciona o uso de quatro diferentes pausas neste compasso: a pausa “quatro” (*Bâton*) valendo dois compassos, a pausa “dois” (*Demi bâton*) valendo um compasso, a pausa “um” (*Pause*) valendo um

tempo (meio compasso) e a pausa de “meio compasso” (*Demie Pause*) valendo um sexto do compasso. No exemplo musical proposto por Brossard o uso das duas últimas pausas está invertido.

“Em primeiro lugar, para um compasso são necessárias seis semibreves no lugar de uma, ou seja, três inferiores e três superiores; segundo, um tempo deverá ter uma Breve ou *Quarrée* [quadrada] com um ponto [...] porque se estiver sem ponto só poderá ter o valor de dois terços de um tempo, etc.; terceiro, que a pausa *Bâton* valerá dois compassos; a pausa *Demi bâton* um compasso; a *Pause* [pausa] um tempo; a *Demie-Pause* [semi pausa] uma sexta parte do compasso, etc.”¹⁵ (BROSSARD: 1703, p. 208)



Figura 3.18. BROSSARD, Dictionnaire de Musique (1703): p. 209

Também citando Brossard, por causa destas variações de valor nas pausas que valem um ou mais compassos, Álvares Pinto justifica a prática de inserir acima da pausa o número de compassos que ela silencia.

“Eis porque é bom e mesmo necessário marcar, com um sinal acima, o número de medidas que valem estas pausas, para que não haja equívoco na execução”¹⁶ (BROSSARD: 1703, p. 197)

Por fim, sobre o compasso 3/2 o autor se refere às complicações de leitura causadas pelo enegrecimento das notas na notação mensural. Segundo Appel, em uma composição com o “*Tempus Perfectum*” e “*Prolatione Imperfecta*” (compassos 3/2 e

¹⁵ Do original: [...] premier que pour une mesure il faudroit six Rondes, au lieu d'une, sçavoir, trois en battant et trois en levant. Second. Que pour un temps il faudroit une Breve ou Quarrée avec un Point [...] parce qu'étant sans Point elle ne vaudroit que deux tiers d'un temps, et cetera. Troisième. Que le Bâton vaudroit 2. mesures, le Demi bâton une mesure; la Pause un temps; et la Demie-Pause une sixième partie de la mesure, et cetera. (tradução do autor)

¹⁶ Do original: Voyla pourquoy il est bon & même necessaire de marquer, avec un chiffre au dessus, le nombre de mesures que valent ces Pausas, de peur que dans l'exécution on ne s'y trompe. (tradução do autor)

3/4 em notação moderna) a coloração (enegrecimento) geralmente descreve uma mudança do *tempus perfectum* (breve = 3 semibreves) para um *tempus imperfectum* (breve = 2 semibreves) (APPEL: 1953, p. 131).

“Também não se estranhe quando acharmos nos Autores composições mais intrincadas do que estas: por exemplo. No Compasso 3/2 de Semíbreve branca tinha o valor de Duas partes, e só valia Um Compasso levando diante de si Ponto, Pausa ou Figura do seu valor ou maior.

A Semibreve preta valia sempre Duas partes: a Breve branca valia quatro; e só valia Dois compassos tendo as condições da Semibreve branca. A Breve preta valia Um compasso, Uma parte, isto é, quatro partes. A Mínima e Semínima tinham o mesmo valor, dando-se-lhe o nome de Mínimas pretas: destas usavam quando havia Semibreve preta, que dava na Segunda parte do Movimento inferior, sendo o Compasso de tres partes; então a Mínima da primeira parte era preta; porque era preta a Semíbreve.

Chegou a tanto este intrincado laberinto, que Frouvo, Lobo, Fernandes, e outros trabalharam com papéis e respostas acerca de três Breves negras que Christobal de Morales trazia em um Christe de uma Missa que fez: e nem se explicaram, nem concordaram. Entendo certamente, que naquelles tempos eram enigmas as composições.

Também costumavam ou não assinalar compasso no principio da Cantoria, ou assinalar o Quaternario Ordinario: mas nem sempre este servia; porque tinha esta diferença: se as Figuras eram negras, como Semínimas, Semíbreves ou Breves, o compasso era Ternario, isto é, de tres partes: e se se encontrava no decurso da Cantoria Semíbreves ou Breves brancas, ou Mínimas, procedia o Compasso com duas partes. A isto chamavam Hemiolia. Quem quizer saber mais especialmente esta Materia, leia a M. de Brossard na palavra Hemiolia.” (PINTO: 1776, p. 49 - 51)

Na citação acima, além de mencionar mais um vez Brossard, Álvares Pinto também cita uma discussão teórica entre [João Álvares] Frouvo, [Duarte] Lobo e [Gaspar] Fernandes acerca um *Christe Eleisson* escrito por Cristobal de Morales. Infelizmente, não foi possível localizar tal discussão até o momento. O mesmo trecho também é incluído na “Arte de Solfejar” de 1761, na observação 14, dos compassos derivativos numerários (PINTO: 1761, p. 26 – 27).

3.2.7. Do Ponto de aumento

“O Ponto diante de qualquer Figura (excepto da Semifuza) aumenta a metade do todo valor a essa Figura. Chama-se Ponto de aumento. Diante de Pausas é erro indesculpável.” (PINTO: 1776, p. 51)

Para Álvares Pinto a única forma de ponto que é necessária aprender é o ponto de aumento. Segundo o autor, Brossard menciona sete pontos distintos. Apesar de incentivar a leitura, Álvares Pinto mantém a idéia que somente o ponto de aumento é necessário. Os diferentes pontos mencionados por Brossard são: ponto de aumento; de divisão; de translação; de alteração; de perfeição; de imperfeição e de *raddoppiamento* (BROSSARD: 1703, p. 106).

Além de considerar o uso do ponto após pausas proibido, já que o ponto aumenta o valor das figuras cantadas e não dos silêncios, o autor também critica o uso de dois pontos após uma figura, porque um mesmo sinal repetido não pode ter valores distintos: “uma Semínima não tem menor valor que outra, como o terá um Ponto a respeito de outro?” (PINTO: 1776, p. 52).

Quanto a estas práticas, consideradas equivocadas pelo autor, Álvares Pinto cita dois autores distintos, Andrea Ornitoparchus e Francisco de Montanos para deixar claro que os compositores devem ser imitados onde acertam e não em seus erros. Pela única citação de Ornitoparchus do método ser a mesma presente no “*El Melopeo y Maestro*” de Pietro Cerone, é possível que o contato de Álvares Pinto com o texto de Ornitoparchi tenha ocorrido por intermédio do autor italiano Cerone.

“Não da indústria [do conhecimento], mas de uma longa prática, talvez por serem criados desde o berço para cantar, compõem canções, apesar de permanecerem ignorantes do que compõem.”¹⁷ (ORNITOPARCHUS apud Cerone: 1613, p. 11)

¹⁷ Do original: Non ex industria, sed diuturna quadam consuetudine, quia forte a cunabulis in cantoriis vixerunt, cantica condunt: sed quid sit quod condiderunt ignorant (tradução do autor)

“Aos bons compositores devem imitar as melhores coisas de saus composições, não os descuidos ou licenças contra a arte.”¹⁸
(MONTANOS 1592, fol. 31 verso)

O único exemplo mencionado pelo autor é o número 13 da primeira estampa, descrevendo somente o ponto de aumento. Este exemplo pode ser retirado do “Resumo da Arte” no início do método.

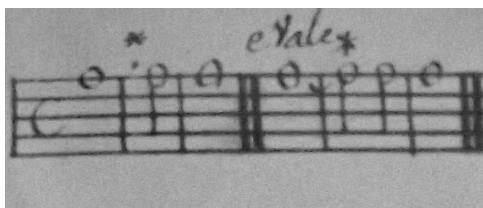


Figura 3.19. Muzico e Moderno Systema: Resumo da Arte (Ponto de aumento)

3.2.8. Da Cantoria

“A Cantoria é uma chamada Natural. Esta se divide em Natural simples e em Natural composta.” (PINTO: 1776, p. 55)

Ao considerar somente a cantoria como sendo natural, isto é, sempre iniciando pela sílaba *Ut*, indiferentemente se existir ou não acidentes após a clave, Luís Álvares Pinto volta a associar o seu método de solfejo ao que posteriormente Rafael Coelho Machado nomeou de solfejo por transposição, como visto anteriormente.

Nesta observação, além de mencionar pela primeira vez, o autor passa a utilizar a sílaba *Do*, dos italianos, no lugar de *Ut*. Tanto para Brossard quanto Álvares Pinto, o uso da sílaba *Do* pelos italianos se deve ao fato desta soar mais agradável que *Ut*.

“DO: é o nome que dão os italianos à sílaba *Ut*, dizendo *Do*, *Re*, *Mi*, *Fa*, etc. Porque dizem ser o *Do* mais ressoante que o *Ut*. Pelo contrário, acredito ser pela pronúncia desagradável de ‘ou’ ao invés de ‘u’”¹⁹ (BROSSARD: 1703, p. 31)

¹⁸ Do original: A los buenos compositores han de imitarlos en las cosas mexores de su composicion, no en los descuydos, o licencias contra el arte. (tradução do autor)

¹⁹ Do original: DO. c'est le nom que donnent les Italiens à la Syllable, ut disant Do, re, mi, fa, et cetera au lieu de Ut, re, mi, fa, et cetera. Parce que disent-ils Do est plus

A divisão em cantoria simples e composta tem relação com a existência ou não de acidentes após a clave. No caso da cantoria simples, não há acidentes iniciais trazendo logo o compasso após a clave, enquanto a composta traz os acidentes entre a clave e o compasso, podendo ser visto no exemplos da estampa 2, números 2 e 3 (PINTO: 1776, p. 55)

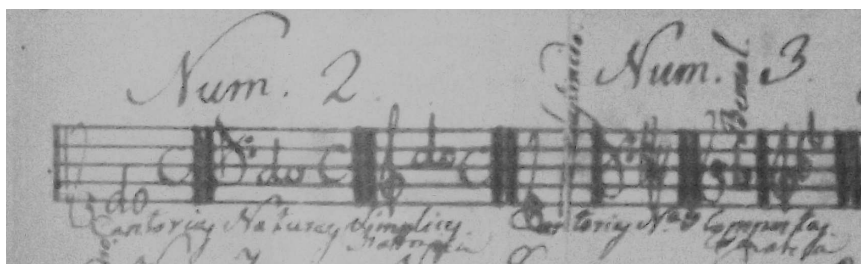


Figura 3.20. Muzico e Moderno Systema: Estampa 2, n. 2 e 3 (Cantoria Natural Simples e Composta)

Como na segunda observação, das Vozes, o autor volta a mencionar os uso dos sustenidos, bemóis e bequadros, onde os primeiros podem ser cantados como *Si* (mutança) ou *Ni* e os segundos como *Fa* (mutança) ou *Bi*. Os bequadros são cantados conforme o acidente que eles anulam, caso anulem sustenidos serão cantados como *Fa* ou *Bi* e caso anulem bemóis serão cantados como *Si* ou *Ni* (PINTO: 1776, p. 55 - 58).

No exemplo 4 da segunda estampa, o autor mostra como cantar o diapasão ou oitava na Cantoria Natural Simples enquanto nos exemplos 5 e 6 mostra como o uso das sílabas *Si* e *Fa* deve proceder ao tomar-se a voz *Do* nas claves de *Sol* e *Fa* (Cantoria Natural Composta).

“Se quizer-mos situar a Voz *Do* na Clave *Sol* (como muitas vezes succede), é necessario chamar-se *Si* no lugar da Voz *Fa* para proceder o Diapasão, ou Oitava perfeita. Nesse lugar do *Fa* situaram os Autores de unânime consentimento o primeiro Sustenido: logo vindo Sustenido na Voz *Fa*, será *Si*, e o não será em outro algû lugar. Estampa 2 num. 5. Alí vemos, que devendo ser *Sol* a Segunda Linha, pois nela está a Clave, é agora *Do*; por que o Sustenido posto em *Fa*, obriga a ser *Si* a quinta Linha; e para o ser deve ter o Sustenido; e por conseguinte há de ser *Do* o lugar da segunda Linha.

resonant qu'ut. Je crois plutôt que c'est à cause de la prononciation desagréable, d'ou, au lieu de u. (tradução do autor)

Da mesma sorte, se quizer-mos situar a Voz *Do* na Clave *Fa* (como também sucede muitas vezes), será necessario para formar a sua Oitava perfeita chamar *Fa*, aonde naturalmente é *Si*. Nesse lugar sitúam todos os Autores o primeiro Bemol: logo vindo o Bemol no lugar da Voz *Si*, se chamará *Fa*, e em nenhuma outra parte mais. Estampa 2 numero 6. Ali vemos, que devendo ser *Fa* a quarta Linha; pois nela está a Clave, é agora *Do*; porque o Bemol posto em *Si*, obriga de ser *Fa* a segunda Linha; e para o ser; deve ter o Bemol; e por conseguinte há de ser *Do* o lugar da quarta Linha.” (PINTO: 1776, p. 56 – 57)



Figura 3.21. Muzico e Moderno Systema: Estampa 2, n. 4, 5 e 6 (Diapásão nas claves de Dó, Sol e Fá)

Os usos de bequadros são demonstrados nos exemplos seguintes da segunda estampa, números 7 ao 12. Nos três primeiros exemplos (7, 8 e 9) o autor mostra como o bequadro, em uma Cantoria Natural Simples, anula um sustenido ou bemol anterior retornando o canto para a sílaba original, independente do sustenido ou bemol causar ou não uma mutança (caso que ocorre nos exemplos 7 e 8).

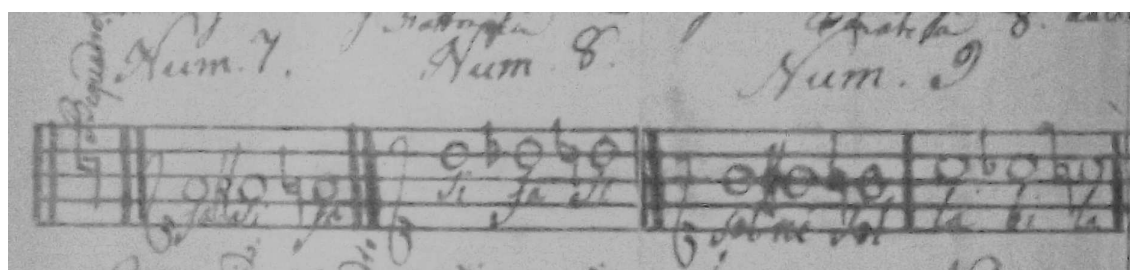


Figura 3.22. Muzico e Moderno Systema: Estampa 2, n. 7, 8 e 9 (Bequadros, Cantoria Natural Simples)

Os exemplo 10 e 11 demonstram o uso do bequadro na Cantoria Natural Composta, com sustenidos e bemois após a clave:

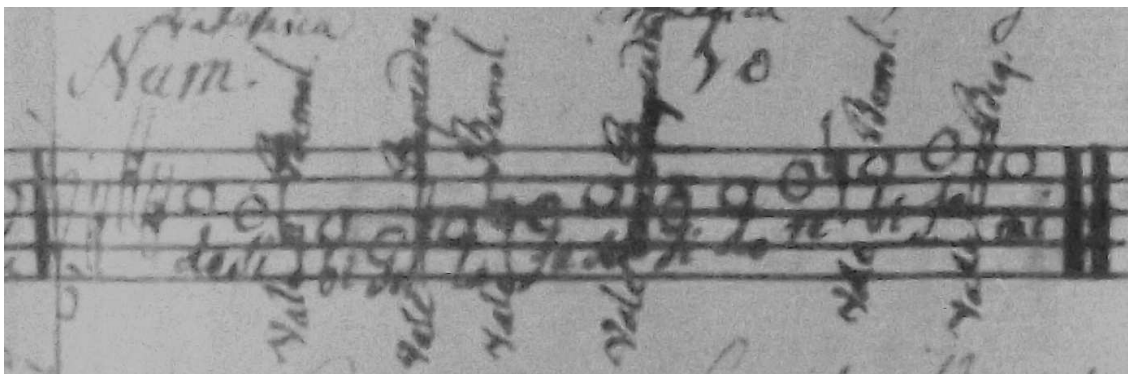


Figura 3.23. Muzico e Moderno Systema: Estampa 2, n. 10 (Bequadros, Cantoria Natural Composta de sustenidos)

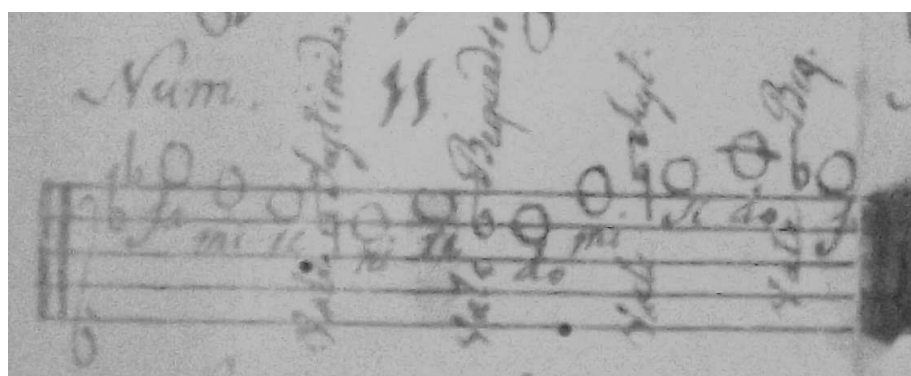


Figura 3.24. Muzico e Moderno Systema: Estampa 2, n. 11 (Bequadros, Cantoria Natural Composta de bemóis)

No exemplo 10, na terceira e décima primeira notas (*La* e *Mí* na cantoria original, segundo a clave) os bequadros não causam mutança, sendo nomeados de *Bi*. Na sexta nota (*Si* na cantoria original) o bequadro altera a cantoria, passando a nomear a nota de *Fa*, a nota seguinte passa a ser *Sol*, retornando na oitava nota, com um sustenido, para a cantoria original segundo a armadura de clave.

Como no exemplo 10, o número 11 mostra o uso do bequadro em uma Cantoria Natural Composta de Bemóis. Na quarta nota o bequadro não altera a cantoria, sendo nomeado de *Ni*, enquanto na oitava nota (*Fa* na cantoria original, segundo a clave) o bequadro causa uma breve mutança, sendo nomeado *Si* e a nota seguinte *Do*. A cantoria retorna ao original na última nota por causa do bemol apresentado.

A estampa 2, número 12, mostra o caso do bequadro logo após uma clave com sustenidos ou bemóis, anulando o sustenido ou bemol correspondente (PINTO: 1776, p. 58).

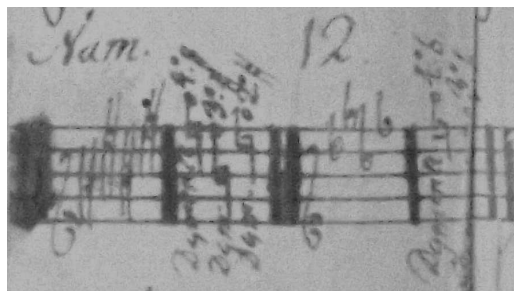


Figura 3.25. Muzico e Moderno Systema: Estampa 2, n. 12 (Bequados logo após clave com sustenidos ou bemóis)

Por fim, Álvares Pinto encerra a observação “da Cantoria” demonstrando sua técnica para dispor os sustenidos ou bemóis no início da clave (sendo o número máximo de sete) e como os mesmos passam a reger a cantoria. Os sustenidos são sempre colocados no lugar da voz *Fa*, passando a ser nomeados de *Si*, contando de cima para baixo ou de baixo para cima, como mostram os números 13 e 14 da estampa 2 (PINTO: 1776, p. 58 - 59).

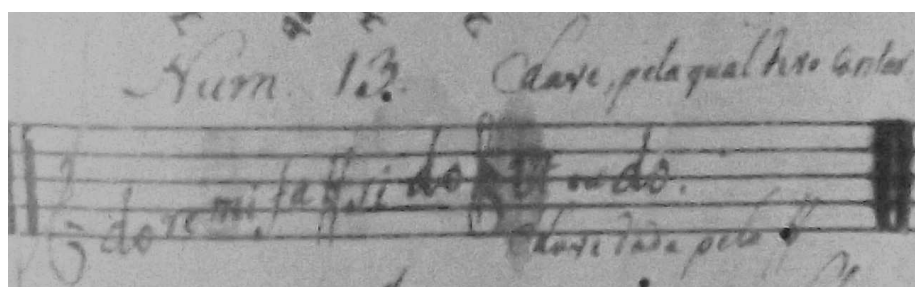


Figura 3.26. Muzico e Moderno Systema: Estampa 2, n. 13 (Sustenido na voz “Fá”)

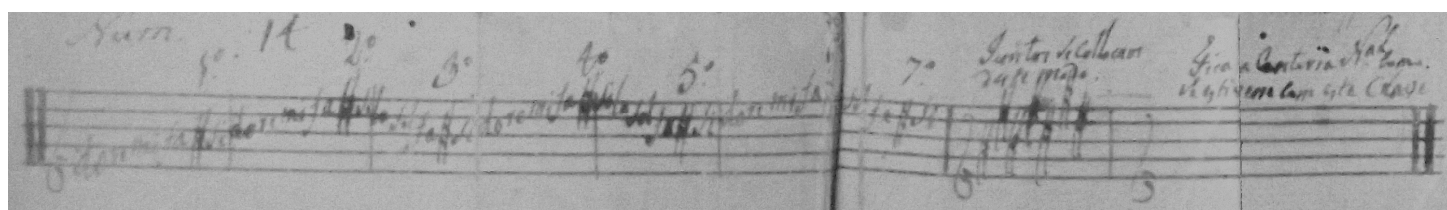


Figura 3.27. Muzico e Moderno Systema: Estampa 2, n. 14 (Ordem dos sustenidos na Clave)

Já os bemóis sempre aparecem no lugar da voz *Si* e como os sustenidos devem ser contados de baixo para cima ou de cima para baixo, como mostra a estampa 3, número 1 (PINTO: 1776, p. 59).

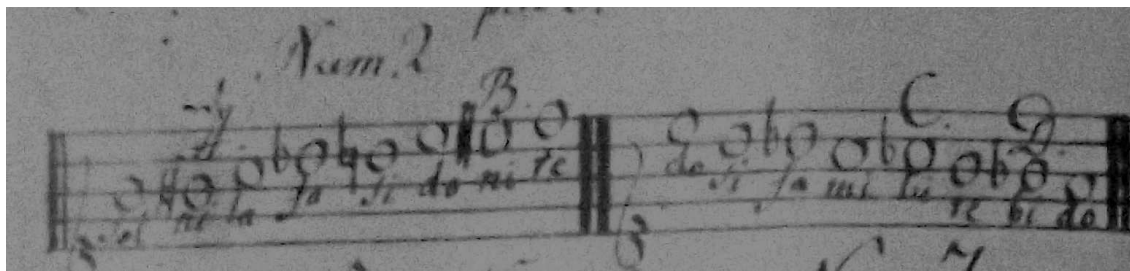


Figura 3.29. Muzico e Moderno Systema: Estampa 3, n. 2 (Gênero Cromático)

Para Álvares Pinto, o que o teórico francês Brossard classifica como transposição é o mesmo que sua Cantoria Natural Composta, uma vez que, mesmo que tenha sustenidos ou bemóis, a cantoria prosegue natural (PINTO: 1776, p. 61).

“Por fim, Transpor é tentar/esforçar, por meio dos sinais cromáticos $\flat$ ou $\sharp$, que as Cordas de duas Oitavas, as quai iniciam ou continuam sobre diferentes letras ou graus da *Gamme* [Gama], possam formar precisamente os mesmos intervalos, portanto manter os mesmos nomes e as mesmas entonações.”²¹ (BROSSARD: 1703, p. 189)

Ao descrever o gênero enharmônico grego, aparenta o autor haver retirado seu conhecimento também a partir de Brossard. Álvares Pinto, ao escrever que o gênero enharmônico mistura os sustenidos e bemois e por isso se faz “incantável”, pode estar se referindo ao uso de quartos de tom descrito por Brossard. Como o escritor francês, Álvares Pinto também menciona o uso do gênero enharmônico pelos gregos em sua composições dramáticas. A partir desta colocação, o mestre pernambucano associa a prática grega ao teatro musical italiano do século dezoito, especialmente nos recitados (PINTO: 1776, p. 61).

“O Enharmónico é o que procede misturando Sustenidos com Bemóis, por cuja razão se fazia incantável. Este Gênero teve um grande uso entre os Gregos nas suas composições dramáticas e nos nossos tempos se vê bem praticado no teatro Italiano. Esta invenção nobilíssima dos Gregos descobriram os Italianos com o trabalho de um dilatado tempo: e só o seletíssimo gosto

²¹ Do original: Enfin, Transposer, c'est faire ensorte, par le moyen des signes Chromatiques $\flat$ ou $\sharp$, que les Cordes de deux Octaves, quoyqu'elles commencent et continuent sur différentes lettres ou degrez de la Gamme, puissent former précisément les mêmes Intervalles, par consequent porter les mêmes noms, et souffrir les mêmes intonations. (tradução do autor, em processo de revisão)

destes pudera por em praxe uma Cantoria, de que se ornaram os Gregos; e nem uma Nação depois deles os pode igualar.

Só a Itália, aquela Itália, a quem devemos o trabalho de os anatomizar, indagar e revolver, nos pode, ainda que não de todo, patentear nos seus Recitados uns vislumbres dos melhores primores da Grecia.” (PINTO: 1776, p. 61)

“ENHARMÔNICO: É um dos três gêneros da música, no qual a modulação procede por pequenos intervalos menores que o semitom, chamados Quartos de Tom, [...] Tal gênero foi por vezes muito utilizado na Música dos Gregos, especialmente na Música Dramática ou Recitativo.”²² (BROSSARD: 1703, p. 33)

3.2.9.1. Systema Novissimo

No capítulo “Systema Novissimo”, apresentado na nona observação, Luís Álvares Pinto descreve seu método de mutanças da cantoria simples para composta ou o inverso. Neste capítulo estão reservadas as explicações para o uso das sílabas *Si*, *Fa*, *Ni* e *Bi*, além de explicar como o aluno deve solfejar em recitativos e árias ademais do canto a várias vozes. O capítulo é enriquecido com vinte e dois exemplos das estampas 3 e 4, sendo nove exemplos da estampa 3 (números 2 a 10) e os quatorze primeiros da estampa 4. Como a estampa 4 foi integralmente perdida, os exemplos tiveram que ser recriados a partir das explicações contidas no texto de Álvares Pinto, mantendo em cada um, as características apontadas pelo autor. Para cada caso será explicado o processo adotado.

“Será sempre *Si* o Sustenido que vier no lugar da Voz *Fa*: e será sempre *Fa* o Bemol que vier no lugar da Voz *Si*. Esta é a força do Sustenido e Bemol na ocasião da Mutança: e esta é a força do Meu Sistema.” (PINTO: 1776, p. 62)

²² Do original: ENHARMONIQUE. C'est un des trois genres de la Musique, dans lequel la modulation procede par de petits intervalles moindres que le Semi-ton, c'est à dire par Quarts de Tons, [...] Ce genre étoit autres fois fort en usage dans la Musique des Grecs, sur tout pour la Musique Dramatique, ou Recitative. (tradução do autor)

Ao realizar uma mutança da cantoria simples para a composta, o sustenido que vier ao lado da voz *Fa* será nomeado como *Si*, passando a reger a cantoria. O mesmo ocorre com o bemol que vier ao lado da voz *Si*, sendo nomeado *Fa*. Segundo o autor, reger a cantoria é “perderem as Vozes o seu proprio nome e tomarem aquele que as faz ter o Sustenido ou Bemol, que ao princípio da Clave se colocou ou no decurso da Cantoria veio” (PINTO: 1776, p. 62). A partir da mutança todas as notas a partir do sustenido ou bemol alteram seus nomes, como pode ser visto no número 3 da terceira estampa:

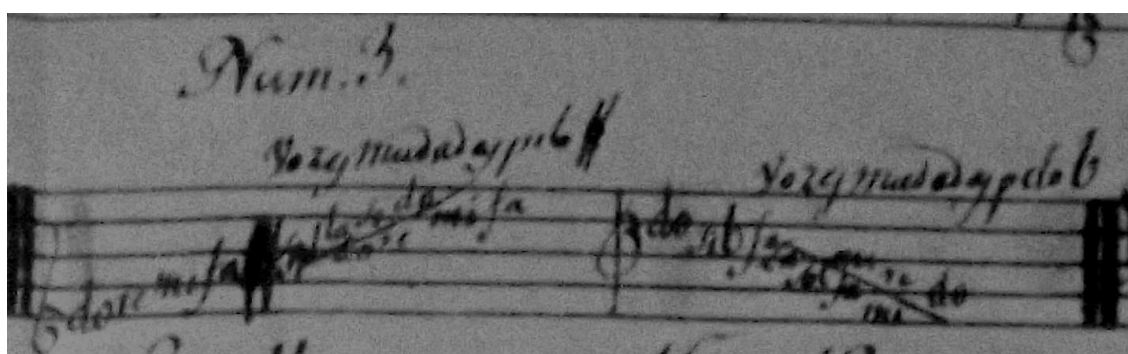


Figura 3.30. Muzico e Moderno Systema: Estampa 3, n. 2 (Gênero Cromático)

O exemplo anterior da estampa 3, número 2, é novamente mencionado pelo autor ao explicar o uso das sílabas *Ni* e *Bi*, que devem ser adotadas nos casos onde o sustenido não vem no lugar do *Fa* e o bemol do *Si*. Incluímos a seguir o exemplo, as letras A, B, C, D, marcam as vozes em que o sustenido ou bemol não regem a cantoria, sendo nomeados *Ni* e *Bi* respectivamente:

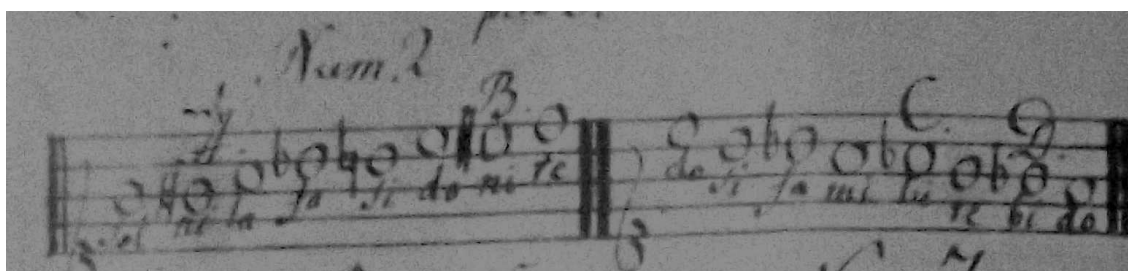


Figura 3.31. Muzico e Moderno Systema: Estampa 3, n. 2 (Vozes “Ni” e “Bi”)

Aqui Álvares Pinto abre um espaço para criticar as práticas de solfejo existentes no século dezoito. Primeiro, critica as mutanças no hexacorde aretino, onde toda alteração causa uma mutança, mesmo que ela não tenha força de *Si* ou *Fa* e também

critica o solfejo francês sem transposição, onde uma nota alterada segue com o mesmo nome.

“Estas são as Mutanças, que a tantos séculos tem feito chorar a milhares de principiantes; e já houve quem (refere-o Brossard) chamasse as Mutanças *Crux tenellorum ingeniorum*. Também não tem deixado ociosos aos doutos; pois alguns há, que com inaudito absurdo chamam *Fa* a uma Voz que está com Sustenido; e outros o fazem a umas poucas que encontram com Bemol, procedendo elas em Intervallos de segundas: e este é mais insuportável.” (PINTO : 1776, p. 63)

O autor se serve da citação de Brossard para criticar a solmização aretina, presente na palavra *Systema* de seu dicionário, abaixo:

“A primeira foi a que recebeu o nome de Mutanças, ou seja, os diferentes nomes que, a todo momento, eram obrigados a dar para as mesmas notas, quando o canto se estendia acima de *la*, ou abaixo de *Ut*; [...] Pois, hoje é fácil julgar os problemas que causava, e se um ilustre do século passado errou em chamar as mutanças, (ao menos em relação aos jovens) *Crux tenellorum ingeniorum*.”²³ (BROSSARD: 1703, p. 162)

O autor também menciona o uso das sílabas “*Za*” ou “*Sa*” para substituir notas alteradas por bemol, mas criticando não haver um nome específico para o sustenido (PINTO : 1776, p. 64). Essa informação também pode ser reconhecida no dicionário de Brossard, ao descrever o sistema moderno de solfejo.

“Sistema moderno [...] Como os sons vão naturalmente de 7 em 7 graus exatamente com os mesmos intervallos, e podendo se repetir de Oitava em Oitava, por assim dizer, ao infinito [...] muito raramente sem alterar o nome de qualquer nota. Digo muito raramente, porque alguns querem que ao haver um *b* após a clave, ou mesmo no decorrer do Canto sobre o grau do *Si*, [...]”

²³ Do original: La premiere étoit ce qu'on apelloit les Muances, c'est à dire, les différens noms qu'on étoit obligé à tous momens de donner aux mêmes Nottes, quand l'étendue des Chants obligeoit d'aller plus haut que le *la*, ou plus bas que l'*ut*; [...] Or il est aisé de juger quels embarras cela causoit, et si un illustre du Siecle passé a eu tort d'appeller ces muances, (du moins par rapport aux enfans) *Crux tenellorum ingeniorum*. (tradução do autor)

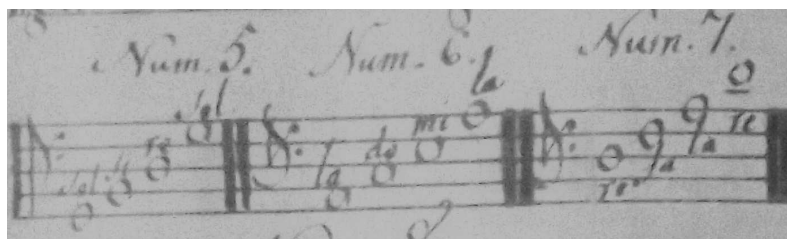
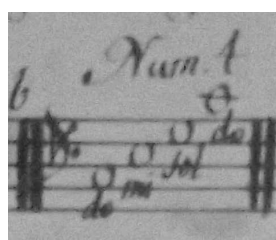
é conveniente para facilitar a intonação do semitom dizer *Za* ou *Sa* no lugar de *Si*.”²⁴ (BROSSARD: 1703, p. 163)

A partir do parágrafo vinte e dois do capítulo, Álvares Pinto passa a sugerir regras específicas para o canto de recitados e “segundas partes” de árias, que, segundo o autor, podem encontrar cantorias pouco comuns (PINTO : 1776, p. 65).

Para os recitados, a primeira regra seria considerar a cantoria sempre como simples, mesmo que venha com alterações nas claves. Para isso, é necessário que o solfista tenha conhecimento da “formatura dos tons” (tríades a partir da cifra do baixo). Há dois tipos de tons, de terceira maior e de terceira menor, o primeiro, maior, é formado pelas notas *Do, Mi, Sol* e *Sol Si Re* e o segundo, menor, é formado por *La, Do, Mi* e *Re, Fa*, *La*. Para o autor, as formaturas do tom a partir de *Sol* e *Re* somente são utilizadas nos recitativos, uma vez que cantando em coro as únicas formaturas existentes são as de *Do* (terça maior) e *La* (terça menor) (PINTO : 1776, p. 65- 66). O autor também critica o uso por alguns compositores da formatura *Re, Fa, La, Re*, por forçar uma sexta menor no lugar da sexta maior, citando neste ponto Gasparini.

“Todos os tons que levam Terça maior, devem também manter a sua Sexta maior; aqueles que levam [Terça] menor, também a Sexta será menor.”²⁵ (GASPARINI: 1722, p. 61)

Os números 4 a 7 da terceira estampa exemplificam as quatro formaturas do tom:



²⁴ Do original: Systeme moderne [...] Comme les Sons se trouvent naturellement de 7. en 7. degrez précisément dans les mêmes Intervalles, et peuvent se repeter d’Octave en Octave, pour ainsi dire à l’infini [...] sans changer que fort rarement le nom à pas une des Nottes. Je dis fort rarement, par ce que quelques-uns veulent que lorsqu’il il y a un □ soit après la Clef, ou dans la suite du Chant sur le degré du Si, [...] il est bon pour faciliter l’intonation de ce demi-ton, de dire *za*, ou *sa* au lieu de *si*. (tradução do autor)

²⁵ Do original: Tutti i Toni, che hanno la Terza maggiore, anche la loro Sesta deve esser maggiore; quelli, che l’hanno minore, anche la Sesta farà minore. (tradução do autor)

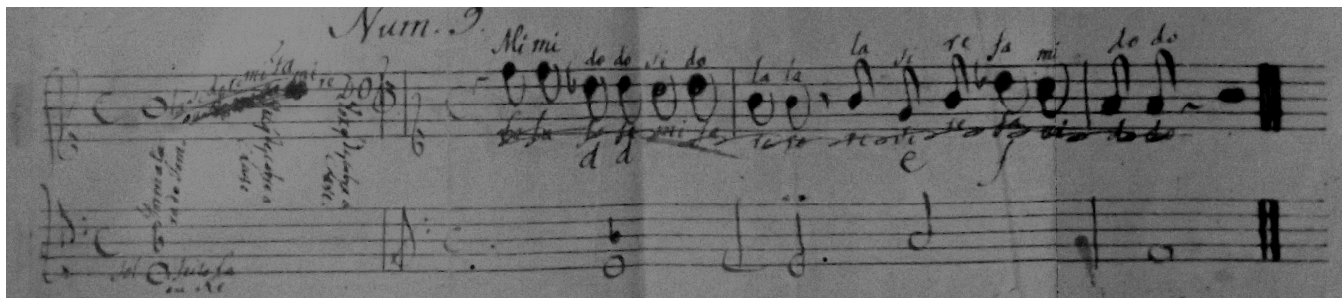


Figura 3.35. Muzico e Moderno Systema: Estampa 3, n. 9 (Recitado, terça menor)

No exemplo acima, apesar de Álvares Pinto considerar possível em recitados formar o tom menor a partir de *Re*, a cantoria no tom de *Re* aparece rasurada abaixo da voz do recitante, mantendo somente a cantoria no tom de *La*. Como no exemplo número 8, o autor propõe três alterações de notas, na primeira e última, letra “d” e “f” respectivamente, os acidentes são “lembrados” e não alteram a cantoria, enquanto na letra “e”, a voz *Fa*, deixando de receber o bemol, passa a ser nomeada *Si* e rege a cantoria a partir deste ponto, causando uma mutança (PINTO: 1776, p. 69).

Os exemplos seguintes demonstram os casos onde o baixo aparece com sexta maior ou menor. Se o baixo “ferir” *Mi* ou *Si*, o tom maior se formará a partir de *Do* ou *Sol* respectivamente. Caso venha a ferir *Do* ou *Fa*, o tom menor se formará a partir de *La* ou *Re*, respectivamente (PINTO: 1776, p. 69).

Como regra geral, Álvares Pinto aponta que, sempre quando o baixo ferir a sexta e tiver um sustenido ao seu lado (como na estampa 3, número 10 a seguir), a voz do baixo será *Si* e a partir da sexta *Sol*, o recitante deve tirar a clave para se cantar (PINTO: 1776, p. 70).

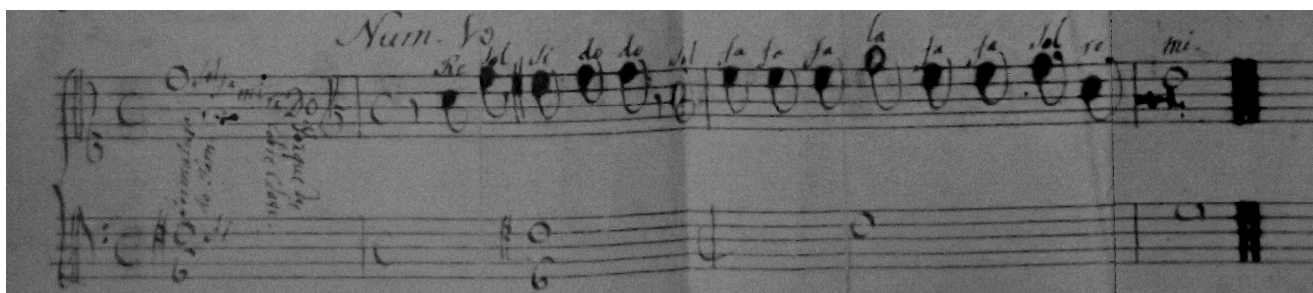


Figura 3.36. Muzico e Moderno Systema: Estampa 3, n. 10 (Recitado, sexta menor)

No exemplo acima, duas mutanças ocorrem: a primeira na terceira nota do segundo compasso, originalmente *Fa*, que com o sustenido passa a reger a cantoria, sendo nomeada *Si*. A segunda mutança ocorre com a mesma nota, primeira do terceiro compasso, onde o sustenido anterior não é lembrado, sendo então considerado como “morto”. Neste caso o *Si*, alterado meio tom abaixo, volta a ser nomeado como *Fa*.

No caso do baixo ferir a sexta maior e vir com um bemol ao lado, o mesmo deve ser considerado como *Fa* e a partir da sexta *Re*, a clave correspondente para a cantoria deve ser encontrada (PINTO: 1776, p. 70). O exemplo para este caso (estampa 4, número 1) teve que ser recriado, o processo para tal será abordado ao fim do capítulo, onde o autor retoma o mesmo exemplo.

The image shows a musical score for two parts: Recitante and Baixo. The Recitante part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The Baixo part is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The Recitante part has lyrics: 'ré la (fã mi lá dó si dó)'. The Baixo part has lyrics: 'fã fã dó fã'. There are two measures marked with a '6' below the staff.

Exemplo 3.5. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 1 (Recitado, sexta maior)

Para encerrar as regras específicas de recitados, Álvares Pinto fala da possibilidade do baixo iniciar sem terça maior ou menor, e sim com dissonância. Fazendo referência à observação segunda, das Vozes, o autor menciona três diferentes dissonâncias para iniciar o baixo, sétima, trítone e segunda. Nestes casos, o recitante deve considerar a resolução da dissonância, seja no tom de terça maior ou sexta menor (estampa 3, números 11 e 12) ou no tom de terça menor ou sexta maior (estampa 4, números 3 e 4). Segundo o autor, “tudo se vê na estampa 4, número 2” (PINTO: 1776, p. 70 – 71).

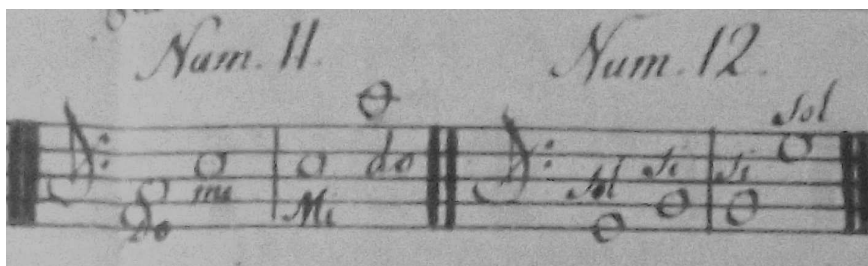


Figura 3.37. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 11 e 12 (terça maior e sexta menor)



Exemplo 3.6. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 3 e 4 (terça menor e sexta maior)

Os exemplos 3 e 4 da quarta estampa foram recriados utilizando como modelo a estampa 3, números 11 e 12. O segundo exemplo da estampa 4 necessitou de maior atenção para ser recriado, sendo utilizado o texto do autor e respeitando as indicações apontadas por ele. As indicações aparecem no baixo com as letra “g”, “h” e “i” e no recitante com a letra “h”. Na letra “g”, o autor fala que o baixo fere a sexta menor, mas se imaginarmos um bemol no mesmo baixo (letra “g”) e na letra “h”, tanto no baixo como no recitante, a sexta seria maior. Em ambos casos, o recitante solfejava conforme as regras já expostas. A letra “i”, no baixo indica que o bemol não sendo lembrado é considerado “morto” (PINTO: 1776, p. 71).

Pelas indicações é possível notar que o baixo na letra “g”, “h” e “i”, seguinte à dissonância, leva a mesma nota, podendo ser suposto um bemol ao lado, nas letras “g” e “h”, mas não repetindo o bemol no compasso seguinte, letra “i”.



Exemplo 3.7. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 2 (baixo com dissonância)

O exemplo acima, suposto a partir das indicações no texto de Álvares Pinto, procura-se nos dois primeiros compassos demonstrar como a clave para a cantoria deve ser alcançada a partir do acorde de sexta, após a resolução da dissonância. O primeiro compasso, na letra “g”, a sexta é menor, enquanto no segundo compasso, também na letra “g”, o suposto bemol altera a sexta para maior. O mesmo bemol é incluído na letra “h”, tanto no baixo quanto na voz recitante e considerado “morto” ao não ser lembrado no compasso seguinte, na letra “i”, o que causaria uma mutança caso a voz do baixo fosse cantada. Como o autor não menciona nenhuma mutança na voz recitante, houve o cuidado da primeira alteração incluída, para satisfazer a dissonância de trítono (sustenido no terceiro compasso), não reger a cantoria, por essa razão cantada como “Ni”.

Estas são as regras expostas para recitativos. Álvares Pinto, também adverte que as mutanças contínuas (frequentes), como foi visto, somente ocorrem em recitativos e em algumas segundas partes de árias “Da Capo”.

“Destes exemplos pode o Escolar destro tirar uma profícua lição para inteligência de outros solfejos difíceis que achar em alguns Recitados. Advertindo que só neles e em algumas segundas partes de Arias (a que chamam os Italianos *Ripresa*, e se explicam pelas palavras: Da capo, Al segno) são as Mutanças contínuas” (PINTO: 1776, p. 71)

Ao se referir às árias, Álvares Pinto primeiro aponta que se a ária tiver acidentes opostos (sustenidos, bemóis ou bequadros), mesmo na clave inicial, o cantor não deve considerá-los. O cantor deve executar, solfejando desde o início, como sendo uma cantoria simples e cantando os acidentes que ocorrerem como *Si*, *Ni*, *Fa* ou *Bi*. Porém, como segunda regra, se a cantoria se inclinar mais para os acidentes presentes na clave, também pode ser regida por eles, como pode ser visto na estampa 4, número 5) (PINTO: 1776, p. 71 – 72).

Sobre a estampa 4, número 5 (recriada para esta tese), o autor apresenta uma cadência encerrando em *La*, caracterizando o tom menor:

“Suponhamos pois, que eu solfejando o Baixo da Est. 4, num. 5 do terceiro compasso por diante, e cheguei na Mínima da

Cadência, a qual chamei Si na letra m, achei que a Quinta deste Si, porque é perfeita, é também Si, neste caso ou hei de chamar Mi a Mínima letra m para por no seu Natural a da letra n; ou se chamar Si a da letra m, hei de considerar Si a sua Quinta, e por força há de ser La a Mínima da letra n; porque sendo a Quinta Si, descendo um ponto, finaliza em La, no qual deve também finalizar o Baixo” (PINTO: 1776, p. 73 – 74)

Ao dizer que a “quinta deste Si, porque é perfeita, é também Si”, o autor deixa implícito que em uma cadência a voz do baixo deve ser cantada como Si ou ser considerada como Mi para satisfazer a resolução quarta acima em La, mesma voz que encerra a linha superior.

O autor também mostra que o exemplo pode ser considerado como cantoria composta, mostrando que a clave inicial possui acidente(s):

“Advertindo mais, que se a Cantoria se inclinar mais para a Cantoria que me dá a Clave (suponhamos a Natural composta: da Est. 4 num. 5), eu tão bem me regerei por ela. Se for Composta de Sustinidos e o decurso for para Sustinidos, serve-me a Cantoria que me dá a Clave; da mesma sorte, se ela for de Bemóis, me inclinarei aos Bemóis: mas se ela não buscar, se não os Acidentes opostos, usarei da Natural Simples.” (PINTO: 1776, p. 72)

A seguir, mostra que a clave deve ser de sustenido(s), já que a cantoria se inclina à eles, na letra “L” do exemplo:

“Na letra L da Est. 4 num. 5 vemos tornar a Cantoria a referir-se a que foi no principio; por que se inclinou mais para os Sustinidos, pelos quais ela principiou. Mas se ela caminhasse para Bemóis, seu Accidente oposto, me referiria eu sempre à Cantoria Natural Simples. Est. 4, Num. 6; por levar Acidentes opostos.” (PINTO: 1776, p. 72)

Ao mostrar que a letra “L” representa um retorno ao sustenido do princípio, provavelmente ocorrido nos dois primeiros compassos uma alteração de bemol ou bequadro. Essa ocorrência deve ser nos dois primeiros compassos já que a cadência principia no terceiro, como visto anteriormente.

O exercício proposto (criado livremente sobre o baixo de uma romanesca), mostra a cantoria da voz superior e baixo, em vermelho, sendo considerada como natural simples, e a cantoria em preto como natural composta, a partir do acidente presente na Clave. Os parenteses indicam mutanças.

lâ dó dó si si lâ lâ sol fã ré dó (fã mi) si la ni lâ dó si lâ
 mi sol sol (si si lâ lâ sol fã ré dó) fã mi (si lâ ni lâ dó si lâ

Voz

Baixo

lá mi fá dó ré mi fá mi lá mi lá
 mi si dó sol lá si dó si mi si mi

L M N

Exemplo 3.8. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 5 (Ária, Cantoria Simples e Composta)

A citação anterior também menciona o exemplo 6 da estampa 4, como caminhando para “bemóis, seu Acidente oposto”. Neste caso, mantendo a cantoria como natural simples (PINTO: 1776, p. 72). Sobre este mesmo exemplo, o autor também menciona duas mutanças nas vozes *Si* e *Fá*, que se não fossem claros deveriam ser supostos. Como há poucas informações acerca deste exemplo, ele foi criado livremente a partir de uma simplificação da melodia superior da “Lição de Solfejo n. 17”, procurando atender os pontos já apresentados pelo autor. Como no exemplo anterior, a cantoria simples está marcada em vermelho, enquanto a composta permanece preta, as mutanças estão entre parênteses.

dó mi dó sol (si dó) fã mi ré dó (fã mi lá lá) si dó
 sol si sol ré ni ré dó si lá sol fã mi lá lá (si dó)

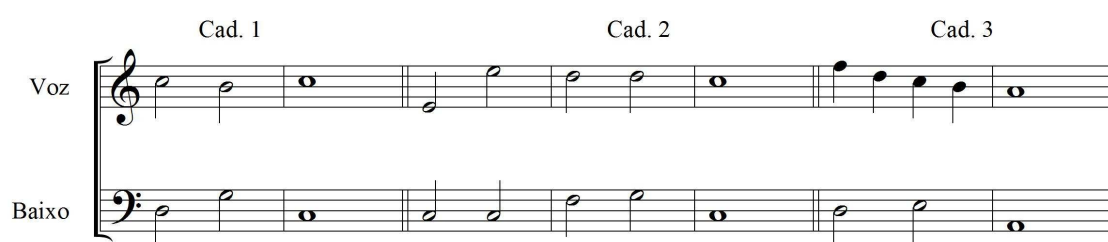
Voz

Baixo

Exemplo 3.9. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 6 (Ária, Cantoria Simples e Composta)

Álvares Pinto indica a possibilidade de definir o tom a partir da cadência, uma vez que a quinta (em relação ao baixo) deve sempre ser perfeita, abaixando a partir dela um tom se encontra a nota final que certifica o tom para poder realizar a verdadeira mutança (PINTO: 1776, p. 73). Por cadência, Álvares Pinto define:

“Cadência é aquela penúltima Figura, da qual se caminha para a ultima, que finaliza o Canto, a qual última sempre é a primeira do tom. Ou mais breve. Cadência é a penúltima Figura, a que chega a Cantoria antes de finalizar-se. Est. 4, num. 7” (PINTO: 1776, p. 73)



Exemplo 3.10. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 7 (Cadência)

Para o exemplo acima foram escolhidas as cadências finais das três primeiras “Lições de Solfejo”, sendo todas cadências perfeitas, onde a primeira encerra a melodia com *Do-Si-Do*, enquanto as duas últimas com *Mi-Re-Do* e *Do-Si-La*, padrão melódico recorrente nas “Lições de Solfejo” e comum no estilo galante (GJERDINGEN: 2007, p. 142).

Álvares Pinto também menciona a possibilidade de uma cadência concluindo em terceira maior, na estampa 4, número 8. A cadência terminando em terça maior é nomeada por Gjerdingen como *Comma* e costuma ser associada a cadências intermediárias, o padrão da melodia costuma ser *Sol-Fá-Mi* (GJERDINGEN: 2007, p. 156). Neste mesmo exemplo, o autor também menciona um sustenido sobre a letra “O”, que mesmo sendo *Si* não deve causar a mutança, uma vez que “não há necessidade de fazer Mutança em um período que traz a Cadência junto, que caminha para a primeira do tom, a que se deve respeitar, e preferir à Mutança, a qual se atende ou no principio, ou no decurso da Cantoria, e não no fim dela” (PINTO: 1776, p. 74).

No exemplo recriado abaixo, o sustenido acima da letra “O”, apesar de ter força de *Si*, não passa a reger a cantoria pelas razões que foram apontadas no parágrafo anterior, sendo nomeado *Ni*.



Exemplo 3.11. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 8 (Cadência, comma)

A última regra para solfejar árias que o autor propõe é para quando aparecem dois sustenidos seguidos, sendo o primeiro em *Fa* e o segundo em *Sol*. Onde o primeiro, em *Fa*, passa a ser nomeado de *Si*, e o segundo é cantado como *Ni*. Segundo o autor, o *Fa* sustenido, mesmo sendo cantado como *Si* não rege a cantoria, isso porque a progressão natural, que seria para a voz *Do*, é impedida pelo sustenido em *Sol*, formando um tom entre as duas notas alteradas e tirando do *Si* a força para poder reger a cantoria. O *Sol* sustenido deve ser chamado *Ni*, por causa da alteração não ter força de *Si*, como visto nas regras anteriores (PINTO: 1776, p. 74 – 75). Na estampa 4, número 9 os sustenidos em *Fa* e *Sol* são marcados pelas letras “p” e “q”. O mesmo ocorre se o *Si* retornar à voz *Mi* (letra “r” do exemplo) e buscasse o *La*, primeira do tom.



Exemplo 3.12. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 9 (cadência, sustenidos sucessivos)

Para a cadência do exemplo anterior foi utilizada uma adaptação do compasso 23 da “Lição de Solfejo n. 22, caso prático mais próximo da regra acima encontrado entre as lições.

Para Álvares Pinto, para a mutança ocorrer não é necessário supor claves a cada compasso, “é sim passar por força de Gêneros a diversas Mutanças não só em cada compasso: mas em cada Figura de um compasso; por que conforme for o Gênero que a Cantoria buscar, assim será a Mutança”, o que ocorre com frequência em recitados e segundas partes de árias, como anteriormente exemplificado (PINTO: 1776, p. 76 – 77). Aqui o autor volta a associar os gêneros diatônico e cromático à cantoria simples e composta respectivamente.

No caso da solmização Aretina, o autor considera as deduções *C-solfaut*, *F-faut* e *G-solreut* como equivalente às claves, e por essa razão conclui que o sistema de Guido supõe claves, ao mudar de uma dedução para outra dentro de uma oitava perfeita, realizando uma mutança (PINTO: 1776, p. 77 – 78).

Álvares Pinto exemplifica as cantorias de bequadro e natura e de bemol e natura do sistema Aretino. A primeira (de bequadrado e natura) o autor associa à cantoria natural simples, onde faziam duas mutanças, nomeando como *Re* a voz *A-lamire* na escala ascendente e nomeando como *La* em *E-lami* quando pretendiam descer abaixo de *Ut*, como pode ser visto nas letras “c” e “d” da estampa 4, número 10 (PINTO: 1776, p. 78). O exemplo foi retirado do tratado *Theatro Ecclesiástico* do Padre Domingos do Rosário, impresso em Lisboa, 1751.



Figura 3.38. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 10 (cantoria de bequadro e natura ascendente, *Theatro Ecclesiastico*: p. 9)

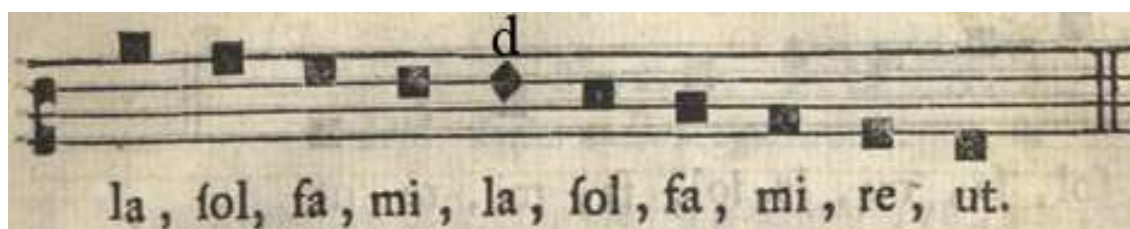


Figura 3.39. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 10 (cantoria de bequadro e natura descendente, Theatro Ecclesiastico: p. 9)

No primeiro exemplo, o autor aponta os dois *Fa* existentes, o primeiro nasce da clave de *Ut*, enquanto o segundo, na oitava, apesar de estar na voz de *Ut* nasce a partir da dedução em *G-solreut*, dedução considerada como nova clave (PINTO: 1776, p. 79).

As mesmas mutações ocorrem na cantoria de bemol e natura, associada por Álvares Pinto à cantoria natural composta de bemol. Neste caso a oitava é formada do modo “*Ut, Re, Mi, Fá, Ré, Mi, Fá, Sol*” (estampa 4, número 11). Segundo o autor, o primeiro *Re* nasce da dedução de *C-solfaut*, enquanto o segundo da dedução *F-faut*, supondo nova clave. O mesmo ocorre com o *Sol* mais agudo, que ferindo o signo de *Ut* é regido pela dedução de *F-faut*, supondo a mesma clave que o segundo *Re*. Por essa razão, Álvares Pinto considera o sistema de Guido falho, por não manter a integridade do diapasão, oitava (PINTO: 1776, p. 79).



Figura 3.40. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 11 (cantoria de bemol e natura ascendente, Theatro Ecclesiastico: p. 9)

Álvares Pinto reconhece críticas ao seu sistema, comparando-o ao de Guido, por cantar duas vozes em um gênero cada. Aqui volta a mencionar o primeiro exemplo da estampa 4, ao dizer que na letra “s” a voz superior canta *Mi* (gênero diatônico), com intervalo de terça maior em relação ao baixo que fere *Fa* (gênero cromático) e no mesmo compasso a voz superior canta *Do*, na letra “t”, sobre o mesmo baixo em *Fa*, em um intervalo de oitava. O autor defende seu sistema ao falar que apesar de as vozes utilizarem tetracordes distintos, eles são semelhantes na disposição dos intervalos,

sendo possível de cantá-los simultaneamente, como o exemplo abaixo incluído no corpo do texto de seu método (PINTO: 1776, p. 79 - 80):

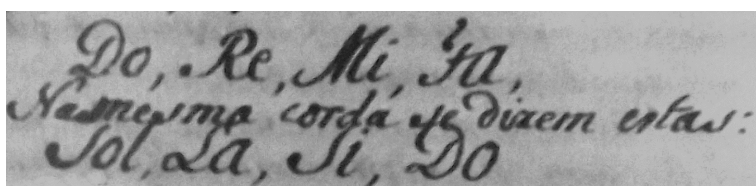


Figura 3.41. Muzico e Moderno Systema: Observação 9, p. 80 (tetracordes sobrepostos)

Somente a partir das informações mencionadas foi possível recriar o primeiro exemplo da estampa 4. Como foi visto na regra do baixo, levando bemol e em sexta maior, o exercício tem o baixo cantado em *Fa*. Para satisfazer a indicação da letra “s”, onde a voz superior canta *Mi*, formando intervalo de terça maior em relação ao baixo que canta *Fa*, é necessário realizar uma mutança abaixando meio tom a voz que originalmente cantaria *Si*, passando a ser nomeada *Fa*. Deste modo foi possível satisfazer ambas as observações das letras “s” e “t”, além da cantoria encerrar entoando em dois gêneros distintos.

Exemplo 3.13. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 1 (distintos gêneros cantados simultaneamente)

Os números 12 e 13 das quarta estampa, sem muitos detalhes, apresentam, segundo o autor, um caso onde se combinam os tetracordes e não as vozes (número 12) e outro onde tanto os tetracordes quanto as vozes combinam (número 13). Em ambos, o autor ressalta que a oitava pode ser cantada sem haver mutança.

O exercício 12 foi recriado a partir de uma adaptação da “Lição de Solfejo n. 17”, imitativa, onde no baixo pode se ver a oitava sendo cantada sem mutanças, e em

gênero distinto da voz superior. O exercício 13 foi recriado a partir da “Lição de Solfejo n. 1”, utilizando os primeiros e últimos compassos da mesma.

Voz: dó mi dó sol (si) dó sol lá dó fá mi fá)

Baixo: sol si sol dó si lá sol fá mi ré sol dó

Exemplo 3.14. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 12
(tetracordes combinados, vozes distintas)

Voz: dó dó si dó sol lá si dó dó si dó

Baixo: dó mi ré dó mi sol fá mi ré sol dó

Exemplo 3.15. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 13
(tetracordes e vozes combinados)

No corpo do texto, Álvares Pinto rasura a curta explicação do exemplo 12, afirmando em nota que o exemplo 9 da mesma estampa é suficiente para demonstrar o uso de tetracordes combinados com vozes distintas. Mas o mesmo deve ser solfejado pelo modo inferior. Aparenta que o autor se refere ao início do exemplo, onde começaria com o baixo ferindo, possivelmente, um sexta maior (PINTO: 1776, p. 79 - 80). Álvares Pinto faz menção aos modos “superior” e “inferior” ao final da regra dos recitados:

“se o Baixo [...] firma sexta menor, solfejaremos pelo modo superior: porém se supor-mos Bemól no Baixo [...] então solfejaremos pelo modo inferior” (PINTO: 1776, p. 71).

As citações não são claras e até o momento se mostram insuficientes para recriar os primeiros compassos do exemplo, além da cadência proposta anteriormente.

Como última regra de seu sistema novíssimo para mutações, Álvares Pinto recorda o estudante que em caso de acidentes ocasionais, se os mesmos não forem lembrados no compasso seguinte, devem ser considerados como mortos, como pode ser visto nas letra “u” e “x” da estampa 4, número 14 (PINTO: 1776, p. 80 - 81). Para esta estampa foi utilizado como exemplo os cinco primeiros compassos da “Lição de Solfejo n. 17”.

The image shows a musical score for a voice and accompaniment. The voice part is written on a treble clef staff with a common time signature. The accompaniment is on a bass clef staff. The notes are: dó, mi, dó, ré, mi, fá, sol, midó, sol, (si), (sol), fá, mi. There are two accidentals marked with 'u' and 'x' above the notes. The 'u' is above a sharp sign (F#) and the 'x' is above a natural sign (F). The syllables are written below the notes.

Exemplo 3.16. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 14 (acidentes ocasionais)

“Este o meu Sistema, que todo se funda (como todos) em questão de nomes, sobre o qual tem feito o Santo Guido Aretino trabalhar tantos Engenhos, quantos são os milhares de Autores, que sobre esta matéria tem escrito, fazendo precisa uma questão de todos os bons Filósofos reprovada.

Parece-me que nela tenho manifestado o modo mais claro para solfejar-se: daqui pode o Escolar descobrir mais, e mais; pois eu o não oprimo, a que jure *in verba Magistri*, quando estamos percebendo, que desta opressão tem insurgido contra os meninos Sistemas tão defeituosos e confusos.” (PINTO: 1776, p. 81)

3.2.10. Do Compasso Binário Partido e dos Numerários

“O Compasso Binário partido tem duas partes; uma no movimento inferior e outra no superior. As Figuras tem o mesmo valor que tem no Compasso Quaternário Ordinário: porém tem a metade das suas partes, como tem o mesmo Compasso.

Os Compassos Numerários mostram pelo número superior as partes que tem aquele Compasso, que se nos propõe e o número das Figuras, que por ele se hão de cantar: e pelo número inferior mostram as Figuras, que usurpam ao Quaternário Ordinário. Destes Compassos uns são Binários, tem duas partes: outros são Ternários, e tem três: outros Quaternários, e tem quatro.” (PINTO: 1776, p. 82)

Primeiro ponto a ser colocado é que Luís Álvares Pinto considera todos os compassos derivados do quaternário ordinário. O primeiro deles, o compasso binário partido é o que leva o sinal C , recebe o nome de binário partido exatamente por causa da “pausa divisiva” que corta o sinal do quaternário ordinário. Leva o mesmo número de figuras que o quaternário, mas possui somente duas partes, uma no movimento superior e outra no inferior. (PINTO: 1776, p. 82 - 83). Os exemplos desta observação, os últimos da quarta estampa foram recriados a partir do modelo dos primeiros números da estampa seguinte.



Exemplo 3.17. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 15 (compasso binário partido)

Do quaternário também derivam os compassos numerários e de sesquiálteras, que pela definição do autor, possuem dois números, onde o superior indica o número de partes do compasso e o inferior as figuras que no compasso aparecerão em mesma quantidade que indicada pelo número superior. Os compassos numerários podem ser binários, ternários e quaternários (PINTO: 1776, p. 83).

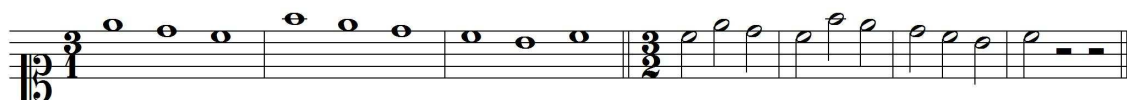
Há os compassos numerários em que as figuras possuem proporção de “tripla”, segundo Álvares Pinto, por medir as figuras de três em três. Esta medição ocorre em compassos onde o número superior é maior que o quaternário ordinário, podendo os números ser 6, 9 e 12 (PINTO: 1776, p. 84).

Sesquiálteras são as figuras cantadas por esta proporção de três em três, podendo haver um número 3 acima delas, indicando a proporção. Em alguns casos, onde número de figuras pode ser superior, é utilizado um número 6 ou 9 (PINTO: 1776, p. 85).

Para Álvares Pinto o nome “Tripla” deve ser utilizado como recurso para facilitar o aprendizado, apesar Brossard não admitir o uso do termo tripla, como citado pelo autor brasileiro (PINTO: 1776, p. 85):

“TRIPLA: É uma má palavra Italiana, que ao menos o Dicionário da Crusca²⁶ não faz menção alguma. No entanto é usada frequentemente em Matemática e Música para exprimir proporções múltiplas [...].”²⁷ (BROSSARD: 1703, 194)

Há três tipos de compassos de tripla: Simples, Composta e Mista. A primeira, simples, possui três partes iguais e em cada parte se coloca uma figura indicada pelo número inferior, como se vê na estampa 4, números 16, 17, 18 e 19 (PINTO: 1776, p. 85 - 86).



Exemplo 3.18. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 16 e 17 (compassos de tripla simples)



Exemplo 3.19. Muzico e Moderno Systema: Estampa 4, n. 18 e 19 (compassos de tripla simples)

A diferenciação entre compassos de tripla simples, mista e composta não existe na “Arte de Solfejar” de 1761, onde o autor classifica os compassos numerários, derivados do quaternário ordinário como binários, ternários, quaternários e de sesquialteras, o último podendo ser dividido entre binários, ternários e quaternários. O

²⁶ Segundo Benilde S. SCHULTZ: “O primeiro vocabulário monolíngüe de uma língua românica é o *Vocabolario degli Accademici della Crusca* de 1612, que organizou a sua macroestrutura baseada no léxico dos expoentes da literatura italiana: Dante, Petrarca e Boccaccio e em escritores menores” (2007, p. 19)

²⁷ Do original: TRIPLA est un mauvais mot Italien, du moins le Dictionnaire de la Crusca n'en fait aucune mention. On s'en sert cependant souvent en Mathematique et en Musique, pour exprimer une des Proportions multiples [...]. (tradução do autor)

compasso de tripla simples equivale ao compasso ternário de 1761 e os compassos de tripla mista e composta aos de sesquiálteras (PINTO: 1761, p. 23 – 27).

No “Muzico e Moderno Systema” foi suprimida a seguinte informação sobre a divisão dos tempos fortes e fracos em compassos ternários, que o autor incluiu na “Arte de Solfejar” de 1761:

“Muitos regentes de Coros costumam nos Compassos Ternários dar uma parte no chão, e duas no ar; é engano, porque sendo certo que todo o Compasso tem dois movimentos, e que sendo o movimento do chão primeiro que o do ar, como afirmam todos os Autores, nullo discrepante, claro está que não deve o Compasso perder as partes do primeiro movimento, mas uma parte das do segundo. E quando queiram desculpar-se dizendo que, antigamente, se faziam os Compassos em círculo, como os mesmos Autores o afirmam, do uso não duvido, mas nós já não fazemos assim, nem em os mesmos Ternários. Logo o mais é uso ilícito, e usus illicitus dicitur abusus.” (PINTO: 1761, p. 25)

Compasso de tripla composta é aquele que tem três partes, e suas partes pode ser divididas de três em três, sendo um compasso ternário, estampa 5, números 1 e 2 (PINTO: 1776, p. 86)

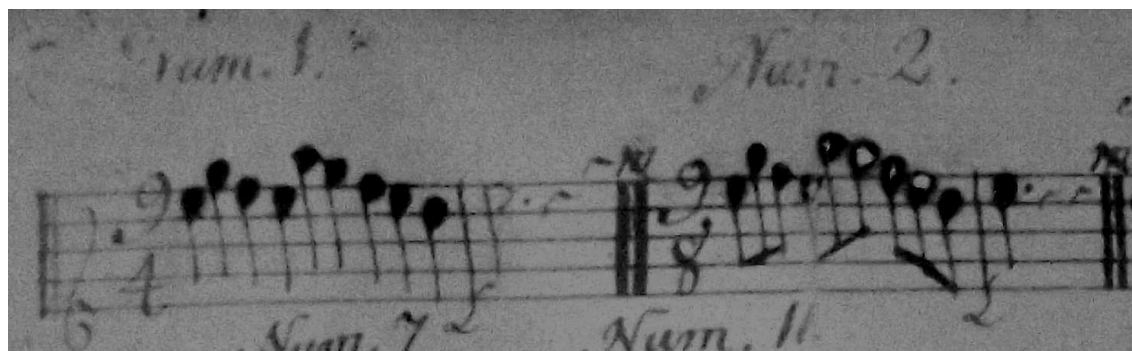


Figura 3.42. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 1 e 2 (compassos de tripla composta)

O compasso de tripla mista, como na composta, tem suas partes divididas de três em três, porém leva duas ou quatro partes, ao contrário dos exemplos anteriores. São compassos binários e quaternários, estampa 5, números 3, 4, 5, 6 e 7.

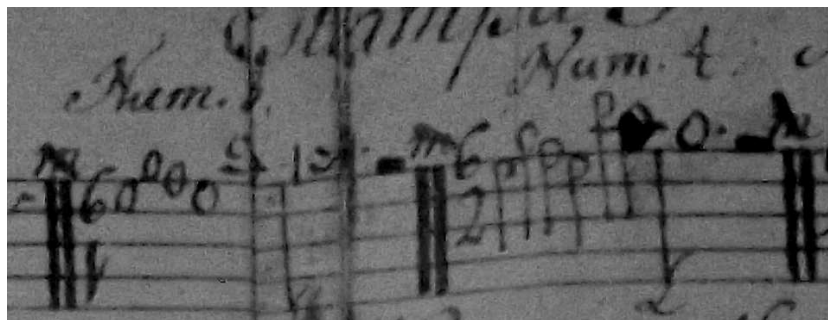


Figura 3.43. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 3 e 4 (compassos de tripla mista)



Figura 3.44. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 5 e 6 (compassos de tripla mista)

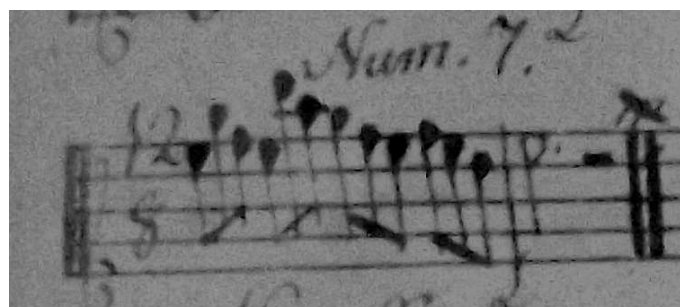


Figura 3.45. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 7 (compassos de tripla mista)

Luís Álvares Pinto adverte que os compassos de tripla composta e mista não devem ser cantados fazendo uma “tardança na primeira figura de cada parte, como se tivesse um ponto (estampa 5, números 8, 9 e 10). Também adverte que o baixo fará o compasso em três partes, e cada compasso do baixo equivalerá a uma parte da voz superior, cantada em compasso de tripla mista, binário ou quaternário (PINTO: 1776, p. 86 – 87). Este recurso, como será visto no próximo capítulo, também foi utilizado nas “lições de Solfejo”.

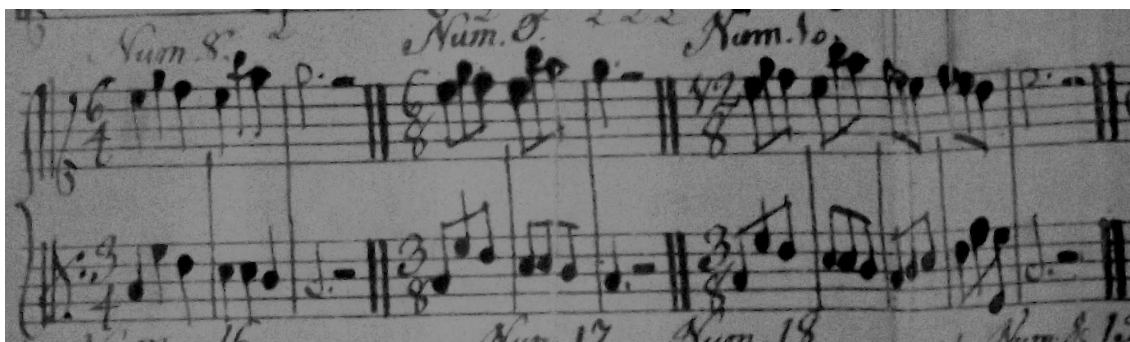


Figura 3.46. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 8, 9 e 10 (compassos de tripla mista)

3.2.11. Da Síncopa, Sinalefa e Ligado

“A Síncopa se faz quando as Figuras se encontram com as partes ou meias partes do Compasso.

A Sinalefa se faz para remediar a Síncopa; fazendo de duas Figuras menores uma maior.

O Ligado se faz, para que debaixo de uma Só Sílabas se compreendam duas, ou mais Figuras.” (PINTO: 1776, p. 87)

Álvares Pinto define síncopa como um canto “claudicante”, onde uma figura de maior valor é colocada entre duas ou mais figuras de menor valor. Luís Álvares Pinto aponta três maneiras de se escrever síncopas, mas como não determina claramente as duas últimas. Fica em aberto o entendimento que ele possa considerar o ligado também como um tipo de síncopa. O primeiro tipo é com uma figura de maior valor entre duas ou mais de menor valor, como pode se ver na estampa 5, números 11, 12, 13 e 13[b], o número 13 foi repetido em dois exemplos distintos, as síncopas estão marcadas pela letra “a” (PINTO: 1776, p. 87). Nos exemplos é possível ver algumas figuras sendo cortadas pela pausa divisiva.

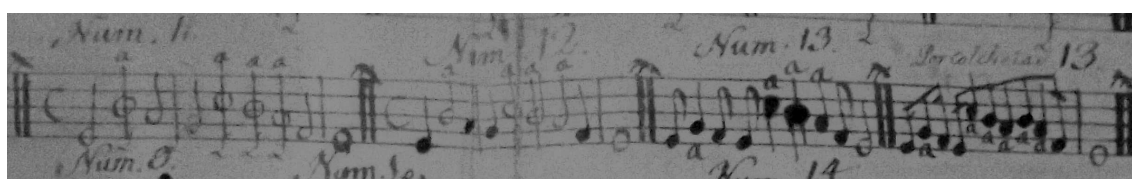


Figura 3.47. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 11, 12, 13 e 13[b] (síncopa)

O autor aponta a sinalefa como uma maneira distinta de escrever a síncopa, utilizando sempre figuras de igual valor, mas com um arco acima delas, somando os valores, utiliza como exemplo a estampa 5, n. 14, também marcando a sinalefa com a letra “a”, e apontando que o exemplo é cantado igual ao de número 11 (PINTO: 1776, p. 89).

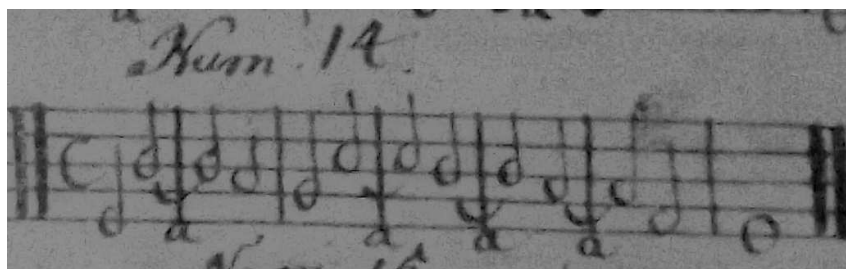


Figura 3.48. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 14 (sinalefa)

O ligado utiliza o mesmo sinal que a sinalefa, um arco sobre as notas, podendo vir sobre mais notas e de alturas distintas. O autor adverte que ao aparecer sobre uma parte com texto cantado, o ligado indica que uma mesma sílaba é cantada durante toda a extensão do sinal (PINTO: 1776, p. 89). Também considera não somente o arco como sinal de ligado, mas também o ligado entre as hastes das figuras, como se vê na estampa 5, número 15, na letra “b”.

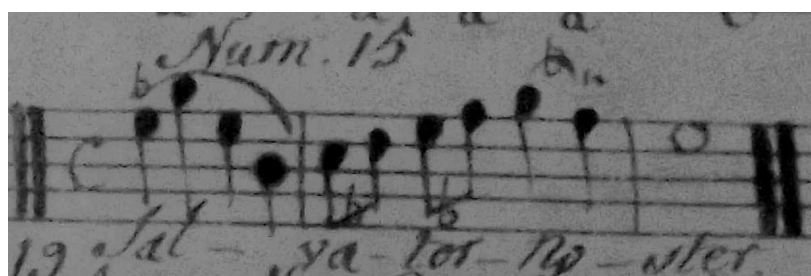


Figura 3.49. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 15 (ligado)

O restante da observação é reservada para exemplificar outros tipos de sinais recorrente em música. Porém adverte que os mestres devem ensinar tais sinais somente com a prática a seus discípulos (PINTO: 1776, p. 90). Dos sinais, considerados mais comuns na prática musical, o autor menciona parte deles em seu primeiro método de 1761, também na última observação, reservada à síncopa e sinalefa, porém com menor

riqueza de informação em comparação com o “Muzico e Moderno Systema”. Os sinais descritos tanto em 1761 e 1776 são: “Esses”, “Repetição”, “Canon”, “Clausula sustenida”, “Trilo”, “Apoggio”, “Pausa divisiva” e “Pausas gerais” (PINTO: 1761, p 33 – 34).

Para facilitar a leitura foi preferível apresentar os sinais conforme a sua função, não respeitando a ordem colocada no método.

3.2.11.1. Sinais de repetição

O primeiro sinal de repetição dá o nome de “Esses”, e está exemplificado na estampa 5, n. 16, no exemplo as letras “c” e “d” marcam as notas inicial e final da repetição. Pelo exemplo, é possível que seja o caso de uma “petite reprise”, como definida por Brossard:

“A ‘*petite Reprise*’ é quando ela contém ou repete somente alguns dos últimos compassos da ‘*grande Reprise*’”²⁸ (BROSSARD: 1703, p. 116)



Figura 3.50. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 16 (sinal de repetição, “esses”)

Segundo o autor, o sinal acima foi criado por erro de copistas, que copiando somente uma vez um trecho que o compositor pretendia que fosse repetido, é necessário utilizar deste sinal. Os “esses” também são utilizados para marcar uma repetição do

²⁸ Do original: La petite Reprise est lorsqu'on ne reprend ou l'on ne repette que quelques unes des dernieres mesures d'une grande Reprise. (tradução do autor)

texto, como na estampa 5, número 17, onde a palavra *Christe*, do primeiro compasso, deve ser repetida no compasso seguinte (PINTO: 1776, p. 90).



Figura 3.51. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 17 (sinal de repetição do texto, “esses”)

O sinal ao qual o autor nomeia de repetição, como o anterior, marca o ponto onde o canto deve retroceder para ser repetido, com a diferença que deve se voltar ao início, estampa 5, número 18, na letra “f”. Luís Álvares Pinto diz ser comum o uso destes sinais em Sinfonias, Gavotas e Minueto (PINTO: 1776, p. 91), primeira menção do autor a formas e danças instrumentais específicas.



Figura 3.52. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 18 (sinal de repetição, “repetição”)

O simbolo de “Canon” aponta onde as demais vozes iniciam o mesmo canto que a primeira, estampa 5, número 19, letra “g” (PINTO: 1776, p. 91). O mesmo sinal também é encontrado no cânone escrito pelo autor no início do método, como será visto no quinto capítulo desta Tese.



Figura 3.53. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 19 (sinal de repetição, “repetição”)

“Réplica” indica que “acabada a Cantoria, em que ela está, se continua outra, e se torna à replica sem que, cantada, se prosiga com a Cantoria, que depois dela se cantou ja uma vez” (PINTO: 1776, p. 94). Utilizar os termos italianos “*Al Segno*” e “*Dal Segno*”, como o símbolo utilizado é conforme a vontade do copista ou compositor, Álvares Pinto apresenta duas possibilidades na estam 5, número 28. O autor também indica ser comum o uso em árias, matinas e motetos (PINTO: 1776, p. 94 - 95).

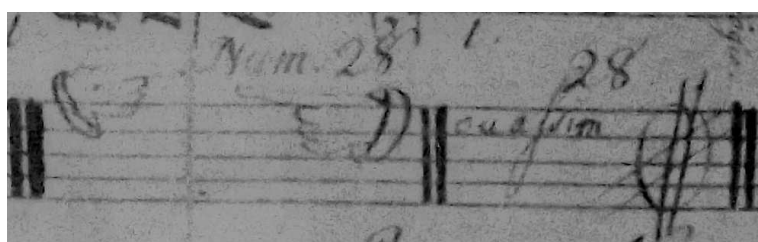


Figura 3.54. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 19 (sinal de repetição, “repetição”)

3.2.11.2. Sinais de cadência e ornamentação

Cláusula sustentada ou média, também chamada de caldeirão ou corôa por demais autores, “serve para fazer calar toda uma Orquestra inteira”, algumas vezes, havendo somente uma voz que cante, a mesma pode “brincar” brevemente enquanto os demais instrumentos param, nesse caso chamam “corôa”. Caso a corôa se estenda por mais figuras, enquanto a orquestra para, uma ou duas vozes podem “modular” no tempo que aparecer, sem respirar,

dando o nome comum de cadência, nome impróprio para o autor, uma vez que a definição de cadência já foi apontada anteriormente, segundo Álvares Pinto este canto deve ser chamado de melodia ou “melopéia” (PINTO: 1776, p. 91 – 92).

“Melodia; por que é um ajuntamento de sons dispostos e cantados uns depois de outros de sorte que agradam ao ouvido. Melopeia; porque é um ar, uma graça de bem dispor os sons da Melodia. A tal Melopeia também se chama Modulação.” (PINTO: 1776, p. 92)

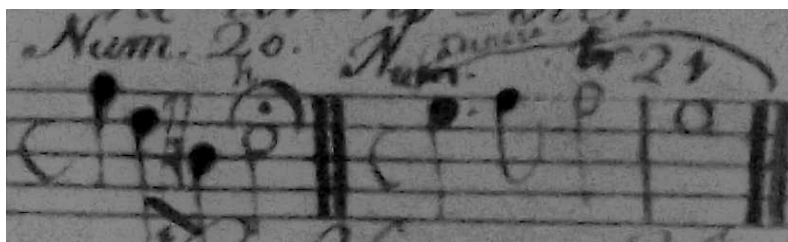
Para auxiliar em sua definição acima, Álvares Pinto cita os seguintes trechos de Brossard e D’Alembert:

“[Melodia ou canto] é o efeito de organizar e cantar vários sons de maneira que cause prazer ao ouvido.”²⁹ (BROSSARD: 1703, p. 58)

“O canto, ou a melodia, é tão somente um conjunto de sons que sucedem uns aos outros, de modo agradável ao ouvido.”³⁰ (D’ALEMBERT: 1752, p. 1)

“MODULAÇÃO: É também a arte de bem organizar os sons.”³¹ (BROSSARD: 1703, p. 58)

Abaixo segue a estampa 5, números 20 e 21, onde Álvares Pinto exemplifica a cláusula sustentada ou média, no segundo exemplo também inclui um sinal de trilo:



²⁹ Do original: [MELODIE, ou Chant] c'est à dire, l'effet que font plusieurs Sons rangez, disposez et chantez les uns après les autres, de maniere qu'ils fassent plaisir à l'oreille. (tradução do autor)

³⁰ Do original: LE chant, ou la mélodie, n'est autre chose qu'une suite de sons qui se succedent les uns aux autres d'une maniere agréable à l'oreille. (tradução do autor)

³¹ Do original: [MODULAZIONE.] C'est aussi l'art de bien arranger les Sons (tradução do autor)

Figura 3.55. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 20 e 21 (cláusula sustentada ou média)

O Trilo, ou trinado, é marcado com um “tr” sobre a figura e deve ser realizado com um movimento gutural e ligeiro de segundas ou terças, como na estampa 5, números 23 (PINTO: 1776, p. 92).

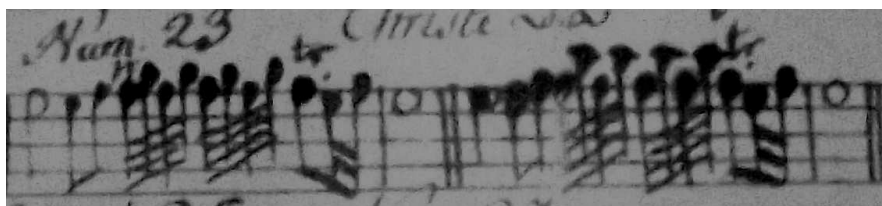


Figura 3.56. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 23 (trilo ou trinado)

O mordente, marcado com uma cruz sobre a figura, deve ser cantado como o trilo, mas como o movimento inferior. O autor adverte que caso duas vozes façam simultaneamente um trilo, na voz superior, e mordente, na inferior, pode resultar em quinta, causando um efeito indesejado, mas em instrumentos, no lugar de vozes, é possível realizar sem dificuldades. O autor também menciona a prática de usar o mesmo sinal para dobrado sustentados, como na segunda parte do exemplo abaixo (PINTO: 1776, p. 93).



Figura 3.57. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 24 (mordente)

O “*Apoggio*” toma uma terça parte da figura que o sucede, podendo em alguns casos tomar metade do valor, como sugere outros autores, segundo Álvares Pinto. Para o autor, o “*apoggio*” só tomará metade do valor se a figura seguinte for de valor diminuto, como colcheias, como se vê na estampa 5, número 25 (PINTO: 1776, p. 93 - 94).

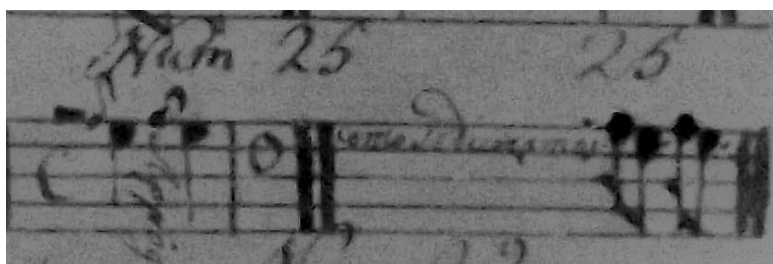


Figura 3.58. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 25 (apoggio)

Como Portamento, indicando que o canto deve “deslizar” de uma voz a outra, passando por todas as notas entre as figuras, o autor define:

“Portamento é uma, ou muitas Figuras, que se põem buscando a Figura subsequente sem perda de tempo, ou de Compaso, cantando primeiramente com elas, que com a Figura maior.” (PINTO: 1776, p. 94)

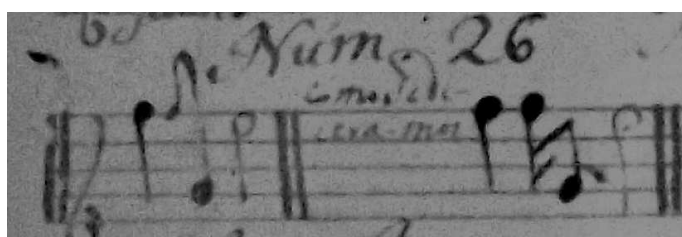


Figura 3.59. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 26 (portamento)

Álvares Pinto indica outro ornamento somente na estampa 5, número 27. A princípio, ele indica este exemplo como de pausas divisivas, que seriam marcadas com a letra “I”, mas como é possível ver, tais marcações não estão presentes no exemplo. O exemplo é de um “*apoggio*” duplo, onde as figuras menores tomam uma quarta parte da figura maior seguinte.

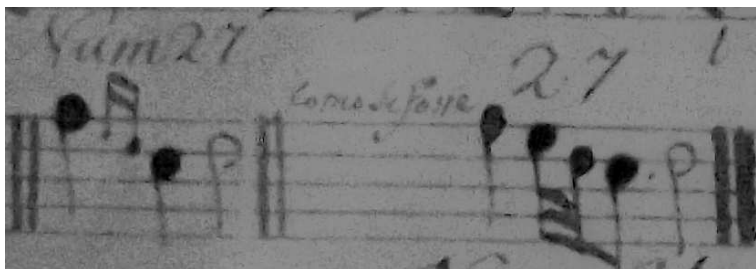


Figura 3.60. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 27 (apoggio duplo)

3.2.11.3. Demais sinais

Guião, sinal que se coloca ao final de um pentagrama indicando o local da figura que inicia o pentagrama seguinte, segundo o autor, em uso somente no cantochão (PINTO: 1776, p. 93).

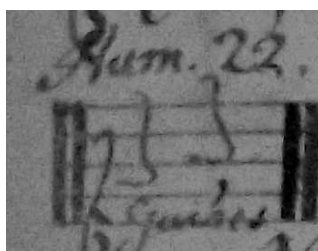


Figura 3.61. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 22 (guião)

A pausa divisiva tem função de transformar o compasso quaternário ordinário em compasso binário partido e também de separar os compassos (PINTO: 1776, p. 94), como foi visto nas observações anteriores. Como explicado acima, a estampa que o autor utiliza para exemplificar a pausa divisiva não existe.

Pausas gerais ou finais são marcadas com duas linhas verticais paralelas e servem para mostrar o final da cantoria. Como no caso anterior, o exemplo indicado pelo autor, na estampa 5, não existe propriamente. Segundo o autor, em todos os pontos da estampa referida que levar uma letra “m”, está marcada uma pausa geral ou final. Tal indicação falta na estampa, apesar dos exemplos serem todos separados por pausas gerais.

No final da observação o autor dá algumas indicações para os mestre. Primeiro para dar atenção direta aos discípulos e não relevar esta função para os co-discípulos, que também podem não estar seguros das lições, caso isso ocorra os co-discípulos devem dar as lições em voz alta, para que fiquem claros os erros. Por fim, indica que é de maior utilidade usar de exercícios curtos, evitando solfejos longos e cansativos, já que é pela repetição que o principiante ficará seguro das lições (PINTO: 1776, p. 95).

3.2.12. Dos Intervalos

“Os Intervalos Naturais procedem pelas Vozes: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*, subindo; e dizendo-se as avessas, quando se quer descer.

Os Intervallos Acidentais, que se fazem ao depois Naturais, também procedem por *Ut*: mas tem o seu principio em *Si*, dizendo, quando subimos: *Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*; e dizendo as avessas, quando queremos descer.

Ou tão bem se principia em *Fa*, dizendo, se queremos subir: *Fa, Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa*; e dizendo as avessas, se queremos descer.” (PINTO: 1776, p. 96)

Somente na segunda advertência o autor deixa clara a distinção entre intervalos naturais e acidentais, onde explica que os intervalos naturais são aqueles que não levam acidentes de sustenidos ou bemóis, ao contrário dos acidentais, que iniciam em *Si*, quando o *Fa* leva sustenido e em *Fa* quando o *Si* leva bemol (PINTO: 1776, p. 103).

Primeiro, o autor determina que para haver intervalo é necessário ter uma distância de tom ou semitom entre duas vozes. A seguir, Luís Álvares Pinto propõe uma série de experiências para demonstrar a dificuldade de se cantar o intervalo de semitom e também como utilizar as sílabas *Ni, Bi, Fa* e *Si*, a partir de tetracordes formados iniciados em *Do* e *Sol* (PINTO: 1776, p. 97 – 98).

A primeira, com a voz superior cantando um tetracorde de “*Do, Re, Mi, Fa*” e a segunda voz cantando o mesmo tetracorde, mas iniciando um tom acima em *Re*.

“Do, Re, Mi, Fa
Do, Re, Mi...”

No caso acima, o semitom é cantado entre as vozes de *Fa*, superior, e de *Mi*, inferior, enquanto as demais fazem uníssono. Nesse caso para “corrigir” a dissonância seria necessário baixar meio tom da voz de *Mi*, cantando *Bi*, já que o bemol somente é cantado como *Fa* quando vem junto de um *Si* (PINTO: 1776, p. 98).

O mesmo exercício acima pode ser feito com a voz inferior cantando, um tom acima da superior, com as vozes (PINTO: 1776, p. 98):

“Do, Re, Mi, Fa
Fa, Sol, Bi
ou: Do, Re, Bi”

Iniciando a voz inferior no tetracorde de “*Sol*”, é possível, pelo mesmo modo entender a distância entre *Si* e *Do*:

“Do, Re, Mi, Fa.
Sol, La, Si...”

Neste caso, o semitom entre *Si* e *Fa* é cantado como *Fa*, já que vem no lugar do *Si* (PINTO: 1776, p. 99), ficando:

Do, Re, Mi, Fa.
Sol, La, Fá...

Para a distância entre *Si* e *Do* sustenido, a segunda voz, inferior, deve iniciar o teracorde um tom abaixo da voz superior, como no exemplo seguinte:

“Do, Re, Mi, Fa
Sol, La, Si, Do”

O semitom, entre as vozes *Do* e *Mi*, para ser anulado precisa que o *Do* seja elevado meio tom, com sustenido, e passando a ser cantado *Ni* (PINTO: 1776, p. 99), como abaixo:

Do, Re, Mi, Fa
Sol, La, Si, Ni

Para encontrar a distância entre *Si* e *Fa*, a voz superior canta o tetracorde a partir de *Sol*, enquanto a voz inferior canta o tetracorde de *Do*, um tom abaixo, como nos exemplos acima, com a diferença que o sustenido vindo no lugar do *Fa*, recebe o nome de *Si* (PINTO: 1776, p. 100).

“Sol, La, Si, Do
Do, Re, Mi, Fa”

Sendo entendido como:

Sol, La, Si, Do
Do, Re, Mi, Si

As experiências propostas acima buscam, no entendimento do autor, reforçar quando os sustenidos ou bemóis serão cantados como *Ni* ou *Bi* e quando serão *Si* ou *Fa*, passando a reger a cantoria e causando uma mutança.

Os parágrafos restantes indicam quatro modos de se conhecer os intervalos. O primeiro é contando as linhas e espaços como na estampa 1, número 1, como foi mostrado na observação das linhas e espaços. Mas, antes, o autor exemplifica pela estampa 5, número 29, o intervalo de uníssono (PINTO: 1776, p. 100 - 101).

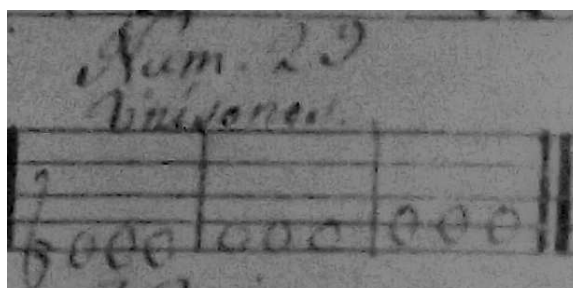


Figura 3.62. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 29 (uníssono)

O segundo modo seria utilizando de memória os intervalos do círculo presente na primeira estampa, número 2 (PINTO: 1776, p. 101), que para suprir a falta da estampa mencionada, foi utilizado o exemplo presente no “Resumo da Arte”

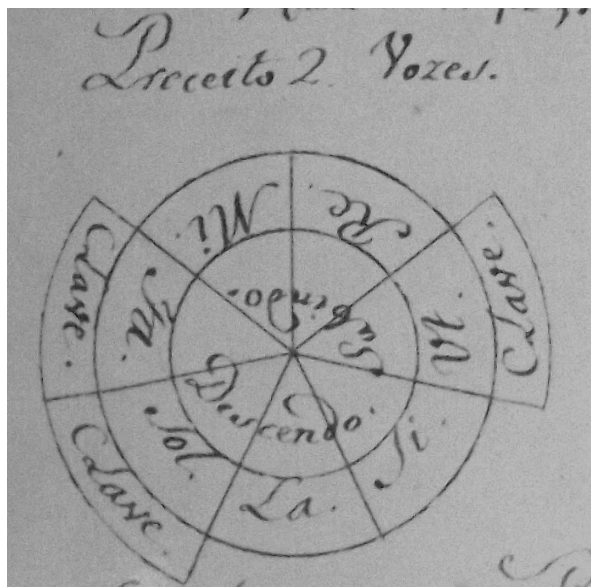


Figura 3.63. Muzico e Moderno Systema: Resumo da Arte (Círculo das Vozes)

O terceiro modo é contando as teclas do órgão ou cravo, onde o número de teclas representa o intervalo procurado. O quarto e último modo, como o anterior, também é contando, mas pelos dedos das mãos (PINTO: 1776, p. 101).

O autor enfatiza que para se cantar bem todos os intervalos, em primeiro lugar é necessário conhecer bem o intervalo de segunda, mostrado na estampa 5, número 30. Os demais intervalos podem ser encontrados cantando por segundas, para enfim cantar, somente a primeira e última figura, intervalo real. Nos últimos exemplos da estampa 5, Álvares Pinto demonstra esta técnica com as semibreves “negras” antes dos exemplo (PINTO: 1776, p. 101 - 102).

Para os mestres, o autor escreve que os discípulos devem ser exercitados nestes intervalos cantando por mínimas, semínimas, colcheias e semicolheias. As fusas e semifusas, pela velocidade, só devem ser usadas se o estudante for capaz de pronunciá-las.

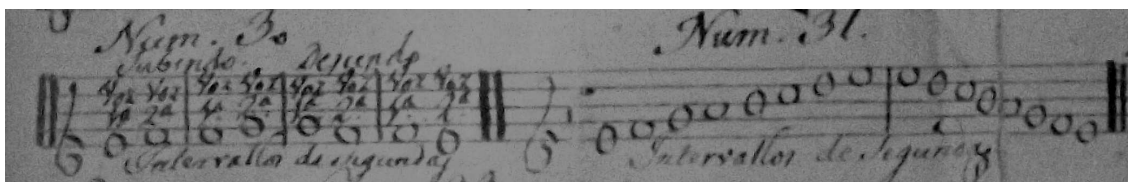


Figura 3.64. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 30 e 31 (intervalos de segunda)

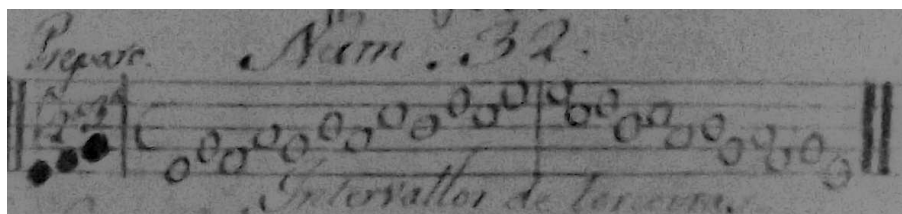


Figura 3.65. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 32 (intervalos de terceira)

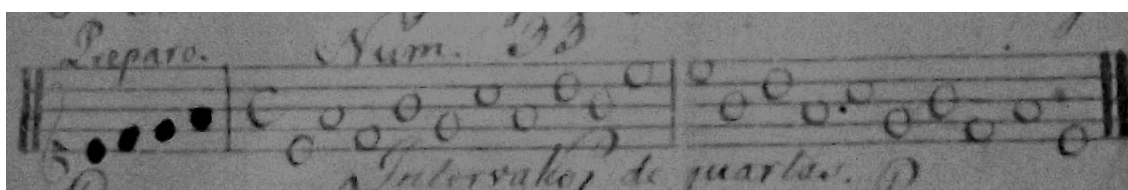


Figura 3.66. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 33 (intervalos de quartas)

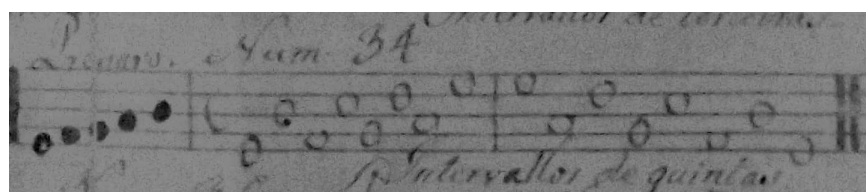


Figura 3.67. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 34 (intervalos de quintas)

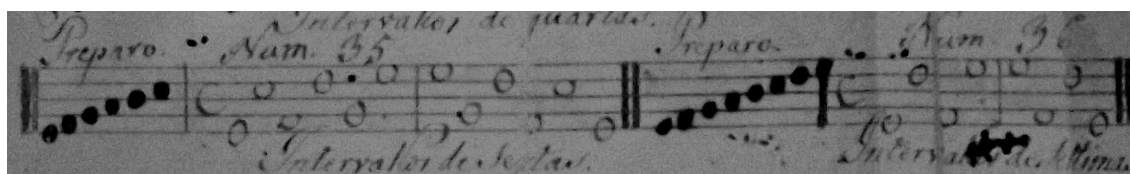


Figura 3.68. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 35 e 36 (intervalos de sextas e sétimas)

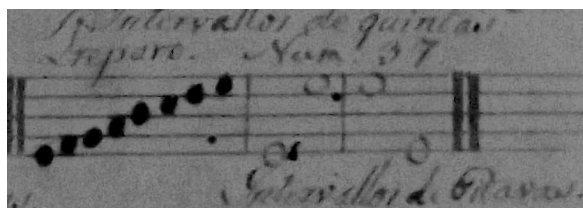


Figura 3.69. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 37 (intervalos de oitavas)

Para encerrar as observações e passar as “Lições de Solfejo”, como últimos apontamentos, Luís Álvares Pinto escreve que o estudante deve praticar o solfejo em todas as claves (como será visto no próximo capítulo, as “Lições de Solfejo” utilizam claves de *Do*, *Fa* e *Sol*). Não se deve cansar o principiante com solfejos longos, é preferível exercícios repetitivos de intervalos, para o estudante passar aos solfejos somente quando estiver cantando os intervalos sem dificuldades. E os solfejos devem ser realizados com ajuda de um acompanhamento, para auxiliar o principiante que ainda apresenta dificuldade para se manter no tom, por essa razão as “Lições” seguintes possuem a parte o baixo (PINTO: 1776, p. 101 - 102).

4. Exemplos Musicais no “Muzico e Moderno Systema”

Ao final de seu método, Luís Álvares Pinto inclui uma série de “Lições de Solfejo”. São vinte e cinco exercícios de solfejo com dificuldade gradual, com a intenção de fornecer ao leitor um material musical onde seria possível aplicar os preceitos descritos anteriormente. Além das “Lições de Solfejo”, o autor também apresenta seis peças vocais polifônicas no corpo de seu método, um cânone a quatro vozes logo após o proêmio e os “Divertimentos Harmônicos”, após as lições.

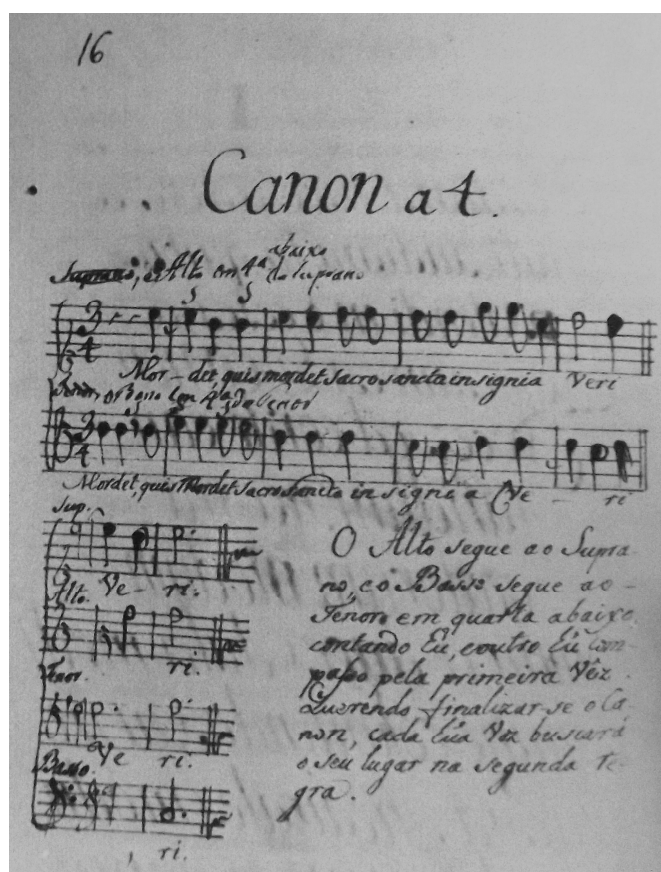


Figura 4.1. Muzico e Moderno Systema: p. 16 (Cânone a quatro vozes)

Todas as vinte e cinco lições mencionadas possuem, além da melodia principal destinada ao estudante cantar, uma parte instrumental de baixo para acompanhar a mesma melodia.

“Será enfim justo, que os ditos Solfejos sejam ensinados adjuntos de acompanhamento; porque ordinariamente se hesita o principiante, quando canta com outros, guiando-se pelas outras Vozes, entendendo talvez, que está cantando a Sua. Eu lhes ponho o Baixo nos Solfejos.” (PINTO: 1776, p. 103)

Apesar de Luís Álvares Pinto dar a esta parte de acompanhamento uma função didática de auxiliar o aluno a não se confundir com as demais partes ao cantar, era prática comum os solfejos com acompanhamento instrumental no século dezoito em Portugal, tradição que chegou ao país por influência dos métodos de ensino utilizados nos conservatórios de música napolitanos.

Como vimos no segundo capítulo desta pesquisa, TRILHA aponta que durante um período de cinco a dez anos, os alunos de música dos conservatórios em Nápoles, eram instruídos na arte do *partimento* (exercícios de baixo contínuo), contraponto, composição e canto (2012, p. 420). Mantendo uma estrutura próxima aos *partimenti*, os solfejos napolitanos se caracterizavam por uma linha melódica acompanhada por um baixo instrumental, sendo que os solfejos acompanhados tinham também como função introduzir o aluno a uma série de padrões melódicos e contrapontísticos que pela memorização criariam um “léxico bastante amplo, e eficaz, capaz de habilitá-lo ao ofício de compositor” (TRILHA: 2012, 420).

O atual capítulo fornece análises das vinte e cinco “Lições de Solfejo” presentes no “Muzico e Moderno Systema”, além dos Divertimentos Harmônicos e o Cânone, que serão objeto de estudo ao final do capítulo, destinado às análises das obras vocais, com texto, presentes no método de Luís Álvares Pinto.

A função didática das “Lições de Solfejo” e seu desenvolvimento é o ponto a ser trabalhado no presente capítulo. Dando ênfase em como os preceitos descritos no corpo do método de Luís Álvares Pinto são aplicados nos exemplos musicais. Como descrito no capítulo anterior, o autor divide o seu método em doze preceitos, indo desde as “linhas e espaços” ao ensino das “mutanças”. É de

se esperar que a mesma divisão didática dos preceitos possa ser encontrada nos exercícios propostos pelo autor ao final do método.

Como uma edição completa das vinte e cinco “Lições de Solfejo” e das obras vocais presentes nos “Divertimentos Harmônicos” e Cânone, estão anexados à esta tese, para as análises foi preferível apresentar os exemplos fragmentados, conforme os padrões utilizados, evitando análises individuais e exaustivas de cada lição, com o intuito de apresentar um texto de mais simples compreensão e atendo-se às características didático/musicais presentes na obra de Luís Álvares Pinto.

4.1. Divisão didática das vinte e cinco “Lições de Solfejo”

Luís Álvares Pinto mostra uma clara intenção didática na escolha e divisão dos exercícios de solfejo de seu método. As quinze primeiras lições ou exercícios introduzem o aluno a diferentes figuras rítmicas, notas ligadas e pontuadas, sínkopas, suspensões e diferentes claves. As dez últimas lições, exercícios mais complexos, são imitativas, utilizando processos fugais característicos do período, como a fuga dupla em um dos exemplos (fuga com dois sujeitos).

Nas quinze primeiras lições o autor inicia o aluno na utilização das sílabas “*Si*, *Ni*, *Fa* e *Bi*”, em casos de notas alteradas na cantoria, mas é somente em duas lições, número 20 e 21, que Luís Álvares Pinto principia com uma alteração de clave (cantoria composta), sendo a primeira em Sol Maior, com um sustenido junto à clave, e a segunda na tonalidade de Ré menor, com um bemol na armação de clave. Todos os demais exercícios são nas tonalidades de Dó maior ou Lá menor (cantoria natural).

4.1.1. Das Figuras e seu Valor, do Ponto de Aumento, Da Síncopa, Sinalefa e Ligado

Apesar de apresentar um direcionamento didático claro nos exemplos musicais de seu método, Luis Álvares Pinto inclui poucas indicações sobre a execução e função de seus exercícios nas “Lições de Solfejo”. É importante começar as análises do ponto de vista didático das lições pelas “Figuras e seu Valor”, equivalente ao quinto preceito do método, por ser esse um dos poucos casos em que o autor descreve a função dos quatro primeiros exercícios.

Os três primeiros exercícios foram escritos para uma cantoria com notas de duração iguais, os dois primeiros por mínimas e o terceiro por semínimas, como indicado no manuscrito. A quarta lição é a primeira que utiliza figuras distintas, como indica o autor, até as colcheias.

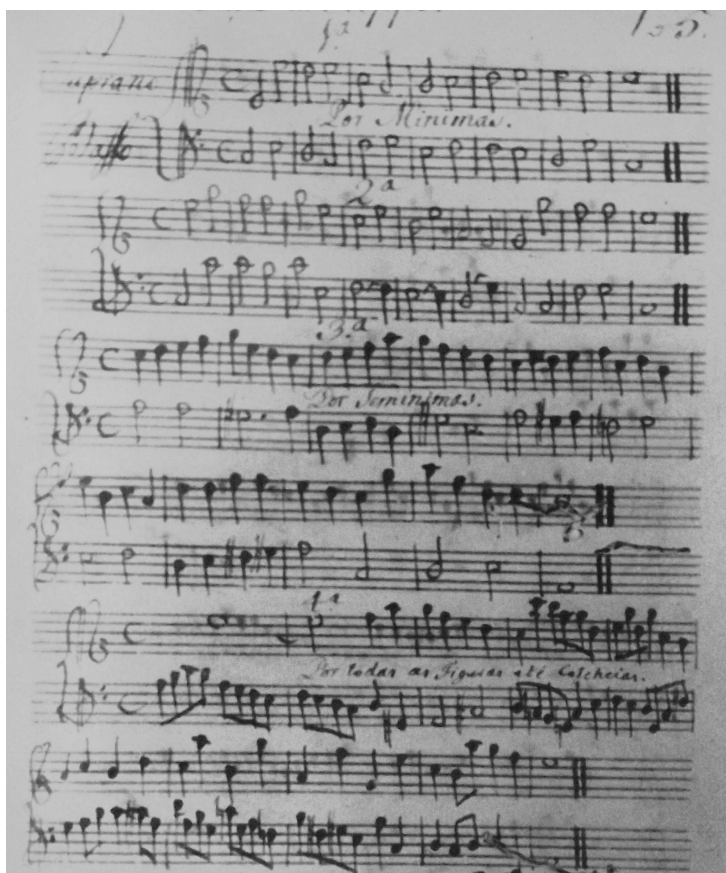


Figura 4.2. Muzico e Moderno Sy stema: p. 105 (lições 1 a 4)

Apesar de indicar o uso de todas as figuras, até o exercício número 7 somente são utilizadas a semibreve, mínima, semínima e colcheia. O uso da semicolcheia é introduzido a partir da lição 7, a fusa é utilizada somente no penúltimo compasso da lição 15 e a breve, última figura a ser praticada, aparece somente na lição 18. As figuras máxima, longa e semifusa não são utilizadas nas “Lições de Solfejo” pelo autor, apesar de ser ensinadas no preceito quinto. A razão para evitar as figuras de menor valor é explicado pelo autor no final do seu preceito 12:

“O douto Mestre fará, que o principiante repita estes Intervalos por Mínimas e Semínimas, Colcheias e Semicolcheias: Menos por Fusas e Semifusas pela rapides, que não permite, se não quando o Escolar for capaz de pronunciá-las” (PINTO: 1776, p. 102)

Mais que uma divisão didática a partir do valor das figuras, Luis Álvares Pinto sugere um direcionamento do ensino por padrões rítmicos que, a partir da quinta lição até a décima-quinta, guiam a escrita da parte vocal de cada exercício. As lições 5 a 7 utilizam o mesmo padrão, mas com figuras de diferentes valores: , ; ,  e ,  respectivamente. O uso das figuras e pausas no baixo instrumental mostra-se mais livre, sendo o uso sistemático dos padrões próprios da parte superior.



Exemplo 4.1. Muzico e Moderno Systema: p. 105 (Lição de Solfejo n. 5, c. 1-8)



Exemplo 4.2. Muzico e Moderno Systema: p. 106 (Lição de Solfejo n. 6, c. 1-4)



Exemplo 4.3. Muzico e Moderno Systema: p. 106 (Lição de Solfejo n. 7, c. 1-2)

A lição 8, além de utilizar os padrões acima, introduz o uso da pausa como elemento dos mesmos. Os padrões utilizados são: , ,  e . A lição é a primeira a incluir pausas na cantoria.



Exemplo 4.4. Muzico e Moderno Systema: p. 106 (Lição de Solfejo n. 8, c. 1-4)

As lições 9 até 11, seguem com o princípio de serem regidas por padrões rítmicos simples, por sua vez iniciando o aluno ao uso do ponto de aumento: , , , respectivamente.



Exemplo 4.5. Muzico e Moderno Systema: p. 107 (Lição de Solfejo n. 9, c. 1-8)



Exemplo 4.6. Muzico e Moderno Systema: p. 107 (Lição de Solfejo n. 10, c. 1-5)



Exemplo 4.7. Muzico e Moderno Systema: p. 107 (Lição de Solfejo n. 11, c. 1-4)

O preceito 11, “Das Síncopa, Sinalefa e Ligado” é exemplificado nas lições 12 até 15. Luís Álvares Pinto diferencia a síncopa da sinalefa, não pelo resultado musical, mas pela escrita de cada uma. A síncopa se escreve com uma figura (de mesmo valor) ou mais entre duas menores, enquanto a sinalefa utiliza o ligado para chegar ao mesmo resultado (PINTO: 1776, p. 88-89). A sinalefa é utilizada nas “Lições de Solfejo” somente na passagem de um compasso para o seguinte.

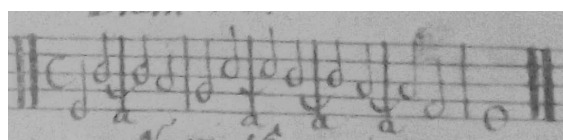
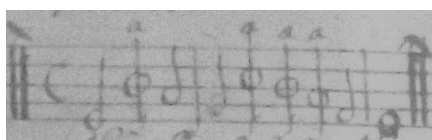


Figura 4.3. e 4.4. Muzico e Moderno Systema: Estampa 5, n. 11 e 14 (Síncopa e Sinalefa)

O padrão utilizado no exercício 12: $\text{♩} \text{♩}$ e $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, sobre um baixo escrito em breves, cria uma textura com suspensões característica do contraponto de quarta espécie.

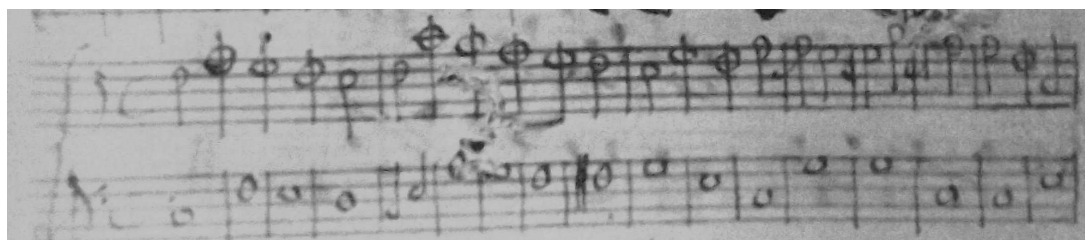
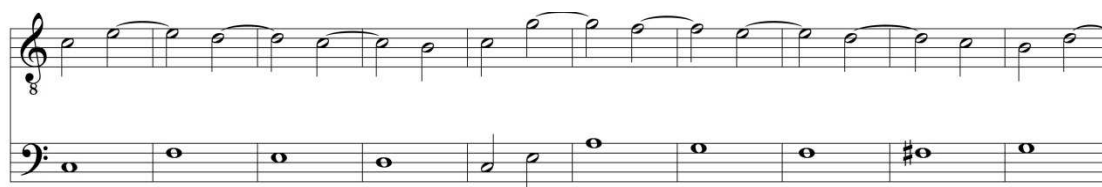
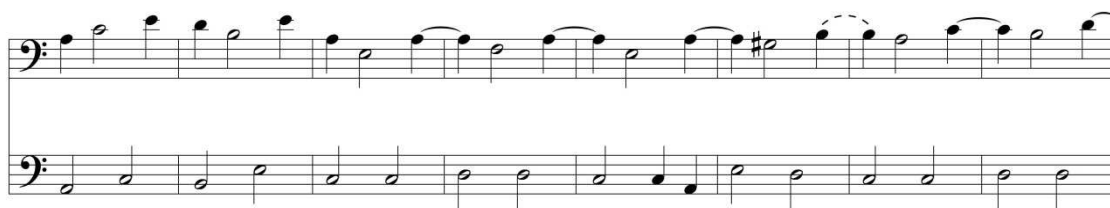


Figura 4.5. Muzico e Moderno Systema: p. 107 (Lição de Solfejo n. 12, c. 1-17)



Exemplo 4.8. Muzico e Moderno Systema: p. 107 (Lição de Solfejo n. 12, c. 1-10)

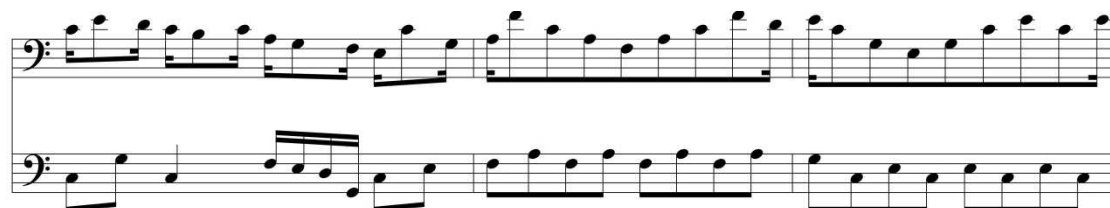
Os exercícios 13 a 15 utilizam o mesmo padrão anterior, por figuras de menor valor: ♪♪♪/ , ♪♪♪♪♪♪ , ♪♪♪/ , ♪♪♪♪♪♪ e ♪♪♪♪ , respectivamente.



Exemplo 4.9. Muzico e Moderno Systema: p. 107 (Lição de Solfejo n. 13, c. 1-8)



Exemplo 4.10. Muzico e Moderno Systema: p. 107 (Lição de Solfejo n. 14, c. 1-4)



Exemplo 4.11. Muzico e Moderno Systema: p. 107 (Lição de Solfejo n. 15, c. 1-3)

Os exemplos musicais seguintes, todos imitativos, retomam de maneira variada os padrões rítmicos apresentados nas quinze lições preliminares, incluindo variações dos mesmos nos compassos derivativos ternários e de sesquiálteras.

Além da síncopa e sinalefa, o preceito 11 elenca uma série de sinais de articulação, ornamentação, repetição e etc. Dos sinais mencionados em seu método, o autor utiliza nas lições somente o “trilo”, “apoggio”, “pausa divisiva” e “pausa geral ou final”. Por “trilo entendesse: um tr, e obriga que a Voz faça um movimento gutural e ligeiro, ou em segundas ou em terceiras (PINTO: 1776, p. 92).



Figura 4.6 e 4.7. Muzico e Moderno Systema: p. 111 (Lição de Solfejo n. 21, trilos)

O “apoggio” (apogiatura) é uma nota em menor escala que toma da seguinte um terço ou metade de seu valor (PINTO: 1776, p. 93).

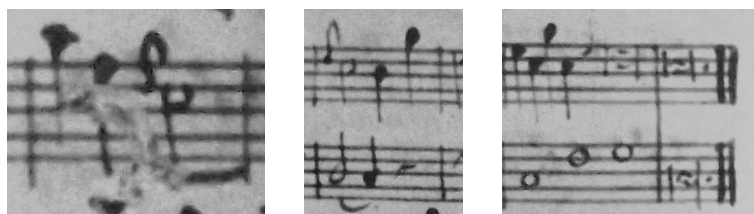


Figura 4.8, 4.9 e 4.10. Muzico e Moderno Systema: p. 105-106 e 111 (Lições de Solfejo n. 5 e n. 18, apogiaturas)

“Pausa divisiva” é o traço vertical que corta o símbolo do compasso, fazendo-o binário e “pausas gerais ou finais” são duas linhas verticais paralelas que marcam o final de uma música ou seção (PINTO: 1776, p. 94).

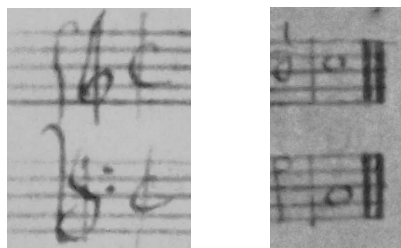


Figura 4.11 e 4.12. Muzico e Moderno Systema: p. 109 (Lição de Solfejo n. 17, pausa divisiva e pausa geral ou final)

4.1.2. Do Compasso em Geral; das Claves e da Cantoria

A tabela seguinte procura mostrar a divisão das lições conforme fórmula de compasso, clave utilizada e tonalidade e número de compassos.

	Fórmula de compasso	Clave	Tonalidade	Número de compassos
Lição 1	C	♩ (na primeira linha)	Dó Maior	07 c.
Lição 2	C	♩ (na primeira linha)	Dó Maior	09 c.
Lição 3	C	♩ (na primeira linha)	Lá menor	11 c.
Lição 4	C	♩ (na segunda linha)	Lá menor	10 c.
Lição 5	C	♩ (na segunda linha)	Dó Maior	15 c.
Lição 6	C	♩ (na segunda linha)	Lá menor	09 c.
Lição 7	C	♩ (na terceira linha)	Dó Maior	07 c.
Lição 8	C	♩ (na terceira linha)	Dó Maior	08 c.

Lição 9	c	 (na terceira linha)	Dó Maior	15 c.
Lição 10	c	 (na quarta linha)	Dó Maior	11 c.
Lição 11	c	 (na quarta linha)	Lá menor	08 c.
Lição 12	c	 (na quarta linha)	Dó Maior	31 c.
Lição 13	c	 (na terceira linha)	Lá menor	17 c.
Lição 14	c	 (na terceira linha)	Lá menor	09 c.
Lição 15	c	 (na terceira linha)	Dó Maior	06 c.
Lição 16	c	 (na segunda linha)	Lá menor	10 c.
Lição 17	c	 (na segunda linha)	Dó Maior	43 c.
Lição 18	3 1	 (na segunda linha)	Dó Maior	13 c.
Lição 19	3 2	 (na primeira linha)	Dó Maior	40 c.
Lição 20	3 4	 (na segunda linha)	Sol Maior	44 c.
Lição 21	3 8	 (na terceira linha)	Ré menor	47 c.
Lição 22	2 4	 (na quarta linha)	Lá menor	28 c.
Lição 23	6 (voz) e 3 (baixo) 4 4	 (na quarta linha)	Lá menor	17 c. (voz) e 34 c. (baixo)
Lição 24	9 (voz) e 3 (baixo) 8 8	 (na primeira linha)	Lá menor	21 c. (voz) e 61 c. (baixo)
Lição 25	12 (voz) e 3 (baixo) 8 8	 (na primeira linha)	Lá menor	17 c. (voz) e 65 c. (baixo)

Tabela 4.1. Muzico e Moderno Systema: Lições de Solfejo

Alguns pontos importantes podem ser verificados a partir da tabela 4.1. O primeiro é o uso sistemático do compasso **c** nos quinze exercícios preliminares, não imitativos, e na lição 16, primeira com imitação. O compasso “Quaternário Ordinário”, como nomeado pelo autor no quarto preceito de seu método, recebe quatro parte iguais, sendo duas com movimento inferior e duas com movimento superior (PINTO: 1776, p. 39), como visto anteriormente. A importância dada por Luís Álvares Pinto à essa fórmula de compasso é clara quando na observação do quarto preceito. O autor declara: “Primeiramente assentemos, que não há mais Compassos, que o Quaternario Ordinario, e que deste nascem todos quantos se queiram imaginar” (PINTO: 1776, p. 39), justificando o uso dele nos primeiros exercícios, como base para a aprendizagem dos alunos.

As lições 17 até 25 utilizam compassos variados, o exercício 17 com compasso “Binário Partido”, que segundo o autor: “É este Compasso o mesmo Quaternário Ordinário, o qual se divide ao meio; e por isso se caracteriza com uma Pausa divizíva, que fende o Compasso perpendicularmente, e atravessa ao Pentagrama” (PINTO: 1776, p. 82). Os exercícios 18 ao 21 possuem exemplos de compassos “Derivativos Ternários”, também considerados como compassos de “Tripla Simples” já que: “tem três partes, as quaes não se podem dividir em suas Figuras” (PINTO: 1776, p. 85).

A lição 22 serve como exemplo de um compasso “Derivativo Binário” que é descrito no método da seguinte forma:

“Duas Figuras por quatro, ou em lugar de quatro, mostra, que das Figuras, que no Compasso Quaternario Ordinario iam quatro a Compasso (indicadas pelo número inferior), neste compasso irão duas, e consequentemente vem a ter este Compasso duas partes tudo indicado pelo numero superior.” (PINTO: 1776, p. 84)

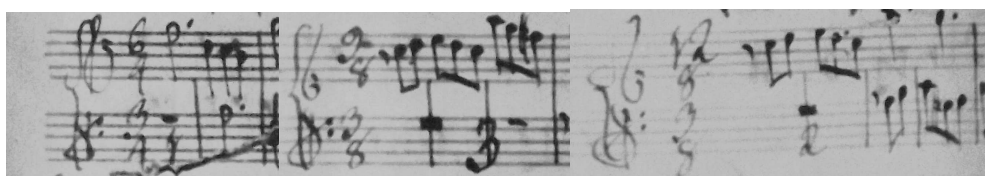
Os últimos três exemplos apresentam um compasso distinto para a voz e outro para o baixo, sendo a voz superior sempre um compasso de “Sesquialtera”, como aparece na estampa número 5 vista anteriormente. A voz superior da lição 24 apresenta um compasso de “Tripla composta” já que “tem

três partes, e se pode dividir em suas Figuras” (PINTO: 1776, p. 86). Os exercícios 23 e 25 possuem compassos de “Tripla Mixta” que segundo o autor se caracterizam como:

“É a, que participa da Simples e Composta, isto é, sendo as Figuras da Tripla Simples levadas em três partes (cada uma em sua parte), são na Tripla mixta levadas em duas e quatro partes; porém de três em três Figuras.” (PINTO: 1776, p. 86)

A intenção do autor, ao apresentar nos últimos exercícios compassos distintos para a voz superior e o baixo instrumental, é de evitar, a partir do exemplo do baixo, que o aluno aumente a duração da primeira nota como se existisse um ponto de aumento como na citação abaixo:

“Advirto ao meu Escolar, que nunca jamais cante os Compassos de Tripla composta, ou mixta fazendo tardança na primeira Figura, como se tivesse Ponto; por que é erro: mas como se cantasse três Figuras de um dos Compassos da Tripla simples, dos quaes se derivam [...] Advertindo, que quem cantar o Baixo fará o Compasso com três partes; e quem cantar a Voz superior, posto que cante binaria, ou quaternariamente, sempre deve dar tanto tempo, quanto o Baixo gastar em levar as suas Figuras em dois Compassos, quando a Voz superior faz de cada um desses Compassos uma parte. A Pausa diviziva, que Só toca a Linha da Voz superior, mostra, que nela há uma parte de Compasso, quando o Baixo ja tem cantado um Compasso. (PINTO: 1776, p. 86-87)



Figuras 4.13 a 4.15. Muzico e Moderno Systema: p. 112-113 (Lições de Solfejo 23 a 25, compassos de “Tripla Composta e Mixta”)

O uso das claves de *Do*, *Fa* e *Sol* por Luis Álvares Pinto é outro indício claro sobre o direcionamento didático na escolha dos exercícios de solfejo pelo

autor. Primeiro, nos manuscritos de exercícios de solfejo existentes em Portugal, no mesmo período, a prática de cantar em todas as claves conhecidas não era uma regra, sendo comum os manuscritos serem dedicados a um tipo de voz específico, como soprano ou contralto. Nos exemplos de exercícios de solfejos, recolhidos para auxiliar nesta pesquisa, somente o segundo volume dos “*Solffège d'Italie*” utiliza da mesma variedade de claves em um único livro. Tendo sido publicado apenas quatro anos antes da finalização do “Muzico e Moderno Systema”, dificilmente a publicação francesa serviu de base para Luis Álvares Pinto, porém é plausível considerar que o autor brasileiro tenha tido acesso aos mesmos exercícios, ou similares, escritos pelos mesmos mestres italianos presentes nos “*Solffège d'Italie*”.

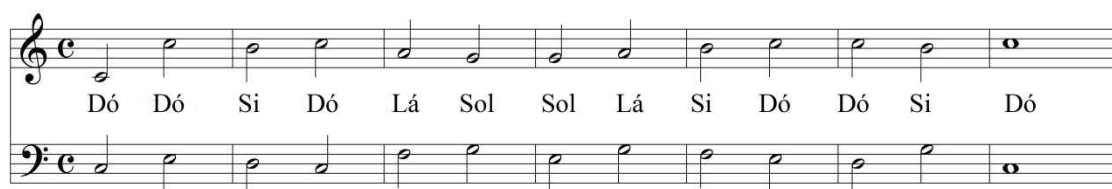
O autor inicia os alunos de maneira progressiva na leitura de diferentes claves, dividindo de três em três os dezoito primeiros exercícios, apresentando o uso das claves de *Do* na primeira até quarta linha, a clave de *Fa* na terceira linha (o uso da clave de *Fa* na quarta linha se limita ao baixo instrumental) e clave de *Sol* na segunda linha. As lições seguintes 19 até 22 são respectivamente com clave de *Do* na primeira, segunda, terceira e quarta linhas. O padrão somente é quebrado nos últimos três exercícios (23 a 25) onde o exercício 23 é com clave de *Do* na quarta linha e os dois últimos com clave de *Do* na primeira linha. É importante mencionar que na lição 25, na parte do baixo instrumental, há uma alteração de clave para *Do* na quarta linha, que dura 9 compassos.

Como mostramos no terceiro capítulo desta tese, segundo Luis Álvares Pinto só existe um tipo de “Cantoria”, que é a “Natural”, sendo dividida em “Simples” e “Composta”. A “Cantoria Natural Simples” é aquela onde não há alterações na armadura da clave, enquanto a “Composta” apresenta uma ou mais alterações de sustenido ou bemol (PINTO: 1776, p. 20).

Das vinte e cinco lições de seu método, Luis Álvares Pinto exemplifica somente em duas a “Cantoria Natural Composta”, a lição 20 com um sustenido na armadura de clave e a lição 21 com um bemol. Todos os demais exemplos todos são “Cantorias Naturais Simples”. Treze lições são em tonalidades

maiores e as doze restantes são menores. Mostraremos através de alguns exemplos como a cantoria deveria proceder no solfejo, levando em consideração as indicações do autor referentes à armadura de clave e o solfejo com sete notas. O uso das sílabas *Ni* e *Bi* e as “Mutações” serão tratados adiante.

Como visto anteriormente, o método de solfejo de Luis Álvares Pinto defende o uso das sete notas de *Ut* à *Si*, ao contrário do solfejo hexacordal aretino. O autor também utiliza a sílaba *Do*, a exemplo dos italianos, como descreve em seu oitavo preceito, “Da Cantoria”. Os quatro primeiros exemplos correspondem às três primeiras lições integrais e o primeiro sistema da quarta lição.



Exemplo 4.12. Muzico e Moderno Systema: p. 105 (Lição de Solfejo n. 1)



Exemplo 4.13. Muzico e Moderno Systema: p. 105 (Lição de Solfejo n. 2)



Exemplo 4.14. Muzico e Moderno Systema: p. 105 (Lição de Solfejo n. 3)



Exemplo 4.15. Muzico e Moderno Systema: p. 105 (Lição de Solfejo n. 4, c. 1-5)

Os dois últimos exemplos, em La menor, apesar de apresentarem uma série de notas alteradas no baixo instrumental, na voz superior seguem como uma “Cantoria Natural Simples” sem mutanças ou uso das sílabas *Ni* e *Bi*. O mesmo ocorre nas lições seguintes até a de número 13, onde o autor passa a incluir notas alteradas na voz principal.

A “Cantoria Natural Composta”, como demonstrado, somente é exemplificada pelo autor em duas lições, de números 20 e 21. A primeira, em Sol Maior, possui um sustenido na armadura de clave, sustenido esse que, estando no lugar do *Fa*, mas tendo força de *Si*, passa a reger a cantoria nomeando as notas do solfejo a partir dele.

“Se quiser-mos situar a Voz *Do* na Clave *Sol* (como muitas vezes sucede), é necessario chamar-se *Si* no lugar da Voz *Fa* para proceder o Diapasão, ou Oitava perfeita. Nesse lugar do *Fa* situaram os Autores de unânime consentimento o primeiro Sustenido: logo vindo Sustenido na Voz *Fa*, será *Si*, e não será em algum outro lugar.” (PINTO: 1776, p. 56)



Exemplo 4.16. Muzico e Moderno Systema: p. 110 (Lição de Solfejo n. 20, c. 1-8)

A lição seguinte, número 21, em Ré menor, leva um bemol na armadura de clave, que estando na posição da nota *Si* ganha força de *Fa* e como no exemplo anterior passa a reger a cantoria do exercício.

“Se quizer-mos situar a Voz Do na Clave *Fa* (como também sucede muitas vezes), será necessario para formar a sua Oitava perfeita chamar *Fa*, aonde naturalmente é *Si*. Nesse lugar situam todos os Autores o primeiro Bemol: logo vindo o Bemol no lugar da Voz *Si*, se chamará *Fa*, e em nenhuma outra parte mais.” (PINTO: 1776, p. 56)



Exemplo 4.17. Muzico e Moderno Systema: p. 111 (Lição de Solfejo n. 21, c. 1-5)

4.1.3. Da Mutança, Sistema Novíssimo e dos Intervallos

Os Preceitos nove e doze, “Da Mutança e “Dos Intervallos” respectivamente e suas observações demonstram o conteúdo que melhor esclarece como o aluno de solfejo deve proceder com notas alteradas, seja por meio de mutanças ou utilizando as sílabas *Ni* e *Bi*. Como nos exemplos de “Cantoria Composta” vistos anteriormente, sempre que um sustenido vier no lugar do *Fa* e um bemol no lugar do *Si*, estes passam a ser nomeados *Si* e *Fa* respectivamente, regendo a cantoria que segue a partir das notas alteradas, caracterizando uma “Mutança”. As sílabas *Ni* e *Bi*, por outro lado, não modificam a cantoria original, sendo ela simples ou composta, alterando somente as notas em que aparecem o sustenido e bemol.

“Será sempre *Sí* o Sustenido que vier no lugar da Voz *Fa* e será sempre *Fa* o Bemol que vier no lugar da Voz *Sí*. Esta é a força do Sustenido e Bemol na ocasião da Mutança e esta é a força do Meu Sistema, o que vou a mostrar. Estes Acidentes Situados, o Sustenido feito *Sí* no lugar da Voz *Fa* e o Bemol feito *Fa* no lugar da Voz *Sí*, regem a

Cantoría, e por eles ela se descobre.” (PINTO: 1776, p. 62)

Porém, não vindo nos lugares em que rejam a Cantoria, o Sustenido será *Ni* [...] eo Bemol será *Bi* [...] e não mudarão nem alterarão o nome das Vozes, mas ficará somente alterado o nome daquela Voz em que foi posto o Acidente Sustenido ou Bemol” (PINTO: 1776, p. 63)

Por “reger a cantoria” Luis Álvares Pinto descreve:

“Reger a Cantoría é perderem as Vozes o seu proprio nome, e tomarem aquele, que as faz ter o Sustenido ou Bemol, que ao princípio da Clave se colocou ou no decurso da Cantoria veio” (PINTO: 1776, p. 62)

Apesar do autor apresentar notas alteradas por sustenidos, bemóis e bequadros, em somente doze das “Lições de Solfejo” (números 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25) são diversos os trechos em cada um desses exercícios em que os discípulos poderiam praticar as mutanças e o uso da sílabas *Ni* e *Bi*. Das lições acima, duas delas, como visto anteriormente, são “Cantorias Compostas” (20 e 21), as dez lições restantes são “Cantorias Simples”. São somente quatro lições em tonalidades maiores, números 17, 18, 19 e 20, sendo a última em Sol Maior. As oito demais lições (13, 14, 16, 21, 22, 23, 24, 25) são em tonalidades menores, onde a lição 21 é em Ré menor, como visto anteriormente.

Como são poucas as lições acima e nos primeiros três exercícios são poucos os exemplos de notas alteradas, considerou-se pertinente para uma melhor compreensão do “Systema Novíssimo” de Luis Álvares Pinto analisar cada uma das lições, caso a caso, iniciando pela de número 13.

A lição 13 possui somente uma nota alterada, um Sol sustenido no sexto compasso que serve de sensível para o Lá do compasso seguinte.



Exemplo 4.18. Muzico e Moderno Systema: p. 108 (Lição de Solfejo n. 13, c. 1-8)

Como visto anteriormente, somente o *Fa* sustenido pode ser nomeado *Si*, por essa razão, segundo o “Muzico e Moderno Systema”, a nota *Sol*, sob o número 1 do exemplo acima, deve ser cantada como *Ni*, sem alterar a cantoria seguinte, apesar de ser sensível do *La* (número 3). Este exemplo de dois compassos demonstra como procede a lógica de construção do “Systema Novíssimo”, baseado na relação horizontal melódica. Por essa lógica horizontal, mesmo a sensível (*Sol* sustenido), que forma com o baixo um acorde de sétimo grau diminuto, não é considerada com “força de *Si*”, evitando a mutança e alteração da cantoria.

Exemplos como este são comuns nas “Lições de Solfejo”, onde a cantoria (solfejo) da voz superior se mostra independente das relações harmônicas verticais criadas com o baixo instrumental. A importância entre as duas vozes está mais relacionada à prática do partimento, mencionada no segundo capítulo.

A lição seguinte, número 14, já apresenta os primeiros exemplos de mutanças, apesar das alterações aparecerem somente no compasso 4, sendo anuladas por bequadrados no compasso seguinte. A região da mutança, onde a cantoria é alterada para a região de *Sol*, é demarcada pelos parênteses, entre o quarto e quinto compassos.



Exemplo 4.19. Muzico e Moderno Systema: p. 108 (Lição de Solfejo n. 14, c. 3-7)

Ocorrendo o sustenido na nota *Fa*, essa passa a reger a cantoria, sendo renomeada para *Si*. A primeira mutança segue até a quarta nota do compasso seguinte, sendo encerrada no *Fa* bequadro do quinto compasso. A nota *Fa*, seguinte ao pequeno trecho da mutança com a cantoria regida em *Sol*, corresponderia ao *Si*, se a mesma permanecesse alterada pelo sustenido, com o bequadro, abaixando a nota em meio tom e anulando a alteração anterior, a mesma nota, antes *Si* passa a ser nomeada *Fa* novamente.

Ao contrário da lição anterior, onde o *Sol* sustenido, nomeado *Ni*, correspondia ao quinto grau da cantoria em *Do*, na lição 14, o mesmo *Sol* sustenido, após a mutança e com a cantoria regida em *Sol* (natural) corresponde ao primeiro grau, sendo nomeado *Ni*. Da mesma forma, no compasso seguinte é cantado como *Do*, por não apresentar alteração de bequadro, retornando a sua posição original.

Como nos exemplos anteriores, a lição 16 apresenta alteração em somente dois compassos da voz principal, sendo um caso de prática da sílaba *Ni*, sem mutança e alteração consequente da cantoria. O *Do* sustenido dos quinto e sexto compassos, mesmo sendo sensível, em um acorde de dominante individual, do *Re* seguinte, não altera a cantoria e é nomeado como *Ni*, a exemplo das lições anteriores.



Exemplo 4.20. Muzico e Moderno Systema: p. 108 (Lição de Solfejo n. 16, c. 4-7)

As primeiras três lições com notas alteradas na voz principal, todas na tonalidade de *La* menor, aplicam em rápidos exemplos, principalmente, a utilização da sílaba *Ni*. Na lição 14, devido à ocorrência das mutanças, o autor mostra como uma mesma nota *Sol* sustenido pode ser nomeada como *Ni* em cantorias regidas em *Do* e *Sol*, na primeira como quinto grau alterado e na segunda como primeiro grau. Na lição 16, como na anterior, a nota alterada (*Do*

c. 24

Dó) Fá Mi Ré Dó Mi Dó Ré (Si Dó) Fá Mi Ré Mi Dó Sol (Si

c. 34

Dó Sol) Fá Bi Mi Fá (Si Dó Lá) Fá Ré Bi Ré Dó Si Dó Si Dó

Exemplo 4.22. Muzico e Moderno Systema: p. 109 (Lição de Solfejo n. 17, c. 1-9)

No exemplo acima é possível verificar dois pontos onde a sílaba *Bi* é utilizada, marcados por um asterisco sobre as notas. Em ambos casos, a nota *Mi* bemol, por não apresentar força de *Fa* não altera a cantoria, a mesma seguindo na região de *Do*, e por esta razão sendo nomeada *Bi*.

A lição 18, como as três primeiras com notas alteradas, tem somente uma nota alterada, no sexto compasso, retornando a sua posição original no compasso seguinte, causando uma rápida mudança na regência da cantoria, representada pelos parênteses. Apesar da brevidade, a lição é a primeira a apresentar o bemol com força de *Fa*, causando a mutança para a região do quarto grau, ao contrário dos exercícios demonstrados anteriormente.

Dó Mi Sol Si Lá Sol Lá Si Dó Ré Dó Lá Si Dó Si SolFáMiRéDó (Fá MiRéDóSi Lá Lá Mi) Si Dó

Exemplo 4.23. Muzico e Moderno Systema: p. 110 (Lição de Solfejo n. 18, c. 1-7)

A nota *Si* bemol do sexto compasso, pelas regras no “Systema Novíssimo” já descritas, recebe o nome de *Fa*, retornando no compasso seguinte para *Si* devido ao bequadro, que sobe meio tom a nota, dando força de *Si* à mesma.

Seguindo com a lição 19, na tonalidade de Do Maior, onde o autor apresenta primeiro uma mudança da região da cantoria para *Sol*, em seguida alterando para a região de *Re*. Devido à complexidade das mutanças, é válida a análise integral da cantoria da voz superior, que progressivamente caminha para a região da dominante para retornar à tonalidade original poucos compassos antes de seu fim.



Dó Si Sol Ré Mi Mi Ré Dó Si Dó Mi Ni Lá Si Ré (Si

c. 9



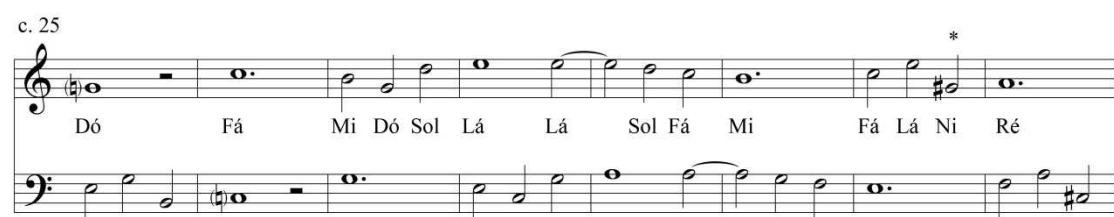
Dó Ré Fá Lá Si Dó Mi Sol Lá Si Ré) (Si Dó

c. 17



Dó Lá Fá Dó Ré Ré Dó) (Fá Mi Fá Lá Ni Ré Mi Sol Si

c. 25



Dó Fá Mi Dó Sol Lá Lá Sol Fá Mi Fá Lá Ni Ré

c. 33



Mi Sol Si Dó Ré Fá Lá) Fá Sol Sol Fá Mi Ré Dó Si Dó

Exemplo 4.24. Muzico e Moderno Systema: p. 110 (Lição de Solfejo n. 19, c. 1-40)

A primeira mutança no exemplo acima, da lição 19, ocorre no compasso 8 da mesma maneira que em exemplos anteriores, onde o *Fa* sustenido ganha força de *Si* passando a reger a cantoria seguinte, na região do quinto grau *Sol*. A diferença principal desta lição, como já mencionado, está na segunda mutança (compasso 14), que, ao contrário do visto até o momento, ao invés de retornar à região original, caminha para a região de *Re*, quinto grau de *Sol* (a nova região está marcada pela cor vermelha no exemplo).

Na segunda mutança, uma vez que a nota *Do* tinha força e era cantada como *Fa*, ao receber o sustenido a mesma passa a ter força de *Si*, alterando seu nome e regendo a cantoria em diante até o compasso 20, onde a nota *Do* natural marca a terceira mutança e retorno para a região de *Sol*.

Sobre a lição 19 é importante frisar como a sílaba *Ni* é utilizada em três ocasiões. O sujeito do exercício *fugatto* possui nove compassos, que é repetido duas vezes na voz principal (compasso 1 e 26) e sua resposta (tonal) é cantada uma vez, a partir do compasso 17. A alteração que indica a mudança para a sílaba *Ni* ocorre no sexto compasso do sujeito e sua resposta (compassos 6, 22 e 31). A primeira ocorrência se passa no compasso 6, na região de *Do*, a segunda, no compasso 22, onde a resposta tonal inicia da região de *Re* e passa para *Sol* e a terceira e última, com a repetição do sujeito, no compasso 31, na região de *Sol*. É interessante verificar como em três trechos melódicos praticamente idênticos, a única diferença é a primeira nota da resposta, apresentam três formas distintas de solmização.

A lição 20, última em tonalidade maior e “Cantoria Composta”, como visto na seção anterior deste capítulo (Do Compasso em Geral; das Claves e da Cantoria), inicia a cantoria na região de *Sol*, devido ao *Fa* sustenido na armadura de clave. A questão de se tratar de uma lição imitativa com dois sujeitos será aprofundada no próximo capítulo ao analisarmos o estilo musical das lições. Por hora atentaremos somente ao solfejo da voz principal, que apresenta quatro momentos de mutanças, sempre caminhando para a região do quinto grau (*Re*) e retornando para a região original, e a utilização da sílaba *Bi*,

que apesar de coincidir com a nota *Fa* bequadro, cantada *Si* na região de *Sol*, não tem força de *Fa*, consequentemente cantada como *Bi*.



c. 18



Exemplo 4.25. Muzico e Moderno Systema: p. 110-111 (Lição de Solfejo n. 20, c. 7-27)



Exemplo 4.26. Muzico e Moderno Systema: p. 111 (Lição de Solfejo n. 20, c. 35-44)

O primeiro dos dois fragmentos acima, que inicia no compasso 7, mostra como, de maneira similar às lições anteriores, o autor altera a regência da cantoria ao incluir um sustenido no quarto grau da mesma, ganhando força de *Si* e regendo a cantoria em diante, na região de *Re*. A última nota do compasso 17, *Fa* bequadro, poderia sugerir ao primeiro momento uma mudança direta da regência da cantoria para a região de *Do*. Mas como na região *Re* onde se encontra a cantoria a mesma nota seria cantada como *Mi*, não é possível, pelas regras determinadas por Luis Álvares Pinto, implicar a ela uma força de *Fa*, sendo então o bequadro tratado como um bemol comum e alterando somente o nome da própria nota *Bi*. No início do compasso 19 se realiza a segunda mutança, retornando à região de *Sol*, devido ao *Do* natural, que com força de *Fa* rege a cantoria seguinte.

Ainda no mesmo fragmento é possível verificar o uso da sílaba *Ni*, no compasso 25, marcado por dois asteriscos acima da nota. No caso a nota *Sol*, cantada como *Do*, por ser uma cantoria composta, como em exemplos anteriores não tem força de *Si*, não modificando a cantoria, mas somente a própria nota.

O exemplo seguinte, entre os compassos 36 e 39, se passam as terceira e quarta mutanças, seguindo as mesmas regras das anteriores e também a sílaba *Bi* no compasso 37, sob o asterisco, cantada desta forma pela mesma razão que no compasso 17 da própria lição. A lição 20 é a primeira que utiliza em um mesmo exercício todas as possibilidades de uso das sílabas *Si*, *Fa*, *Ni* e *Bi*, sendo em mutanças ou como notas de passagem.

As últimas cinco lições são todas em tonalidades menores, onde somente a primeira delas, número 21, é uma cantoria composta, como já observado, em Re menor, com um bemol marcado na armadura de clave, que com força de *Fa*, rege a cantoria na região de *Fa*. A lição 21 não apresenta mutanças, somente o uso da sílaba *Ni*, seguindo regras e exemplos já vistos. Exemplificamos cada uma das ocorrências de alterações e do uso da sílaba *Ni* (marcadas por asteriscos) na lição 21.



Exemplo 4.27. Muzico e Moderno Systema: p. 111 (Lição de Solfejo n. 21, c. 1-6)



Exemplo 4.28. Muzico e Moderno Systema: p. 111 (Lição de Solfejo n. 21, c. 25-29)



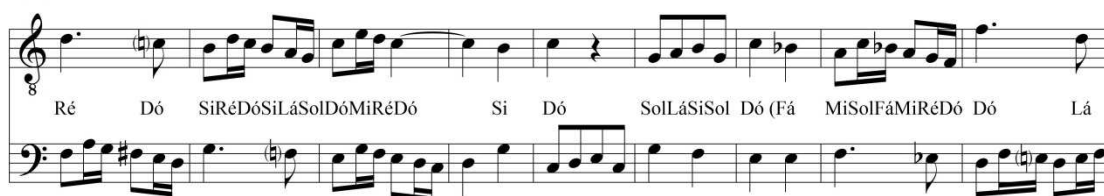
Exemplo 4.29. Muzico e Moderno Systema: p. 112 (Lição de Solfejo n. 21, c. 40-47)

A lição 22, pela frequência de notas alteradas também terá sua cantoria demonstrada integralmente. Nesta lição, o uso da sílaba *Ni* sob as notas *Do* sustenido e *Sol* sustenido segue a mesma regra que as lições anteriores, somente ocorrendo quando a cantoria se encontra na região original de *Do*. Em nenhum momento este sustenido sugere uma mutança, com excessão do compasso 19.

As duas únicas mutanças do exercício ocorrem no compasso 16, com a nota *Si* bemol recebendo o nome de *Fa* e regendo a cantoria e no compasso 19, retornando para a região original com o *Si* bequadro. O único ponto diferencial nesta lição é o retorno para a região de *Do*. No compasso 19 esta ocorrência é verificada após uma sílaba *Ni*, único momento em que este caso é demonstrado nas “Lições de Solfejo”.



c. 10



c. 19 *



Exemplo 4.30. Muzico e Moderno Systema: p. 112 (Lição de Solfejo n. 22, c. 1-28)

A lição 23 possui somente duas notas alteradas, o *Sol* sustenido no compassos finais da cadência. Em ambos os casos a sílaba *Ni* é utilizada conforme já exemplificado.



Exemplo 4.31. Muzico e Moderno Systema: p. 113 (Lição de Solfejo n. 23, c. 15-17)

A lição seguinte, número 24, mostra um uso mais complexo da mutança a partir da nota *Si* bemol, que ao ser realizada no início do quinto compasso, conforme as regras apresentadas, segue com pausa na voz principal, retomando no próximo compasso. Este possui uma sílaba *Ni* na terceira nota (*Fa* sustenido), o que pode levar a entender uma segunda mutança para a região de *Sol*. A primeira mutança no compasso 5 estabelece uma cantoria na região de *Fa*. Após a pausa, a cantoria retoma na voz principal a partir da nota *Re*, sexta abaixo, nomeada *La* por estar na nova região. Como a cantoria permanece na mesma região quando é cantada a nota *Fa* sustenido, o mesmo equivale na cantoria como primeiro grau alterado da região, não podendo ser considerado como tendo força de *Si*. Neste caso a cantoria permanece inalterada, mudando somente o nome da própria nota para *Ni*.

A mutança seguinte no compasso 10 e o uso da sílaba *Ni* nos demais casos não apresentam mudanças em relação às regras já apresentadas, reforçando o aluno nas práticas estudadas anteriormente.



c. 6

Lá Si Ni Si Lá Mi Ré Dó Ré Ré Dó Si Ré Dó Si Lá Sol Si Dó Dó Si Lá Dó Si Lá Sol Si Ré

c. 11

Mi Mi Ré Lá Si Dó Si Lá Fá Mi Ni Mi Mi Ré Dó Mi Ré Dó Dó Si Lá Ni Ré Ré Dó Si Fá Mi Ré Dó Si

Exemplo 4.32. Muzico e Moderno Systema: p. 113 (Lição de Solfejo n. 24, c. 1-15)

Dó Ni Lá Dó Ni Lá Mi Dó Lá Fá Mi Ré Dó Si Lá Si Lá Ni Lá

Exemplo 4.33. Muzico e Moderno Systema: p. 113 (Lição de Solfejo n. 24, c. 19-21)

A lição 25, última das “Lições de Solfejo”, apesar de aparentar simplicidade na forma de tratar a sílaba *Ni* e as duas mutanças existentes no último sistema do exemplo abaixo, se destaca por ter um salto de terça diminuta em três ocasiões, nos compassos 12, 16 e 15, marcados no exemplo 4.34 por dois asteriscos.

No preceito doze, “Dos Intervalos”, Luis Álvares Pinto não descreve a possibilidade de formar um intervalo de terça diminuta. Mas no sexto parágrafo da observação, menciona que na oitava existe somente dois semitons maiores cantáveis, “*Mi-Fa*” e “*Si-Do*” (PINTO: 1776, p. 97-98). É provável que Luís Álvares Pinto, como posteriormente André da Silva Gomes, utilize a teoria da divisão da oitava em 55 comas. Essa teoria, descrita em 1701 pelo francês J. Sauveur, divide o tom inteiro em 9 comas iguais, o semitom maior diatônico em 5 comas e o semitom menor cromático em 4 comas. A soma de cinco tons

inteiros mais dois semitons diatônicos totaliza 55 comas, o temperamento histórico que melhor se aproxima desta teoria é o mezotônico 1/6 de coma (GAÍNZA: 2004, p. 215).

Segundo André da Silva Gomes, em seu método “Arte Explicada de Contraponto”:

“Tom: É um intervalo de duas vozes, por exemplo, o intervalo de ut a ré [...] Este intervalo dista de uma Voz a outra, nove Comas. Semitom: É um intervalo de duas Vozes mais pequeno que o Tom, por exemplo, de mi a fá, e tem de distância de uma voz a outra, cinco comas.” (GOMES in LANDI, 2006: p. 160-161)

Segundo esta teoria, o intervalo de terça diminuta não formaria exatamente um tom, nove comas, mas seria a soma de dois semitons diatônicos de cinco comas cada (*Fa-Mi-Re* sustenido), formando um intervalo de dez comas. Nos dois últimos sistemas do exemplo abaixo é possível verificar como o intervalo de terça diminuta se forma sempre a partir das mesmas sílabas, *Fa-Ni-Mi*, mesmo em regiões distintas, primeiramente na região de *Do* no compasso 12 e após a mutança, na região de *Fa* nos compassos 15 e 16.



Exemplo 4.34. Muzico e Moderno Systema: p. 114 (Lição de Solfejo n. 25, c. 5-17)

Após a descrição das “Lições de Solfejo” utilizando como base o método “Muzico e Moderno Systema” fica clara a intenção didática do autor ao formular os exercícios musicais e sua ordem. Existe uma organização do conteúdo que leva em consideração: a progressão de dificuldade de cada lição - em relação às figuras e seus valores, síncopas, de diferentes claves - não sendo uma regra em exercícios de solfejo do mesmo período; diferentes compassos, progressivamente do quaternário ao de sesquiáltera; da cantoria simples e composta e por fim exercitando diferentes tipos de notas alteradas com mutanças e as sílabas *Ni* e *Bi*, sempre em exercícios curtos como indicado pelo autor ao final de sua última observação, número 12 (Dos Intervalos).

“Também é justo não mortificar ao principiante com longos solfejos: mas com divertido estímulo fazer, que ele repita de memória os Intervalos, estimulando-o a apressalos mais, e mais, até que a lingua fique expedita” (PINTO: 1776, p. 102)

4.2. Obras vocais, com texto, no “Muzico e Moderno Systema”

O “Muzico e Moderno Systema” apresenta, como mencionado, seis pequenas obras vocais, com texto. Como veremos, as peças escritas a três e quatro vozes, não podem ser analisadas fora do contexto do método de solfejo desenvolvido pelo autor. Segue abaixo o incipit literário e localização, no manuscrito, de cada uma delas, iniciando pelo Cânone, que se encontra na página 16 do método, antes dos preceitos breves:

1. Mordet, quis Mordet (Cânone a quatro vozes, página 16)
2. Beata Virgo (Divertimento Harmônico n. 1 a três vozes, página 117)
3. Benedicta tu in mulieribus (Divertimento Harmônico n. 2 a três vozes, página 118)
4. Quæ est ista (Divertimento Harmônico n. 3 a quatro vozes, página 119)
5. Efficieris gravida (Divertimento Harmônico n. 4 a quatro vozes, página 120)

6. Oh! Pulchra es (Divertimento Harmônico n. 5 a quatro vozes, página122)

Sobre os “Divertimentos Harmônicos” o pesquisador Paulo Castagna escreveu as seguintes considerações:

“As peças de Álvares Pinto divulgadas por Ernani Aguiar, mesmo simples, já causavam impacto no meio musicológico [...]. As pequenas composições do Muzico e Moderno Systema exibem um estilo muito próximo ao de seu Te Deum e, ao mesmo tempo, de obras da fase barroca portuguesa (a partir de 1730), como de Carlos Seixas, Domenico Scarlatti e Antonio Teixeira. São peças francamente tonais, dotadas do “desenvolvimento contínuo” barroco, mas com a manutenção da polifônica, que o barroco italiano já abandonara em nome da homofonia e dos contrastes solo-tutti. (CASTAGNA: 2005, p. vii-viii)

Uma característica comum dos cinco “Divertimentos Harmônicos”, incluindo o cânone, é a textura polifônica imitativa, com dois temas ou sujeitos. Apesar do cânone e os cinco motetos não serem considerados como fugas, propriamente, o processo de exposição fugal com dois sujeitos é característico das fugas duplas, forma comum na música vocal religiosa luso-brasileira no século dezoito, como estudado no mestrado do presente pesquisador (RÖHL: 2010). Na exposição das fugas duplas, presentes no repertório luso-brasileiro, os temas são apresentados juntos desde o início, onde o segundo tema inicia pouco após o primeiro, esta diferença pode ser de um ou mais compassos ou mesmo de uma fração de compasso, como indicado no tratado de contraponto de André da Silva Gomes.

Levanta primeiro a primeira Voz um motivo e, depois que ela entra, principia outra Voz outro motivo diferente” (GOMES in LANDI: 2006, p. 210).

O uso de processos imitativos é recorrente no “Muzico e Moderno Systema” podendo ser encontrado nas “Lições de Solfejo” dezesseis até vinte e

cinco. Abaixo a exposição, contendo o sujeito e resposta em cada um dos dez exemplo:

[Lição 16ª]

Voz

Sujeito

Resposta no V grau

acomp.

Exemplo 4.35. Muzico e Moderno Systema: p. 109 (Lição de Solfejo n. 16, c. 1-5)

[Lição 17ª]

Voz

Sujeito

Resposta no V grau

acomp.

Exemplo 4.36. Muzico e Moderno Systema: p. 109 (Lição de Solfejo n. 17, c. 1-9)

[Lição 18ª]

Voz

Sujeito

Resposta no V grau

acomp.

Exemplo 4.37. Muzico e Moderno Systema: p. 110 (Lição de Solfejo n. 18, c. 1-7)

[Lição 19ª]

Voz

Sujeito

Resposta no V grau

acomp.

Exemplo 4.38. Muzico e Moderno Systema: p. 110 (Lição de Solfejo n. 19, c. 1-8)

[Lição 20ª]

Voz

Sujeito 1

Sujeito 2

acomp.

Resposta 2 no V grau

Voz

Resposta 1 no V grau

acom.

Exemplo 4.39. Muzico e Moderno Systema: p. 110-111 (Lição de Solfejo n. 20, c. 1-18)

[Lição 21ª]

Voz

Resposta no V grau

Sujeito

acom.

Exemplo 4.40. Muzico e Moderno Systema: p. 111 (Lição de Solfejo n. 21, c. 1-10)

[Lição 22ª]

Voz

Sujeito

Resposta no V grau

acom.

Exemplo 4.41. Muzico e Moderno Systema: p. 112 (Lição de Solfejo n. 22, c. 1-9)

[Lição 23ª]

Voz

Sujeito 1

Sujeito 2

Resposta 2 no V grau

Resposta 1 no V grau

acom.

Exemplo 4.42. Muzico e Moderno Systema: p. 112 (Lição de Solfejo n. 23, c. 1-9)

[Lição 24ª]

Voz

acomp.

Sujeito

Resposta no V grau

Exemplo 4.43. Muzico e Moderno Systema: p. 113 (Lição de Solfejo n. 24, c. 1-5)

[Lição 25ª]

Voz

acomp.

Sujeito 1

Sujeito 2

Sujeito 3

Sujeito 1 alterado

Resposta 1 no III grau

Resposta 2 no III grau

Resposta 1 (alterada) no III grau

Resposta 3 no III grau

Exemplo 4.44. Muzico e Moderno Systema: p. 113-114 (Lição de Solfejo n. 25, c. 1-8)

As Lições 16 a 19, 21, 22 e 24, contém imitação simples, com somente um Sujeito e Resposta na região da Dominante. A Lição 21 inicia com a resposta na Dominante antes do Sujeito na tônica. As Lições 20, 23 possuem dois sujeitos, na quais o segundo Sujeito inicia dois compassos após o primeiro na Lição 20 e na Lição 23, um compasso após o Sujeito 1. Em ambos os casos as respostas dos dois Sujeitos são na região da Dominante. A Lição 25 possui uma exposição mais complexa, com três Sujeitos e uma repetição do primeiro Sujeito alterada.

Além do “Muzico e Moderno Systema”, o uso de recursos imitativos são frequentes nas referências às obras de Álvares Pinto, como na Comédia “Amor mal correspondido”, como visto no primeiro capítulo. No caso da fuga dupla, pode ser visto um exemplo no “*Te Deum*” escrito por Álvares Pinto, na seção “*In te Domine*”:

Sujeito 1
In te Do - mi - ne spe - ra - - - vi, spe - ra

S
A

Non con - fun - dar in æ - ter - - num,
Sujeito 2

1 Resposta (na oitava)
In - - - te Do - mi - ne spe - ra - - - - vi

T
B

2 Non con - fun - dar in æ - ter

Exemplo 4.45. Luís Álvares Pinto: Te Deum (Exposição, c. 1-9)

Além do uso de dois temas, outra característica compartilhada entre as seis peças vocais do método de 1776, é o fato de não utilizarem acompanhamento instrumental, tendo todas as vozes escritas um texto próprio. Neste sentido, se diferenciando das demais “Lições de Solfejo” e distanciando da prática comum setecentista dos conservatórios napolitanos e do Seminário da Patriarcal.

O cânone, escrito por Álvares Pinto, não aparenta possuir uma função didática específica, além da introdução do símbolo de “*canon*”, descrito pelo autor na Observação 11 de seu método: “Da Síncopa, Sinalefa e Ligado”. Não foram encontradas referências externas sobre o texto do cânone, podendo ser da própria autoria de Álvares Pinto: *Mordet, quis mordet sacro sancta insignia Veri*. O significado, em uma tradução direta, seria: “Quem morde os símbolos sagrados da verdade”. Como nos exemplos de imitações das “Lições de Solfejo”, o cânone tem a sua resposta na região da dominante, como indica a explicação para interpretação escrita pelo autor, sendo que o primeiro tema inicia no Tenor e o segundo no Soprano:

“O Alto segue ao Soprano e o Baixo segue ao Tenor em quarta abaixo, cantando um e outro um compasso pela primeira vez. Querendo finalizar-se o Cânone, cada uma voz buscara o seu lugar na segunda regra” (PINTO: 1776, p. 16)

A explicação acima também indica que cada voz de cantar “um compasso pela primeira vez”, significando que cada voz deve cantar ao menos uma vez cada tema. Esta compreensão é reforçada pela cadência final a quatro vozes do cânone, “segunda regra”, onde a voz de Soprano claramente canta a parte final do primeiro tema e a cadência também indica duas notas anteriores à voz do Tenor que coincidem com o final, penúltimo compasso, do segundo tema.

Alto em 4ª abaixo do Soprano

S S

Soprano

Mor - det, quis mor - det sa-cro sanc-ta in sig-ni-a Ve - ri,

Baixo em 4ª abaixo do Tenor

Tenor

8 Mor-det, quis mor - det sa-cro sanc - ta in - sig - ni - a Ve - ri,

S

Ve - - - ri.

A

Ve - ri

T

8 Ve - - - ri.

B

Ve - ri.

Exemplo 4.44. Muzico e Moderno Systema: p. 16 (Cânone)

A relação harmônica do cânone é simples, privilegiando a região da Dominante, uma vez que as vozes de Alto e Baixo introduzem logo no início um *Fa* sustenido (sensível de *Sol*), que permanece durante todo o cânone, variando as progressões harmônicas entre a Dominante individual (*Re*) e a própria Dominante (*Sol*). Isto até a “segunda regra” ou cadência, que retorna à Tônica (*Do*). Abaixo uma resolução do cânone a quatro vozes na sua mínima duração, com as vozes cantando somente uma vez cada tema, os números marcam as entradas de cada uma das melodias:

2

Soprano Mor - det, quis mor - det sa-cro sanc-ta in sig - ni - a

Alto Mor - - det, quis mor - det sa - cro -

1

Tenor Mor - det, quis mor - det sa-cro sanc - ta in - sig - ni - a Ve -

1

Baixo Mor - det, quis mor - det sa-cro sanc - ta in -

1

S Ve - - - ri, mor - det, quis mor - det sa - cro sanc - ta in

A sanc-ta in sig - ni - a Ve - ri, mor - det, quis mor - det sa - cro

2

T - - - ri, mor - - - det, quis mor - det sa - cro -

2

B sig - ni - a Ve - - - ri, mor - - - det, quis

Cadência

S sig - ni - a Ve - - - - - ri.

A sanc - - - ta in Ve - - - ri

T sanc - ta in sig - ni - a Ve - - - - ri.

B mor - - - det sa - cro Ve - - - ri.

Exemplo 4.45. Muzico e Moderno Systema: p. 16 (Cânone a 4 vozes)

4.2.1. Divertimentos Harmônicos

Os “Divertimentos Harmônicos foram criados com uma função didática clara, como descreve o próprio autor do “Muzico e Moderno Systema” na introdução aos cinco motetos:

“Tenho dado as regras, que me pareceram necessárias para se saber solfejar: resta-me dar as necessárias para cantar-se a solfa com letra.

2. Primeiramente o Cantor necessita de ler com-a expedição possível, aliás nunca jamais cantará de repente. Eu pois, que não escrevo para estes, vou aos principiantes.

3. Lembre-se bem o principiante da Observação [...] do Ligado, da do Ponto; por que são muito parecidos. Pelo que quando virmos a Figura ligada (esteja esta, ou não esteja em Unísono) é de igual valor, e compasso inteiro, como são as Semibreves [...], entenderemos seu Ligado. [...].

4. Se a Figura Ligada tem a metade do valor que a antecedente com aqual ligou, entendemos que aquela Figura faz vozes de Ponto. [...].

5. Se a Figura Ligada é de igual valor e som que a antecedente com a qual liga, essa Figura dá o golpe na primeira parte do Compasso [...], entendemos ser Sinalefa.

6. Mas todas essas Figuras levando a letra por baixo, a terão somente debaixo da primeira Figura, aonde principia a ligar compreendendo as seguintes a mesma Sílabas [...].

7. Para execução destas coisas ofereço ao Escolar diversas partituras com suas letras, nas quais verá o que se propõe. Ele, com outros condiscípulos pode exercitar-se nessas divertidas lições e ao mesmo tempo desembaraçar-se nestes poucos Divertimentos a três e quatro Vozes. Divertindo, que quando o Cantor não ache a sua Voz em algum dos lugares *Do Mi Sol*, ou *La Do Mi*, da primeira do tom discorrendo achará, que lhe pertence, subindo ou descendo. Veja a fol. 117 [Beata Virgo], no Soprano, que não Sendo *La* ou *Do* ou *Mi*, do *La* tirou o *Si* porque principia.” (PINTO: 1776, p. 115-116)

Na introdução acima, fica explícita a função dos “Divertimentos Harmônicos” em auxiliar o aprendizado para solfejar música vocal com o texto, apresentando as regras concernentes às ligaduras, fazendo referência à

Observação 11: “Da Síncopa, Sinalefa e Ligado”, onde o aluno deve cantar a respectiva sílaba somente abaixo da primeira nota da sequência que recebe ligadura, sejam as notas ligadas de igual valor ou não e de mesma altura ou não.

A última explicação dada acima, pelo autor, se refere aos casos em que uma determinada voz pode começar por uma nota que não faz parte do acorde de Tônica, seja menor ou maior. No exemplo do Moteto Beata Virgo, La menor, dado pelo autor, a nota inicial do Soprano (Si) deve ser cantada a partir da nota *La*, cantada antes pela voz de Tenor. No exemplo abaixo também é possível verificar o uso do texto sob notas ligadas, como explicado acima:

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Tenor, and Baixo (Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Soprano part begins with a whole rest, followed by a half note G4 (Si) and a quarter note A4 (La). The Tenor part begins with a half note G3 (La) and a quarter note A3 (Si). The Baixo part begins with a half note G2 (La) and a quarter note A2 (Si). The lyrics are: Soprano: Be - a - ta Vir - go, quæ pe - pe - ris - ti Sal - va - ; Tenor: Be - a - ta Vir - go, quæ pe - pe - ris - ti Sal - va - to - rem, suc - ; Baixo: Be - a - ta Vir - go, quæ pe - pe - ris - ti Sal - va - to - rem, suc - . There are ligatures connecting the notes for 'pe - pe' and 'ris - ti' in all parts. A line connects the Soprano's first note (G4) to the Tenor's first note (G3), indicating they are part of the same melodic phrase.

Exemplo 4.46. Muzico e Moderno Systema: p. 117 (Beata Virgo, c. 1-7)

Em relação aos textos de cada moteto dos “Divertimentos Harmônicos”, o único com a origem não localizada, foi o primeiro: *Beata Virgo, quæ peperisti Salvatorem, succurre cadentibus*. Apesar de desconhecido, sendo fragmentado é possível identificar suas duas partes finais na “*Hymnodia Hiberica*” impresso por Guido Maria Dreves, em 1894. A segunda parte se assemelha com o final do verso do 3º Responsório do 2º Noturno da festa da Beata Virgem Maria: “*peperit salvatorem*” (1894, p. 35). A parte final, “*succurre cadentibus*”, também é encontrada ao final do *Magnificat* da 2ª Vespera da festa de Santa Margarita.

O Moteto “*Benedicta tu in Mulieribus*” foi adaptado do segundo verso da Antífona Mariana: “*Ave Maria, gratia plena: Dominus tecum: benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui*”, presente no *Liber Usualis* da Igreja Católica. No moteto de Álvares Pinto a palavra “*fructus*” é suprimida.

O texto do terceiro moteto, “*Quæ est ista*”, assim como o quinto, “*Oh! Pulchra es*”, são fragmentos das Antifonas da Lição para a festa da Assunção de Maria, dado obtido a partir do projeto “*Cantus Database: Inventories of Chant Sources*”¹. Na base de dados os textos aparecem com a seguinte forma, respectivamente: “*Quæ est ista quæ ascendit sicut aurora consurgens pulchra ut luna electa ut sol terribilis ut castrorum acies ordinata*” e “*Pulchra es et decora filia Jerusalem terribilis ut castrorum acies ordinata*”. Álvares Pinto utiliza somente a primeira parte de cada um deles, em nota indicamos os documentos presentes na base de dados que possuem imagem disponível e *incipit* melódico do canto^{2;3}.

O texto do quarto Moteto, “*Efficieris gravida*”, como pode ser visto na mesma base de dados acima mencionada, faz parte do final do Verso do Responsório para a festa da Anunciação de Maria, que possui o seguinte texto integral: “*Paries quidem filium et/sed virginitatis non patieris detrimentum efficieris gravida et eris mater semper intacta*”⁴.

Abaixo apresentamos a transcrição de cada um dos textos dos “Divertimentos Harmônicos”, incluindo a fórmula de compasso, tonalidade e número de compassos:

	Transcrição	Fórmula de compasso	Tonalidade	Número de compassos
1. Beata Virgo	<i>Beata Virgo, quæ peperisti Salvatorem, succurre cadentibus.</i>	3 1	La menor	40 c.
2. Benedicta tu in Mulieribus	<i>Benedicta tu in Mulieribus, et benedictus ventris tui.</i>	3 2	Dó Maior	30 c.
3. Quæ est ista	<i>Quæ est ista, quæ quasi Aurora consurgens incedit? Maria est, est Maria.</i>	3 4	Fá Maior	26 c.

¹ Disponível em: < <http://cantus.uwaterloo.ca/> >

² Quæ est ista: CH-E 611, fol. 215v; D-Mbs Clm 4305, fol. 162r; DK-Kk 3449 8o X, fol. 201r; F-Pn lat. 12044, fol. 177r; F-Pn lat. 15181, fol. 472v.

³ Pulchra es: CDN-Hsmu M2149.L, fol. A36r; CH-E 611, fol. 215v; D-KNd 1161, fol. 123r; D-Mbs Clm 4304, fol. 073r; D-Mbs Clm 4305, fol. 162r; DK-Kk 3449 8o X, fol. 200r; F-Pn lat. 12044, fol. 177r; F-Pn lat. 15181, fol. 537v.

⁴ Paries quidem filium: CDN-Hsmu M2149.L4, fol. 015v e 194r; CH-Fco 2, fol. 008r; D-KNd 1161, fol. 007v e 101v; F-Pn lat. 15181, fol. 122r e 365r.

4. <i>Efficieris grávida</i>	<i>Efficieris grávida, et eris Mater semper intacta</i>	3 8	Dó Maior	33 c.
5. <i>Oh! Pulchra es</i>	<i>Oh! Pulchra es, et decora es, Filia Jerusalem.</i>	6 8	Dó Maior	27 c.

Tabela 4.2. Muzico e Moderno Systema: Divertimentos Harmônicos (transcrição dos textos)

Apesar de considerar o compasso “Quaternário Ordinário” como base para todos os demais, nenhum dos motetos escritos por Álvares Pinto está sequer em compasso quaternário. Como as “Lições de Solfejo” 18 a 21, o autor utiliza, nos quatro primeiros “Divertimentos”, compassos “Derivativos Ternários” ou de “Tripla Simples”, enquanto o último motete apresenta compasso de “Tripla Mista”.

“São na Tripla mista levadas em duas e quatro partes; porém de três em três Figuras” (PINTO: 1776, p. 86)

Como mencionado anteriormente, os “Divertimentos Harmônicos” são pequenos motetos imitativos com dois temas. Como veremos, os temas também podem ser apresentados com pequenas variações, como é o caso do “*Beata Virgo*”, onde a melodia apresentada pelo Tenor (Tema 1a) é repetida, um compasso após pelo baixo (Tema 1b), como a resposta de uma fuga, variando somente alguns intervalos, mas mantendo o desenho melódico principal característico do tema. Cada tema pode ser dividido em duas partes, introdução e conclusão, ambas as partes do tema podem apresentar pequenas alterações, sem descaracterizar a melodia.

O “Divertimentos Harmônicos”, com excessão do moteto “*Benedicta tu in Mulieribus*”, possuem uma forma recorrente, com uma Exposição, Desenvolvimento, Reexposição e Conclusão. A Exposição contém a entrada de todas as vozes, com a repetição imitativa de, ao menos um dos temas (lembrando uma resposta fugal). A repetição dos temas podem ser tanto na oitava, quinta (Dominante) ou na quarta (Subdominante), onde a conclusão da exposição dos temas é modulatória, direcionando a região tonal do

desenvolvimento. Estas, por sua vez, apresentam uma ou mais repetições dos temas expostos, em tonalidades distintas e alternando as vozes. A reexposição representa um retorno aos temas na tonalidade original, podendo ser integral ou parcial, seguida da Conclusão, na Tônica, em contraponto livre.

Abaixo vemos os temas da Exposição, com repetição do Tema 1 na quarta, do “*Beata Virgo*” e sua estrutura formal:

The musical score shows three staves: Soprano (S), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano staff features 'Tema 2' with the lyrics 'Be a ta Vir go, quæ pepe ris ti Salva to rem,'. The Tenor and Bass staves feature 'Tema 1a (Introdução)', 'Tema 1b (Introdução)', and '1a (Conclusão)' and '1b (Conclusão)' respectively. The lyrics for the Tenor and Bass staves are 'Be a ta Virgo, quæ pepe ris ti Sal va to rem, succur re ca den ti bus.'

Exemplo 4.47. Muzico e Moderno Systema: p. 117 (*Beata Virgo*, c. 1-10, temas)

	Exposição (Tônica, Lá menor)	Desenvolvimento (subdominante menor, Ré menor)	Reexposição (Tônica, Lá menor)	Conclusão
Soprano	c. 3 T 2	c. 10 T 1a	c. 21 T 1b	c. 30 T 2
Tenor	c. 1 T 1a	c. 11 T 1b	c. 22 T 2	c. 28 T 1a intro.
Baixo	c. 2 T 1b	c. 12 T 2	c. 20 T 1a	c. 29 T 1b intro.
				contraponto livre (pedal no V)

Exemplo 4.48. Muzico e Moderno Systema: p. 117-118 (*Beata Virgo*, forma)

O moteto “*Benedicta tu in Mulieribus*” segue o mesmo padrão acima, com a repetição do segundo tema na quinta:

S Tema 2b (Introdução) 2b (Conclusão)
 Be - ne - di - cta tu in Mu - li - e - ri - bus et be -

T Tema 1 (Introdução) 1 (Conclusão)
 Be - ne - di - cta tu - in Mu - li - e - ri - bus, et be - ne -

B Tema 2a (Introdução) 2a (Conclusão)
 Be ne - di - cta tu in Mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus,

S
 - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i.

T
 di ctus fru - ctus ven - tris - tu - i.

B
 be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i.

Exemplo 4.49. Muzico e Moderno Systema: p. 118 (Benedicta tu in Mulieribus, c. 1-10, temas)

	Exposição (Tônica Dó Maior)	Desenvolvimento (Dominante, Sol Maior)	Reexposição (Tônica)	Conclusão
Soprano	c. 2 T 2b	c. 11 T 2b	c. 21 T 2b	Contraponto Livre
Tenor	c. 1 T 1	T 2a	c. 20 T 1	Contraponto Livre
Baixo	T 2a	c. 10 T 1	T 2a	Contraponto Livre

Exemplo 4.50. Muzico e Moderno Systema: p. 118-119 (*Benedicta tu in Mulieribus*,
forma)

O terceiro moteto: “*Quæ est ista*”, apesar de estar em Fa Maior, inicia na região da medianta (Re menor). A peça inicia em uma progressão harmônica caminhando para a região da tônica (Fa Maior), no sexto compasso, como vemos no exemplo abaixo. Os temas caminham em sextas paralelas (terças paralelas quando invertidos), com o segundo tema finalizando na região de Fa. A forma deste moteto, particularmente, não apresenta uma reexposição dos temas na tonalidade original, passando do desenvolvimento, na região da subdominante (Si bemol Maior) direto para a conclusão, em Fa Maior.

O “*Quæ est ista*” também possui uma característica comum em fugas duplas, onde o texto do moteto é fragmentado em diferentes temas. No exemplo abaixo é possível verificar o Tema 1 com o “*Maria est, est Maria*”, enquanto o segundo tema segue em “*Quæ est ista, quæ quasi Aurora consurgens incedit?*”. O mesmo caso pode ser acompanhado na fuga dupla do “*Te Deum*” de Álvares Pinto no exemplo 4.45, anterior.

The musical score is for a piece titled "Quæ est ista, c. 1-10, temas". It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into several sections, each with a specific theme or introduction.

Top System:

- Soprano (S):**
 - Tema 2a (introdução):** Quæ est is - ta, quæ qua - si Au - ro - ra
 - Tema 2a (Conclusão):** con - sur - gens in -
- Alto (A):**
 - Tema 1:** Ma - - - ri - a est,
- Tenor (T):**
 - Tema 1:** Ma -
- Bass (B):**
 - Tema 2b (introdução):** Quæ est

Bottom System:

- Soprano (S):** ce - dit?
- Alto (A):** est Ma - ri - a,
- Tenor (T):** - ri - a est,
- Bass (B):**
 - Tema 2b (Conclusão):** is - ta, quæ qua - si Au - ro - ra con - sur - gens in - ce - dit?

Exemplo 4.51. Muzico e Moderno Systema: p. 119 (Quæ est ista, c. 1-10, temas)

	Exposição (mediante menor da Tônica, Ré menor)	Desenvolvimento 1 (mediante menor da Dominante, Lá menor)	Desenvolvimento 2 (Subdominante, Sib Maior)	Conclusão (Tônica, Fá Maior)
Soprano	T 2	c. 8 T 1	T 2	c. 22 Contraponto livre
Alto	c. 1 T 1	T 2	c. 16 T 1	c. 23 Contraponto livre
Tenor	c. 5 T 1	T 2	c. 20 T 1 (Fragmento Inicial)	Contraponto livre
Baixo	T 2	c. 12 T 1	T 2 (fragmento Inicial)	Contraponto livre

Exemplo 4.52. Muzico e Moderno Systema: p. 119-120 (*Quæ est ista*, forma)

Os próximos exemplos, retirados do penúltimo “Divertimento Harmônico”: “*Efficieris grávida*”, em Dó Maior, apresenta na exposição uma repetição do primeiro tema na quinta, enquanto a repetição do Tema 2 é realizada na quarta. A forma não apresenta novidade em relação aos demais motetos, tendo um desenvolvimento em Sol Maior (Dominante) e uma reexposição parcial, com somente a primeira parte de cada tema. Os prolongamentos do compasso 21, nas três vozes inferiores, tem a função de adequação tonal para a reexposição, iniciada no Soprano, na Tônica.

Tema 1a (Introdução) 1a (Conclusão)
 S Ef - fi - ci - e - ris gra - - - vi - da, et e - ris
 Tema 2b (Introdução) 2b (Conclusão)
 A Ef - fi - ci - e - ris gra-vi-da, et e - ris
 Tema 2a (Introdução) 2a (Conclusão)
 T Ef - fi - ci - e - ris gra - vi - da, et _____
 Tema 1b (Introdução) 1b (Conclusão)
 B Ef - fi - ci - e - ris gra - vi - da, et _____ e - ris

S Ma - ter sem - per in - ta - cta.
 A Ma - ter sem - per in ta - cta.
 T e - ris Ma - ter sem - per in - ta - cta.
 B Ma - ter sem - per in - ta - cta.

Exemplo 4.53. Muzico e Moderno Systema: p. 120 (Efficieris grvida, c. 1-11, temas)

	Exposição (Tônica, Dó Maior)	Desenvolvimento (Dominante, Sol Maior)	Reexposição abreviada (Tônica, Dó Maior)	Conclusão
Soprano	c. 1 T 1a	T 1b	c. 23 T 1a Introdução	c. 27 Contraponto livre
Alto	T 2b	c. 11 T 1a	Prolongamento	T 2b Introdução Contraponto livre
Tenor	T 2a	T 2b	c. 21 Prolongamento	T 2a Introdução Contraponto livre
Baixo	c. 2 T 1b	c. 12 T 2a	Prolongamento	c. 24 T 1b Introdução Contraponto livre

Exemplo 4.54. Muzico e Moderno Systema: p. 120-122 (Efficieris grávida, forma)

O último moteto, “*Oh! Pulchra es*”, apresenta a maior complexidade temática e formal. Como pode ser visto no exemplo abaixo, enquanto o “Tema 1a” tem a sua resposta na oitava, no terceiro compasso, em “Tema 1b”, o segundo tema é apresentado em terças paralelas desde o início (introdução dos Temas 2a e 2b), acompanhando o primeiro tema. A repetição do primeiro tema segue, a partir do terceiro compasso, com o mesmo acompanhamento do Tema 2, causando um prolongamento nas vozes de Soprano e Alto, Temas 1a e 2a respectivamente. Somente após este prolongamento que são escritas as conclusões dos mesmos temas, a partir do segundo tempo do compasso 5. O mesmo procedimento é visto no desenvolvimento, na região da Dominante. A reexposição, como no moteto anterior, é parcial, seguida por uma Conclusão, onde outro prolongamento pode ser percebido, no qual o motivo “*et decora*” (visto primeiramente entre os compassos 5 e 6 da voz do Baixo) da parte final do Tema 2b, é repetido em uma progressão descendente no Baixo, entre os compassos 21 e 24.

Prolongamento dos temas 1a e 2a

S Tema 1a (Introdução) 2a (Introdução)

Oh! Pul-chra es, et de co - ra es, de - co - ra, Fi - li -

A Tema 2a (Introdução) 2b (Introdução)

Pul-chra es, et de - co - ra, Fi - li - a, pul-chra es, et de co - ra, Fi - li

T Tema 1b (Introdução)

Oh! Pul-chra es, et de -

B Tema 2b (Introdução)

Pul-chra es, et de - co - ra es, de - co - ra,

S 1a (Conclusão)

a, Fi - li - a Je - ru - sa - lem:

A 2a (Conclusão)

a Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem:

T 1b (Conclusão)

co - ra Fi - li a Je - ru - sa - lem:

B 2b Conclusão

pul-chra es, et de - co - ra Fi - li - a Je - ru - sa - lem:

Exemplo 4.55. Muzico e Moderno Systema: p. 122-123 (Oh! Pulchra es, c. 1-7, temas)

	Exposição (Tônica, Dó Maior)				Desenvolvimento (Dominante, Sol Maior)				Reexposição parcial (Tônica, Dó Maior)		Conclusão															
Soprano	c. 1 T 1a Intro		c. 3 T 2a Intro (prolongamento do T 1a)		T 1a conclusão		c. 8 T 2b Intro		c. 12 T 2b conclusão		c. 16 T 1a Intro		c. 18 T 2a Intro (prolongamento do T 1a)		c. 20 Contraponto livre											
Alto	c. 1 T 2a Intro.		T 2b Intro (prolongamento do T 2a)		T 2a conclusão		c. 8 T 1a Intro		c. 10 T 2a Intro (prolongamento do T 1a)		T 1a Conclusão		c. 15 Prolongamento		c. 16 T 2a Intro		T 2b Intro (prolongamento do T 2a)		Contraponto livre							
Tenor	c. 3 T 1b Intro				c. 6 T 1b Conclusão		c. 8 T 2a Intro		T 2b Intro (prolongamento do T 2a)		T 2a Conclusão		Prolongamento		c. 18 T 1b Intro						Contraponto livre					
Baixo	c. 1 T 2b Intro		c. 5 T 2b Conclusão				c. 10 T 1b Intro				T 1b Conclusão		c. 13 Prolongamento		c. 15 T 2b Intro		c. 16				c. 20 T 2b Concl (fragmento inicial)		c. 22 Prolongamento (fragmento inicial do T 2b)		c. 25 Contraponto livre	

Exemplo 4.56. Muzico e Moderno Systema: p. 122-124 (Oh! Pulchra es, forma)

Conclusões

Luís Álvares Pinto é um músico de importância singular para a musicologia luso-brasileira, não somente pela obra musical que dele conhecemos e pelos relatos históricos de seus inúmeros biógrafos dos séculos dezoito e dezenove, mas, também pela sua produção teórico-musical. A “Arte de Solfejar” e o “Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão” representam um avanço na prática do ensino musical em Pernambuco, a partir da adoção do solfejo heptacordal. Apesar do solfejo heptacordal francês ser mencionado nos dois volumes dos manuscritos da “Escola de Canto de Órgão” do Padre Caetano de Melo de Jesus, em 1759-60, até o momento de conclusão desta Tese, não há indícios de que o solfejo francês tenha sido defendido e adotado como método de ensino musical no Brasil e Portugal antes de 1761, ano de conclusão da “Arte de Solfejar”.

Como vimos nos capítulos anteriores, o solfejo heptacordal francês foi descrito pelo Padre Caetano de Melo de Jesus em 1759-60, em Salvador, sendo mencionado em um texto teórico português somente em 1778, por Bernardo da Conceição no tratado “O Eclesiástico Instruído”. Enquanto ambos os autores advogam a favor da manutenção da solmização aretina, baseada no hexacorde, em 1761 Álvares Pinto utilizava na prática, como descreve em seus métodos, o heptacorde francês. Mesmo com tentativas de modernizar a sua prática, como o “*mi e fá certo*” de Francisco Ignácio Solano, a tradição teórico-musical luso-brasileira manteve durante todo o século dezoito, a solmização aretina como base do ensino musical. Os métodos de solfejo de Álvares Pinto, a partir desta visão, representam uma ruptura com uma tradição pedagógica centenária, que mesmo por décadas, após seus métodos, seguiu predominante no Brasil e em Portugal. Não podemos deixar de pontuar que foi no Nordeste Brasileiro onde o solfejo francês foi primeiramente descrito e aplicado no ensino, por dois teóricos distintos, Caetano de Melo de Jesus, em Salvador, e Luís Álvares Pinto, em Pernambuco, demonstrando assim como a presumida influência da Metrópole sobre as práticas artísticas das

colônias, apesar de sua importância lógica, não deve ser considerada como único fator determinante da formação e desenvolvimento da produção local.

Álvares Pinto, além de romper com a tradição anterior, expõe uma crítica direta à funcionalidade da solmização aretina e ao conservadorismo na teoria e prática luso-brasileira:

“Não sigo o Ut de Guido; porque além de atropelar a ordem do Diapasão fazendo Mutança em um mesmo Gênero, faz defeituoso o seu Sistema com a falta de uma voz para aperfeiçoção da Oitava [...]

Eu não compreendo a razão, por que não usou o Santo Guido de sete vozes, sendo memo o que afirmou que eram sete os Intervalos diferentes, cujos sons não eram os mesmos [...] também fugimos da Mutança Aretina, como coisa a mais prejudicial em Música.” (PINTO: 1776, p. 11-12)

“Os seguiu toda a França e aquelas Nações menos aferradas a jurar *in verba Magistri*. Santo Guido Aretino também inventou seis Vozes, e as fez achadas milagrosamente [...]. Feliz tempo, em que os homens, ou crédulos, ou supersticiosos, tudo atribuíam a milagre!” (PINTO: 1776, Carta ao Leitor, fol. 7r)

A abordagem crítica à origem mito/religiosa da solmização, por Álvares Pinto, dando preferência à lógica racional do heptacorde, se difere consideravelmente de seu compatriota, o padre baiano Melo de Jesus, que defende o hexacorde aretino por razões religiosas, além de musicais:

“Começando com a Sagrada Escritura, digo que deviam ser as Vozes seis, porque também neste número formou Deus a universal fábrica do mundo. E deviam no decurso de uma Dedução ocupar as Vozes dela só seis Signos, uma cada um, ficando como em descanso, sem ser ocupado o sétimo; porque também Deus ocupando seis dias da semana, cada um com uma só obra, deixou sem ocupação e para descanso o dia sétimo: *Requiescit die septimo*.” (MELO DE JESUS: 1759, p. 201)

Apesar das críticas às mutanças aretinas, Álvares Pinto somente deixa de utilizá-las quando as mesmas pertencem a um mesmo “gênero”, ou seja, em caso de modulações. A mutança segue existindo no sistema proposto por Álvares Pinto, da mesma maneira indicada por José Maurício no início do século dezanove em seu “Método de Música”, de 1806:

“A Mutança se faz, quando o Sustenido vem no lugar da voz Fa, e se chama Si, mudando o nome a todas as Vozes e regendo toda a Cantoria que depois dele se segue.
Também se faz Mutança, quando o Bemol vem no lugar de Si, e se chama Fa, mudando o nome a todas as vozes e regendo toda a Cantoria que depois dele se segue.” PINTO: 1776, p. 20-21)

Os capítulos anteriores mostram como Álvares Pinto, apesar de prezar pela teoria francesa do século dezoito, não a segue indiscriminadamente, oferecendo alternativas, segundo o músico pernambucano, de própria autoria para as notas alteradas com sustenidos, bemóis ou bequardos, que não necessitam de mutança. Nestes casos, propõe o autor a utilização das sílabas Ni e Bi para os sustenidos e bemóis, respectivamente.

O músico recifense defende seu método, se apoiando tanto na teoria quanto na prática pedagógica, deixando explícito em ambos os métodos, que seu sistema foi cuidadosamente aplicado entre seus discípulos. Segundo o autor, em menos de doze lições seus alunos, que nada conheciam de música, “compreenderam perfeitamente todas as dificuldades da cantoria” (PINTO: 1761, fol. 3v e 1776, p. 3). A justificativa dada por Álvares Pinto, para comprovar a utilidade de seu sistema a partir de dados práticos, procura reforçar o embasamento teórico do autor, considerando que seus métodos procuram desmitificar um sistema aretino enraizado na tradição luso-brasileira.

A importância do sistema descrito por Álvares Pinto na prática musical não se limita à região de Recife, onde atuou como professor de música e primeiras letras, mas também pode ser compreendida no contexto nacional. A partir da citação de sistemas parecidos por Rafael Coelho Machado, em seu “Dicionário Musical” de 1842, seu

método pode ser entendido como uma variação do solfejo por transposição, mostrando que, mesmo em meados do século dezenove, métodos similares ainda eram praticados, apesar de por poucos músicos. Mesmo sem fazer referência direta a Álvares Pinto em seu verbete, não deixa de ser relevante a notícia dada no “Dicionário Musical” de Rafael Coelho Machado.

O sistema de solfejar por transposição consiste em adotar a sétima voz *si* que completa o período Diatônico, e transportar sempre os nomes com que se exprime a escala ao grau do tom indicado na clave, assim, se o Tom tem a sua Tônica em G aí será *do* [...] segundo este método, chamar-se-há sempre *mi* ou *si* nos sustenidos e nos bequadros que destroem bemóis, e *fá* ou *dó* nos bemóis, e nos bequadros que destroem sustenidos [...]. Temos ainda músicos (em pequeno número) que para diminuírem o número de mutanças tem reservadas as sílabas *ma, za, fi, bi, ni etc.*, para as aplicarem em certos casos aos acidentes que ocorrem na cantoria.” (MACHADO: 1846, p. 223-227)

São a “Arte de Solfejar” e “Muzico e Moderno Systema” os mesmos métodos descritos por Antônio Joaquim de Mello e Pereira da Costa, “Arte pequena para se aprender música” e “Arte grande de solfejar”, respectivamente? Infelizmente, até o momento, não é possível dar uma resposta definitiva a esta pergunta. Apesar desta hipótese ser levantada a partir da diferença considerável de tamanho entre os dois métodos conhecidos de Álvares Pinto e também pela coincidência terem sido localizados dois textos teóricos criados pelo autor, é temerário fazer esta relação sem uma descrição mínima do conteúdo dos métodos citados pelos biógrafos de Álvares Pinto.

Como apontamos no terceiro capítulo, se mostra mais relevante apontar as características comuns e diferenças entre a “Arte de Solfejar” e o “Muzico e Moderno Systema”, podendo assim compreender melhor como o pensamento do músico e teórico pernambucano se desenvolveu após seu retorno ao Brasil. O capítulo mencionado demonstra como as semelhanças do conteúdo, reutilização de texto e exemplos musicais

e gráficos, levam à conclusão de que o “Muzico e Moderno Systema” de 1776, trata, na prática, de uma revisão ampliada do método “Arte de Solfejar” de 1761.

As principais diferenças entre os dois métodos estão na definição das vozes acidentais, fundamentação teórica e presença de exercícios musicais somente no “Muzico e Moderno Systema”. Apesar de não alterar significativamente seu sistema, Álvares Pinto define as vozes “Si” e “Bi” como acidentais, representando sustenidos e bemois respectivamente, com as vozes da cantoria natural sendo “Do - Ré - Mi - Fá - Sol - Lá - Ni”. Como apontamos no segundo capítulo desta Tese, é possível que o uso de uma sílaba diferente de *si* para o sétimo signo seja por influência de autores de tradição espanhola, como Andres Lorente ou Pedro Cerone. A escolha das sílabas na “Arte de Solfejar” pode ter sido por associação às primeiras letras dos termos, natural (Ni), bemol (Bi) e sustenido (Si).

Por outro lado, é de grande relevância a diferença de fundamentação entre os dois métodos. Apesar de ambos colocarem a teoria francesa como base para o sistema de solfejo, a “Arte de Solfejar” de 1761 é fundamentada principalmente em teóricos ibéricos anteriores ao século dezoito, citados somente no corpo do texto, enquanto o “Muzico e Moderno Systema” cita diretamente teóricos franceses, referenciando suas obras, em especial o “Dicionário de Música” de Sebastien de Brossard. As citações cuidadosas, em notas de rodapé, presentes somente no “Muzico e Moderno Systema”, evidenciam uma preocupação maior do autor em fundamentar seu sistema em teóricos “modernos”, assim reforçando a relevância do mesmo em relação à tradição aretina da solmização.

Os exemplos musicais presentes no “Muzico e Moderno Systema”, em especial as vinte e cinco “Lições de Solfejo”, demonstram como o autor, além de atualizado com relação ao ensino de solfejo praticado na França, também seguiu a tradição portuguesa que, por influência de conservatórios napolitanos, utilizava exercícios de solfejo escritos com acompanhamento de baixo instrumental, mantendo a relação próxima entre o ensino do solfejo e do *partimento*.

O autor também apresenta uma divisão didática clara entre suas “Lições de Solfejo”, mantendo uma coerência pedagógica invejável em sua obra, onde as três

primeiras lições foram escritas com figuras rítmicas iguais (as duas primeiras por mínimas e a terceira por semínimas). Da quinta até a décima quinta lições são utilizados padrões rítmicos repetidos, com somente os valores das notas modificados, como: , ; ,  e ,  (lições 5 a 7); ou , , , ,  e  (lições 13 a 15).

O uso das claves apresentam uma periodicidade de três em três lições, da primeira até a décima oitava, onde o discípulo é introduzido às claves de Dó na primeira, segunda terceira e quarta linhas, à clave de Fá na terceira linha e à clave de Sol na segunda linha. A clave de Fá na quarta linha está presente em todas as “Lições de Solfejo”, na parte do acompanhamento do baixo. As dezesseis primeiras lições são escritas em compasso “Quaternário Ordinário”, considerado por Álvares Pinto como base para as demais variedades de fórmulas de compasso. Da lição dezessete à última, o aluno é apresentado aos demais tipos de compassos, como “Binário partido”, “Derivativo Ternário”, “Derivativo Binário”, “Tripla composta” e “Tripla Mixta”.

Como mencionado no capítulo quatro, as lições 20 e 21 principiam com uma alteração de clave (cantoria composta), sendo a primeira em Sol Maior, com um sustenido junto à clave, e a segunda na tonalidade de Ré menor, com um bemol na armação de clave, sendo que os demais exercícios estão nas tonalidades de Dó maior ou Lá menor (cantoria natural). Nas quinze primeiras lições o autor inicia o aluno na utilização das sílabas “Si, Ni, Fa e Bi”, em casos de notas alteradas na cantoria, enquanto as mutações são exemplificadas nas lições 14, 17, 18, 19, 20, 22, 24 e 25. O autor também reserva uma maior complexidade para as dez últimas lições, escritas de maneira imitativa, característica que compartilham com o Cânone e “Divertimentos Harmônicos”.

As seis peças polifônicas, com texto, presentes no “Muzico e Moderno Systema” (um Cânone a quatro vozes e cinco “Divertimentos Harmônicos”) apresentam uma preocupação pouco comum, em relação aos teóricos lusitanos, de Álvares Pinto em possibilitar aos discípulos a prática do solfejo com texto, fornecendo regras específicas, a partir de exemplos lúdicos (Divertimentos):

“Tenho dado as regras, que me pareceram necessárias para se saber solfejar: resta-me dar as necessárias para cantar-se a solfa com letra. (PINTO: 1776, p. 115-116)

Todas as seis peças são curtas, com o processo imitativo com dois temas, ou sujeitos, a exemplo de fugas duplas, comuns no repertório luso-brasileiro do século dezoito, incluindo o “*Te Deum*” composto pelo próprio Álvares Pinto. Outra característica comum, que as diferenciam das “Lições de Solfejo” e da prática em Portugal, é a falta do acompanhamento de baixo, sendo todas escritas a “capela”. Os cinco “Divertimentos Harmônicos”, pequenos motetos a três e quatro vozes, também apresentam algumas características relevantes entre si, onde a primeira é serem todos escritos com textos paralitúrgicos marianos (*Beata Virgo* a três vozes, *Benedicta tu in Mulieribus* a três vozes, *Quæ est ista* a quatro vozes, *Efficieris grávida* a quatro vozes e *Oh! Pulchra es* a quatro vozes).

Nenhum dos “Divertimentos Harmônicos” é escrito para o compasso “Quaternário Ordinário”, apesar da importância dada pelo autor a este compasso específico. Os quatro primeiros motetos são escritos em compassos “Derivativos Ternários”, ou de “Tripla Simples”, enquanto o último apresenta compasso de “Tripla Mista”.

A forma em que foram escritos os “Divertimentos Harmônicos”, com excessão do moteto “*Benedicta tu in Mulieribus*”, possuem uma forma recorrente, com uma Exposição, Desenvolvimento, Reexposição e Conclusão. A Exposição contém a entrada de todas as vozes, com a repetição imitativa de, ao menos, um dos temas (lembrando uma resposta fugal). O desenvolvimento apresenta os temas da exposição em tonalidades distintas e alternando as vozes. A reexposição representa um retorno aos temas na tonalidade original, podendo ser integral ou parcial, seguida da Conclusão, na Tônica, em contraponto livre. Formalmente, o moteto “*Benedicta tu in Mulieribus*” se diferencia dos demais pela falta da Reexposição.

Como visto no primeiro capítulo, a importância do “Muzico e Moderno Systema” não se limita à teoria musical luso-brasileira, sendo relevante, inclusive, para melhor conhecermos a própria trajetória profissional do autor. A partir da breve biografia, atribuída a J. Lopes Netto e encadernada ao início do manuscrito, novas informações sobre Álvares Pinto são apresentadas. Contradizendo os demais biógrafos do autor pernambucano, Lopes Netto dá notícia de que Álvares Pinto viajou a Portugal primeiramente para estudar direito na Universidade de Coimbra, apesar de nunca ter chegado a se matricular na mesma, como verificado em pesquisas nos arquivos da própria Universidade. Lopes Netto também apresenta Martinho de Melo e Castro, que foi Secretário de Estado da Marinha, e Domínios Ultramarinos desde o final do reinado de D. José I e durante o reinado de D. Maria I, como mecenas de Álvares Pinto, que foi professor das filhas do Ministro, segundo seu biógrafo.

A relação de Álvares Pinto e Martinho de Melo e Castro reforça a possibilidade do músico ter atuado junto à Capela Real em Lisboa, provavelmente como um dos violoncelos, como menciona Antonio Joaquim de Mello, uma vez que Melo e Castro foi nomeado em 1739, por D. João V, como Cônego da Sé Patriarcal. Lopes Netto também menciona que Álvares Pinto chegou a trabalhar na Patriarcal, como “Mestre, ou couda, q o valha”. Infelizmente esta informação não pôde ser confirmada uma vez que não foi encontrado qualquer documento que confirme a atuação de Álvares Pinto junto à Capela Real, e caso tenham existido, possivelmente foram perdidos durante o terremoto de 1755. Todavia segue relevante a informação de um novo biógrafo que dá notícia das possíveis atividades de Álvares Pinto na Capela Real.

Lopes Netto também menciona, como demais biógrafos, a carreira de Álvares Pinto como Professor Régio de Primeiras Letras, informando que o mesmo retornou a Pernambuco com o objetivo de assumir uma cadeira de primeiras letras na freguesia da Boa Vista, em Recife. Como apontado no primeiro capítulo, no caso de o compositor pernambucano ter retornado ao Brasil com a intenção de tornar-se professor de primeiras letras, isto só poderia ocorrer assumindo a função como professor particular, ministrando aulas em sua casa, ou de seus alunos, como indicam seus demais biógrafos, uma vez que as nomeações oficiais como professor interino e substituto ocorreram

somente em 1781 e 1785, respectivamente. Se considerarmos a possibilidade da carreira de magistério em primeiras letras ser uma das motivações para o retorno de Álvares Pinto à Pernambuco, seria possível aproximar a data de sua volta para final de 1759 (após a expulsão dos jesuítas) e início de 1760, considerando que em 1761 o mesmo já se encontrava em Recife. Apesar de pouco tratada por musicólogos, a carreira como professor de primeiras letras de Álvares Pinto não pode ser desprezada, sendo que o músico recifense logrou imprimir um “Diccionario Pueril Para o Uso dos Meninos, ou dos que principião o ABC, e a soletrar dicções”, de sua autoria e publicado em Lisboa pela Oficina Patriarcal de Francisco Luis Ameno, em 1784.

O “Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão” é uma obra de inestimável valor para a história da música brasileira do século dezoito. Escrito por um músico mulato, natural de Pernambuco, rompe com a solmização aretina, um paradigma teórico-musical que se perpetuava na tradição luso-brasileira durante todo o século dezoito. Na integridade seu texto, ao criticar o hexacorde de Guido de Arezzo, na sua fundamentação cuidadosamente descrita ou nas justificativas pedagógicas percebidas pela própria prática, o autor demonstra como este processo de ruptura, longe de simples, requer um grande esforço de quem o intenta.

Referências Bibliográficas

ALEGRIA, José Augusto (ed.). *Discurso Apologético. Polêmica Musical do Padre Caetano de Melo de Jesus, natural do Arcebispado da Baía. Baía, 1734*. Transcrição e estudo introdutório. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

APPEL, Willi. *The notation of polyphonic music: 900-1600*. Cambridge: The Medieval Academy of America, 1953.

D'AREZZO, G. *Micrologus*. In: BABB, W (trad.). *Huchbald, Guido and John on Music: three music treatises*. Londres: Yale University Press, 1978. p.57 a 83.

BARNETT, Gregory. Tonal organization in the seventeenth-century music theory. In: *The Cambridge History of Western Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 407-455.

BERNARDES, Ricardo (ed.). *Pernambuco: Acervo Jaime Diniz; Maranhão Imperial: Acervo João Mohana. Música no Brasil, século XVIII e XIX*; v. 5. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

BINDER, Fernando Pereira; CASTAGNA, Paulo. *Teoria Musical no Brasil: 1734-1854*. In: *Revista Eletrônica de Musicologia*. Departamento de Artes da UFPR; v. 1, n. 2, dez. 1996. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REMV1.2/vol1.2/teoria.html>>. Acesso em: 12 de Maio de 2011.

BORGES, Armindo. “A polifonia vocal em Portugal – dos inícios até à sua época áurea e sua irradiação no Brasil”. *Revista Brotéria*, Lisboa, nº 154, p. 353-368, 2002.

BOTO, Carla. *A dimensão iluminista da reforma pombalina dos estudos: das primeiras letras à universidade*. In: *Revista Brasileira de Educação*, v. 15, n. 44. São Paulo: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 2010. p. 282-299

BOWER, Calvin M. *The transmission of ancient music theory into the Middle Ages*. In: *The Cambridge History of Western Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 136-167.

BRITO, Manuel C. *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

CASTAGNA, Paulo Augusto. O “*Estilo Antigo*” no Brasil nos Séculos XVIII e XIX. In: *A Música no Brasil Colonial: 1º Colóquio Internacional*, 2000, Lisboa. *A Música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p.171 a 215.

CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

COHEN, David E. *Notes, scales, and modes in the earlier Middle Ages*. In: *The Cambridge History of Western Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 307-363.

CRANMER, David. *Opera in Portugal or Portuguese Opera?* In: *The Musical Times*, v. 135, p. 692-696. Inglaterra: Musical Times Publications. 1994. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1003194>>

DINIZ, Jaime C. *Luiz Álvares Pinto: A Arte de Solfejar*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1977.

_____. *Músicos Pernambucanos do Passado*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969. p.43 a 100.

_____. *Mestres de capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1993.

DUPRAT, Régis. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas LTDA. 1985. 181 p. (Coleção ensaios, v.8)

_____. *A música na Bahia colonial*. Revista de História, São Paulo: Depto. de História da USP, v.30, n.61, p.93-116, jan./mar. 1965.

_____. *Um teórico musical brasileiro*. Folha de S. Paulo, Folha Ilustrada, São Paulo: 27 abr. 1984, p.61.

FAGERLANDE, Marcelo. *O Baixo Contínuo no Brasil: 1751-1851, os tratados em português*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2011.

FAUST, Fernanda C. de A. *Em Benefício Comum de Meus Vassalos: A Magistratura e a Administração das Florestas na Capitania de Pernambuco (1755-1822)*. Tese (Doutorado em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

FERNANDES, Cristina. *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*. Tese (Doutorado em História) Universidade de Évora, Évora: 2010.

_____. *Boa voz de tiple, sciencia de músicae prendas de acompanhamento: O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2013.

FRANCO, José Eduardo. *A reforma pombalina da Universidade Portuguesa no quadro da reforma anti-jesuítica da Educação*. In: Junta de Providência Literária. *Compêndio Histórico da Universidade de Coimbra*, José Eduardo Franco e Sara Marques Pereira (Coord.). Porto: Campo das Letras, 2008. p. 17-20

FREITAS, Mariana Portas de. *A Escola de Canto de Orgão do Padre Caetano de Melo de Jesus (Salvador da Bahia, 1759-60). Uma súmula da tradição tratadística luso-brasileira do Antigo Regime*. In: Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Brasília: ANPPOM/Universidade de Brasília 2006, p.563-569.

_____. *Entre o hexacorde de Guido e o solfejo “francês”: a Escola de Canto de Orgão de Caetano de Melo de Jesus (1759) – Primeira recepção da teoria do heptacorde num tratado teórico musical em língua portuguesa*. In: Revista Brasileira de Música; v. 23/2. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010. p.45 a 72

GAÍNZA, J. Javier G. *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

GJERDINGEN, Robert O. *Music in the galant style*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2007.

GOULBOURNE, Russell. *Diderot and the ancients*. In: New Essays on Diderot, James Fowler (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 13 a 30

JACKSON, Roland John. *Performance practice: a dictionary-guide for musicians*. New York: Routledge, 2005.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

LANDI, Márcio S. *Lições de Contraponto segundo a Arte Explicada de André da Silva Gomes*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006

LARUE, Jan. *Analisis Del estilo musical*. Espanha: Idea books, 2004.

Liber Usualis: Missae et Officii pro Dominicis et Festis cum Cantu Gregoriano. Paris: Desclée & Co: 1956.

MACEDO, Jorge Borges de. *A Reforma da Educação Portuguesa*. In: Junta de Providência Literária. *Compêndio Histórico da Universidade de Coimbra*, José Eduardo Franco e Sara Marques Pereira (Coord.). Porto: Campo das Letras, 2008. p. 24-35

MOURA, Alex da Silva. *Fabricantes e comerciantes do couro em Pernambuco durante o século XVIII: o caso dos irmãos Costa Monteiro*. In: Anais do IV Encontro Internacional de História colonial. *Poderes, Negócios e Saberes: elites plurais num império multifacetado*. Rafael Chambouleyron e Karl Heinz Arenz (orgs). Belém: Editora Acaí, v. 5, 2014. p. 1-28. Disponível em: <http://www.ufpa.br/pphist/documentos/Vol.%205%20-%20Poderes,%20Neg%C3%B3cios%20e%20Saberes.pdf>

NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

OLIVEIRA, Carla Mary da Silva. *Música e primeiras letras no Brasil setecentista: Luís Álvares Pinto, mulato, músico, mestre-da-capela e pedagogo*. In: Anais do VIII Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. São Luis: Universidade Federal do Maranhão, 2010, p.563-569.

OLIVEIRA, Michelly da S.; SANTOS, Patriciane X. M. Dos; MORAIS, Christianni C. *Carnes Verdes e Aguardentes: Arrecadação do subsídio literário e investimento em educação na capitania de Minas Gerais (1772-1777)*. In: e-hum, v. 5, n. 2. Belo Horizonte: UniBH, 2012. p. 136-152. Disponível em: www.unibh.br/revistas/ehum

PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis. *A Teoria Musical em Portugal (Séc. XVI – XVIII)*. Tese de Pós-doutoramento em Ciências Musicais. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2003.

PIMENTA, Rodrigo M. M.; MERLO, Patrícia M. S. *Reformas Pombalinas nas Primeiras Letras: Inovações e Continuidades*. In: Anais do XXVII Simpósio Nacional de História. Natal: UFRN, 2013, p.1-9. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364599699_ARQUIVO_ReformasPombalinaSnasPrimeirasLetras_inovacoescontinuidades-Anpuh2013.pdf>

SCHULTZ, Benilde S. *Brasileirismos e portuguesismos incorporados ao léxico da língua italiana: análise de campos léxico-conceituais*. Dissertação (Mestrado em Língua Italiana). Departamento de Línguas Modernas da Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SILVA, Daniele Ferreira. *Colonialismo e Fiscalidade na Capitania de Pernambuco (1770-1793)*. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife: 2011.

ROHL, Alexandre C. de O. *A fuga dupla luso-brasileira durante os séculos XVIII e XIX*. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo: 2010.

ROSA, Teresa; GOMES, Patrícia. *Os Estudos Menores e as Reformas Pombalinas*. In: Revista Interações, v. 10, n. 28. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014. P. 40-54. Disponível em: <<http://revistas.rcaap.pt/interaccoes/article/download/3911/2944>>

SOUZA, George F. C de. *O rosto e a máscara: estratégias de oposição da Câmara do Recife à política pombalina*. In: Actas do Congresso Internacional Espaço Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedade. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2005. p. 1-19. Disponível em: <<http://www2.iict.pt/?idc=12&idi=13638>>

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

_____. Os solfejos para uso de suas Altezas Reais. In: Marcos Portugal: Uma reavaliação. David Cranmer (coord.). Lisboa: Edições Colibri/ CESEM, 2012. p. 419 a 430

VALADARES, Virgínia Maria Trindade. Trajetória do homem e do estadista Melo e Castro. Cadernos de História, Belo Horizonte, v. 3, n. 4, p. 36-46, nov. 2010. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/1690>>

VALLADARES, Clarival do Prado. *Nordeste Histórico e Monumental*: Temas nordestinos na música erudita contemporânea. Vol. 2. Brasil: Odebrecht, 1982. p. 18 e 19

VERRI, Gilda M. W. *Tinta sobre Papel*: Livros e Leituras em Pernambuco no século XVIII, 1759-1807. Recife: UFPE, 2006.

VIEIRA, Ernesto. *Diccicionario Biographico de Musicos Portuguezes*: História e Bibliographia da Musica em Portugal. Vol. II. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

ZORZAL, Ricieri Carlini. *Repensando a estrutura sobre história do ensino de música no Brasil*. In: Cadernos de Pesquisa da Universidade Federal do Maranhão v. 18. São Luis: Universidade Federal do Maranhão, 2011. p.73-77.

Fontes primárias

AGUIAR, E. [Carta.] Petrópolis, 12 dez. 1988, [para] Jaime Diniz, Recife. 16 f. Carta contendo transcrições dos “Divertimentos Harmônicos” e quatro solfejos de Luís Álvares Pinto. Instituto Ricardo Brennand, Recife, sem código. Manuscrito.

D’ALEMBERT, Jean le Rond. *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. Paris: Charles-Antoine Jombert, 1759. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=yz0HAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>

BROSSARD, Sebastien de. *Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecques, italiens et françaises les plus usités*. Paris: 1703. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623304q/f1.image>>

CAPRANICA, Matteo. *Solfeggi di Contraldo*. Biblioteca Naciona de Portugal: séc. XVIII, Cód. FCR-32, manuscrito.

CERONE, Pietro. *El Melopeo y Maestro: Tractado de Musica Theorica y Pratica*. Nápolis, 1613. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/El_melopeo_y_maestro_%28Cerone,_Pietro%29>

Coleção das Leis, Decretos, e Alvarás que compreende o feliz reinado do Rei Fidelíssimo D. José o I; Tomo I. Lisboa: Officina de Antonio Rofrigues Galhardo, 1797. Disponível em: <<https://archive.org/stream/collecadasle00port#page/n3/mode/2up>>

CONCEIÇÃO, Bernardo da. *O ecclesiastico instruido scientificamente na arte do canto-chaõ*. Lisboa: Officina Patriarc. de Francisco da Luiz Ameno, 1778. Disponível em: <[https://digitalis.uc.pt/pt-pt-fundo_antigo/o_ecclesiastico_instruido_scientificamente_na_arte_do_canto_cha%C3%B5](https://digitalis.uc.pt/pt-pt/fundo_antigo/o_ecclesiastico_instruido_scientificamente_na_arte_do_canto_cha%C3%B5)>

COSTA, Francisco Pereira da. *Diccionario Biographico de Pernambucanos Celebres*. Recife: Typographia Universal, 1882. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/221687>>

COSTA, Rodrigo Ferreira da. *Principios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução*. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1820. Disponível em: <<http://purl.pt/169/3/>>

CRAESBECK, Paulo. *Primeira parte do index da Livraria de Música do muyto alto, e poderoso Rey Dom João o IV*. Portugal: 1649. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Primeira_parte_do_index_da_livraria_de_musica_%28Jo%C3%A3o_IV,_Dom%29>

DREVES, Guido Maria. *Analecta Hymnica: Medii Aevi*. Vol XVII. Hymnodia Hyberica: Liturgische Reimofficien, Carmina Compostellana. Leipzig: O. R. Reisland, 1894. Disponível em:

<<http://booksnow1.scholarsportal.info/ebooks/oca2/44/analectahymnica17drevuoft/analectahymnica17drevuoft.pdf>>

FERNANDES, Antonio. *Arte de musica de canto dorgam, e canto cham, & proporções de musica divididas harmonicamente*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1626. Disponível em: <<http://purl.pt/65>>

GASPARINI, Francesco. *L'armonico pratico al cembalo, ovvero regole osservazioni ed avvertimenti per ben suonare il Basso, e accompagnase sopra il cembalo, spinetta ed organo*. Bologna: Giuseppe Antonio Silvani, 1722. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/L'Armonico_Pratico_al_Cimbalo_%28Gasparini,_Francesco%29>

GIORGI, Giovanni. *Solfejos*. Biblioteca Nacional de Portugal, séc. XVIII, Cód. MM-4837, manuscrito.

LEO, Leonardo. *Solfeggio di Soprano*. Biblioteca Nacional de Portugal, séc. XVIII, Cód. CN-321, manuscrito.

MACHADO, Raphael C. *Diccionario Musical*. Rio de Janeiro: Typographia Franceza, 1842.

MAURÍCIO, José. *Methodo de Musica*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1806. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=yqHj2u3lSKoC&pg=PR29&lpg=PR29&dq=Methodo+de+Musica&source=bl&ots=d2xinWyk-W&sig=Uxoo4pcgWBy-r9fs_9d6YRUXqic&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi0uoPLodzLAhWEvJAKHXKiB38Q6AEIIDAA#v=onepage&q=Methodo%20de%20Musica&f=false>

MAZZA, José. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Lisboa: Editorial Império, 1944/45. Disponível em: <<http://purl.pt/773>>

MELLO, José Joaquim de. *Biographia de Luiz Alves Pinto*. In: *Diário de Pernambuco*. Pernambuco: 7 mar. 1854, p. 2-3. Disponível em: <<http://ufdc.ufl.edu/AA00011611/01836/2x>>

_____. *Biografias de Alguns Poetas, e Homens Illustres da Provincia de Pernambuco*. Tomo I. Recife: Typographia Universal, 1856. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/242732>>

_____. *Biografias de Alguns Poetas, e Homens Illustres da Provincia de Pernambuco*. Tomo II. Recife: Typographia Universal, 1858. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/242732>>

MELO de JESUS, Caetano de. *Escola de Canto de Orgão*. Salvador: 1759-60. Biblioteca Pública de Évora, Reservados, Cód. CXXVI/1-1 e 2. Manuscrito.

_____. *Escola de Canto de Órgão*. CEREM, transcrição incompleta por José Maria Neves, 1994.

MEIBOMIUS, Marcus. *Antiqua Musicae Auctores Septem. Graece et Latine*. Amsterdam: 1652. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=hSoaBWBm8l8C&pg=RA1-PA46&lpg=RA1-PA46&dq=Antiqua+Musicae+meibomius&source=bl&ots=HmcHkWOKkQ&sig=RWeSH0poKBCIwgIZmewdLpMq3fU&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi9wLO4otzLAhWFIPAKHTq0AGYQ6AEIKjAD#v=onepage&q=Antiqua%20Musicae%20meibomius&f=false>>

MONTANOS, Francisco de. *Arte de Canto llano y de Canto de Órgano*. Madri: Imprenta Real de Musica, 1734. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Arte_de_canto_llano_%28Montanos,_Francisco_de%29>

ORNITOPARCHUS, Andrea. *Arte Cantandi Micrologus*. Colônia: Ioannem Gymnicum, 1535. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/De_arte_cantandi_micrologus_%28Ornithoparchus,_Andreas%29>

_____. *Micrologus*. John Dowland (trad.). Londres: Thomas Adams, 1609. Disponível em: <http://imslp.nl/imglnks/usimg/5/54/IMSLP278950-PMLP229909-ornithoparchus_dowland.pdf>

OZANAM, J. *Recréations Mathématiques et Physiques*; v. 2. Paris: Charle-Antoine Jombert, 1778. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k927336>>

PEREZ, David. *Solfegi*. Biblioteca Nacional de Portugal, séc. XVIII, Cód. MM-1524, manuscrito.

_____. *Solfejos*. Biblioteca Nacional de Portugal, séc. XVIII, Cód. MM-2268, manuscrito.

_____. *Regras de acompanhar*. Biblioteca Nacional de Portugal, séc. XVIII, Cód. CN-209, manuscrito.

PINTO, Luís Álvares. *Diccionario Pueril para o uso dos meninos, ou dos que principião o ABC, e a soletrar dicções*. Lisboa: Offic. Patr. de Francisco Luiz Ameno, 1784. Biblioteca Nacional de Lisboa, Fundo Geral Monografias, L. 644//1 P. Disponível em: <<http://purl.pt/13916>>

_____. *Arte de Solfejar*. Recife: 1761. Manuscrito.

_____. *Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem confusão*. Recife: 1776. Palácio Grão-Pará, Petrópolis. Manuscrito.

ROSÁRIO, Domingos do. *Theatro Ecclesiastico, em que se acham muitos documentos de Canto-Chão*. Lisboa: Officina de Francisco da Silva, 1751.

SANTOS, José Joaquim dos. *Solfejos de acompanhar*. Biblioteca Nacional de Portugal, séc. XVIII, Cód. CN-200, manuscrito.

SILVA, Manuel Nunes da. *Arte minima, que com semibreve prolaçam tratta em tempo breve, os modos da maxima, e longa sciencia da musica*. Lisboa: Officina de Joam Galram, 1685. Disponível em: <<http://purl.pt/170>>

SOLANO, Francisco Ignácio. *Nova Instrução Musical, ou Theorica Pratica da Musica Rythmica*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1764.

_____. *Novo tratado de musica metrica e rythmica*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1779. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Novo_tratado_de_musica_metrica,_e_rythmica_%28Solano,_Francisco_In%C3%A1cio%29>

_____. *Exame instrutivo sobre a musica multiforme, métrica e rythmica*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1790. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Exame_instrutivo_sobre_a_musica_multiforme,_metrica_e_rythmica_%28Solano,_Francisco_In%C3%A1cio%29>

_____. *Solfejos de Soprano*. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, séc. XVIII, Cód. MM 488. Manuscrito.

Solffège d'Italie avec la Baße Chiffrée Compsés par Leo Durante, Scarlatti, Hass, Porpora, Mazzoni, Caffaro, David Perez & c. 4 vols. Paris: LeDuc, 1772. impresso. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Solf%C3%A8ges_d'Italie_%28Various%29>

TALESIO, Pedro. *Arte de canto chão com huma breve instrução, pera os sacerdotes, diaconos, subdiaconos, & moços de coro, conforme ao uso romano*. Coimbra: Impressão de Diogo Gomez de Lo[...]eyro, 1618. Disponível em: <<http://purl.pt/72>>

TAPIA, Martin de. *Vergel de Musica Spiritual Speculativa y Activa, del qual muchas y suaves flores se pueden coger*. Osma: Diego Fernandez de Cordova, 1570.

VARELA, Domingos de São José. *Compendio de musica, theorica, e prática, que contém breve instrução para tirar musica*. Porto: Typografia de Antonio Alvarez Ribeiro, 1806. Disponível em: <<http://purl.pt/64>>

Gravações

MÚSICA Sacra do Brasil: São Paulo / Minas Gerais / Rio de Janeiro; Chœur et orchestre Vox Brasiliensis; direction Ricardo Kanji. K 617, CD K617096, 1999. (Les Chemins du Baroque / Brésil).

HISTÓRIA da música brasileira: Período Colonial; Orquestra e Coro Vox Brasiliensis; regência de Ricardo Kanji; pesquisa musicológica: Paulo Castagna. São Paulo: Eldorado, [1998]. CD 946137. 2v.

Diversos autores – Solffège d'Italie (impresso. 4 vols. Paris: LeDuc, 1772).

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
SÃO PAULO

ALEXANDRE CERQUEIRA DE OLIVEIRA RÖHL

**O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a Teoria Musical Luso-
Brasileira do século XVIII**

ANEXOS

SÃO PAULO
2016

ANEXOS

ANEXO 1

PINTO, Luís Álvares. *Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem confusão*. Recife: 1776. Palácio Grão-Pará, Petrópolis.

Manuscrito

Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem confusão



Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem confusão



Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem confusão

D'ũa filha de Luiz Alvares Pinto, mestre de capella do Patrio, mestre de allenda, que foi, no Reino, abade de, de annos, os seguintes apontamentos do proprio.

Depois de se desbeignar nas aulas preparatorias, que havia na capital de Peru, Luiz Alvares Pinto embarcou-se para Lisboa, com licença d'indulto de direito, na liberdade de deliberação.

Em por lhe fallarem os seus, com quem estavam, e por se ter despedido nesses dos parafusos, que o deixavam na aguda corte, no. 11, em breu, forçado de procurar no trabalho proprio os meios de sobreviver as suas necessidades.

Aproveitando o seu talento musical e a pericia, com que tocava varios instrumentos, muito muito estimo dos, conseguiu o favor do Meo. d'Estado allado de allado, que o chamou para mestre de musica de duas frotas e se no- mear mestre, ou coiza, e o sacra, da capella Real.

Nesta provincia, foi, com 9.º forço agradavel a hum brasileiro, nas circumstancias de Luiz Alvares, não embarcou-se de pen- sar na patria, cujas caudades o salario, musica regular de, no exilado allado.

Depois, a regular a Pto, que, para ele valia mais que a allado. Luiz Alvares es- creveu e obteve hua carta de Patrio e de, que elle tinha de allado se coiza na frot de Pto para o arran- jo.

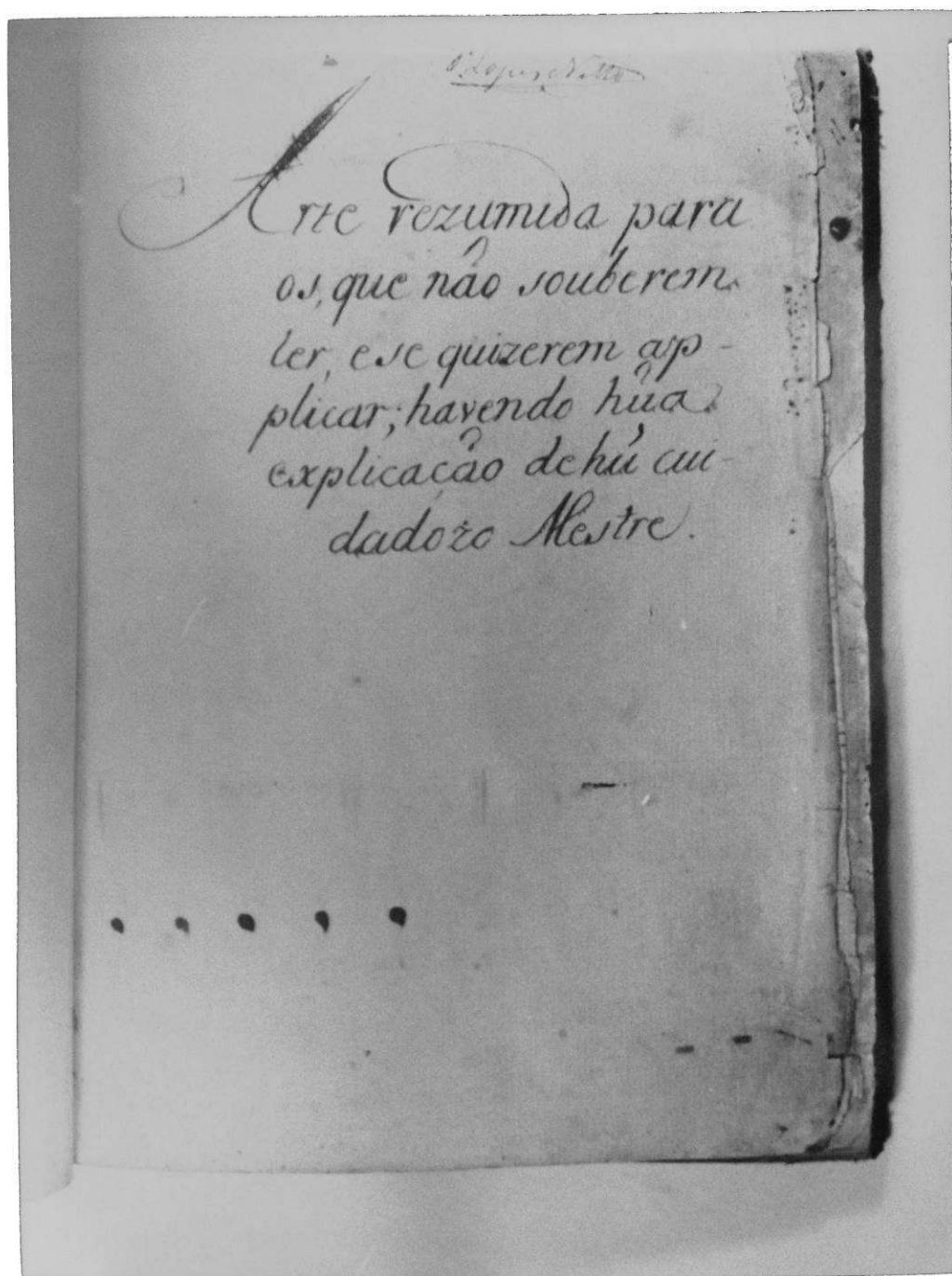
Em Pto, que em 17.º entrou a musica com pa- yão e talento. São d'elle todos os seus, que, ainda hoje, se cantão la, em cerimoniaes religiosas. A mais regular d'elle, he hua missa frot, em quatro coros, que corapoi- se o frot d'elle d. 1.º, cujo allado foi allado de d'elle, e o frot.

Neste trabalho adquirio Luiz Alvares a prole, que, pouco depois, he consuevo a prole d'elle. No frot d'elle foi a regular missa cantada pela 1.ª vez, em Pto.

Em Pto, foi tambem distincto latido. Em o de- mais de Pto, no tocante a correspondencia d'elle com a Pto Romana.

Depois de Pto e por resultado da frot de d. d. do Pto.

O mais regular, que se reger, he allado. Uma publi- cação foi feita, obra pela regular da frot, e d'elle.



Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem confusão

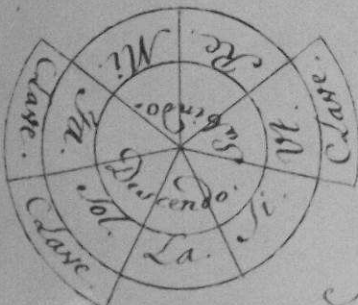
Resumo da Arte.

Preceito 1. Linhas, e Espacos Naturaes.

1.^a Linha aud.^a Super. 2.^a Espaco aud.^a Super.

3.^a Linha aud.^a infer. 4.^a Espaco aud.^a infer.

Preceito 2. Vozes.



Preceito 3. Claves.

De Vl De Fa De Sol

Preceito 4. Compasos.

Quaternario Ordinario

Preceito 5. Figuras.

2 4 8 16 32 64

Figura 1. Longa. Breve. Semi. Meio. Tercio. Quarto. Quinto. Sexto. Setimo. Oitavo. Nono. Dez. Onze. Doze. Treze. Quatorze. Quinze. Dezesseis. Dezessete. Dezoito. Dezanove. Vinte. Vinte e um. Vinte e dois. Vinte e tres. Vinte e quatro. Vinte e cinco. Vinte e seis. Vinte e sete. Vinte e oito. Vinte e nove. Trinta. Trinta e um. Trinta e dois. Trinta e tres. Trinta e quatro. Trinta e cinco. Trinta e seis. Trinta e sete. Trinta e oito. Trinta e nove. Quarenta. Quarenta e um. Quarenta e dois. Quarenta e tres. Quarenta e quatro. Quarenta e cinco. Quarenta e seis. Quarenta e sete. Quarenta e oito. Quarenta e nove. Cinquenta. Cinquenta e um. Cinquenta e dois. Cinquenta e tres. Cinquenta e quatro. Cinquenta e cinco. Cinquenta e seis. Cinquenta e sete. Cinquenta e oito. Cinquenta e nove. Sesenta. Sesenta e um. Sesenta e dois. Sesenta e tres. Sesenta e quatro. Sesenta e cinco. Sesenta e seis. Sesenta e sete. Sesenta e oito. Sesenta e nove. Setenta. Setenta e um. Setenta e dois. Setenta e tres. Setenta e quatro. Setenta e cinco. Setenta e seis. Setenta e sete. Setenta e oito. Setenta e nove. Oitenta. Oitenta e um. Oitenta e dois. Oitenta e tres. Oitenta e quatro. Oitenta e cinco. Oitenta e seis. Oitenta e sete. Oitenta e oito. Oitenta e nove. Noventa. Noventa e um. Noventa e dois. Noventa e tres. Noventa e quatro. Noventa e cinco. Noventa e seis. Noventa e sete. Noventa e oito. Noventa e nove. Cem.

Preceito 6.^o Liras.

Meio. Tercio. Parte. Duplo. Tripla. Quarta. Quinta. Sexta. Setima. Oitava. Nona. Dez. Onze. Doze. Treze. Quatorze. Quinze. Dezesseis. Dezessete. Dezoito. Dezanove. Vinte. Vinte e um. Vinte e dois. Vinte e tres. Vinte e quatro. Vinte e cinco. Vinte e seis. Vinte e sete. Vinte e oito. Vinte e nove. Trinta. Trinta e um. Trinta e dois. Trinta e tres. Trinta e quatro. Trinta e cinco. Trinta e seis. Trinta e sete. Trinta e oito. Trinta e nove. Quarenta. Quarenta e um. Quarenta e dois. Quarenta e tres. Quarenta e quatro. Quarenta e cinco. Quarenta e seis. Quarenta e sete. Quarenta e oito. Quarenta e nove. Cinquenta. Cinquenta e um. Cinquenta e dois. Cinquenta e tres. Cinquenta e quatro. Cinquenta e cinco. Cinquenta e seis. Cinquenta e sete. Cinquenta e oito. Cinquenta e nove. Sesenta. Sesenta e um. Sesenta e dois. Sesenta e tres. Sesenta e quatro. Sesenta e cinco. Sesenta e seis. Sesenta e sete. Sesenta e oito. Sesenta e nove. Setenta. Setenta e um. Setenta e dois. Setenta e tres. Setenta e quatro. Setenta e cinco. Setenta e seis. Setenta e sete. Setenta e oito. Setenta e nove. Oitenta. Oitenta e um. Oitenta e dois. Oitenta e tres. Oitenta e quatro. Oitenta e cinco. Oitenta e seis. Oitenta e sete. Oitenta e oito. Oitenta e nove. Noventa. Noventa e um. Noventa e dois. Noventa e tres. Noventa e quatro. Noventa e cinco. Noventa e seis. Noventa e sete. Noventa e oito. Noventa e nove. Cem.

Resumo da Arte

Preceito 7. Ponto. *e vale* *Si, re, Mi, Fa, sol, La, si, ou Fa, ou La, ou Si.*

Canção *Canção* *Canção* *Canção* *Canção*

Preceito 8. Cantoria.

Canção *Canção* *Canção* *Canção* *Canção*

Preceito 9. Mutação.

Canção *Canção* *Canção* *Canção* *Canção*

Preceito 10. Compassos Numerarios.

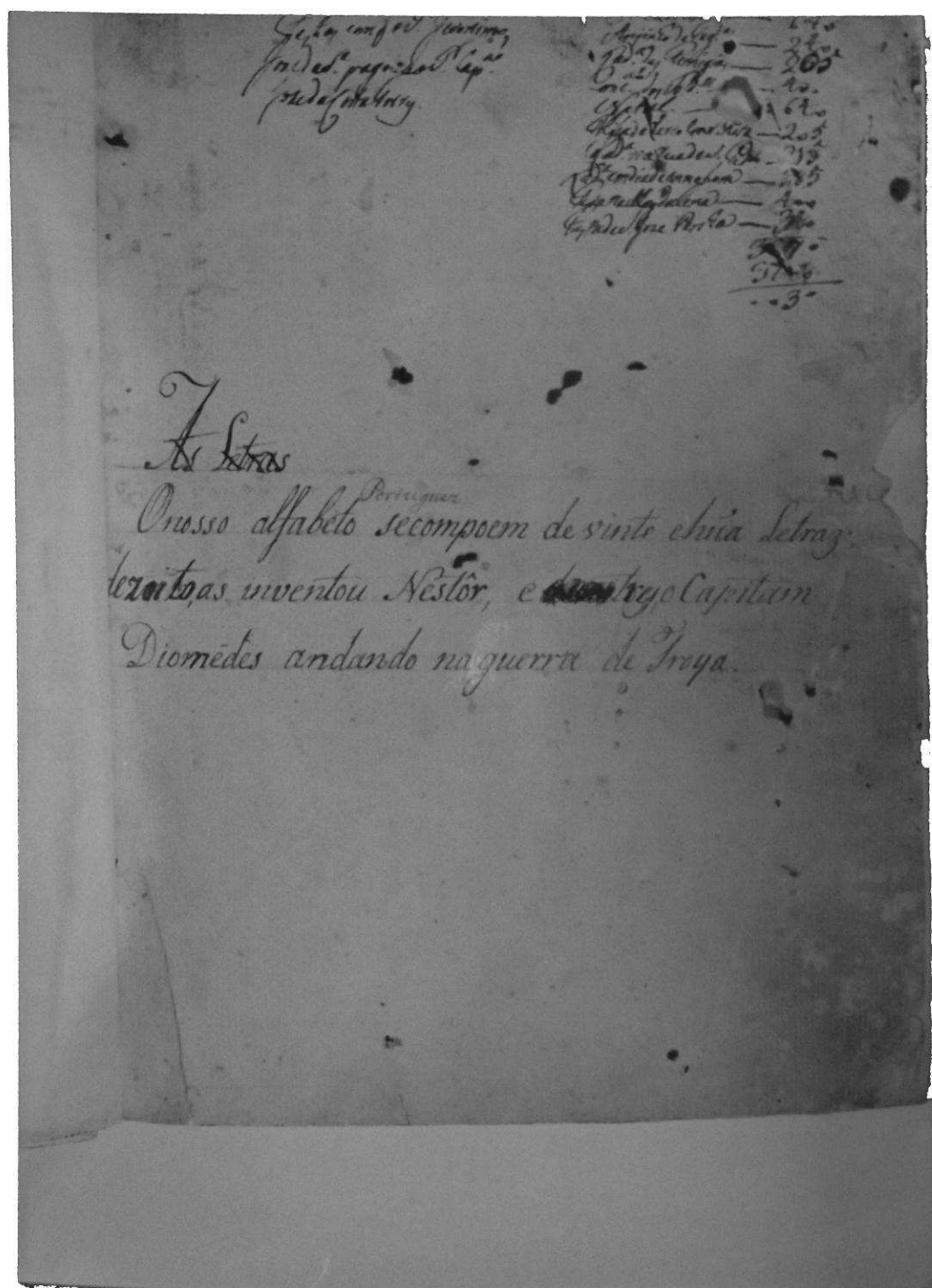
2 partes. *Tripla simples.* *Tripla composta.* *Tripla tripla.*

Binarios. *Terminarios.* *Terminarios.* *Terminarios.* *Terminarios.*

Preceito 11. *Sincope* *Ligado.*

Preceito 12. Intervallos. *Intervallo de 2.ª e 3.ª.* *Intervallo de 4.ª e 5.ª.*

Por este se fazem todos.



Muzico
E
Moderno Sy-
ste-
ma para solfejar
sem confusão.
Dedicado
A
Senhora D. Maria
Joaquina Lourença
Justiniana dos
Santos
Luiz Alvares Pinto
Natural da N.^a do Recife
em Paranaambuco.
Anno de 1776.

A Senhora D. Maria
Joaquina Lourença Justini-
ana dos Santos.

Do mais profundo

abyssu, em que estava esta minha torca i-
deia de bastantes annos, sae agora a pôr-se
por Mim na presença de V.ª. Elle não vem
das luxes daquelles, com cujos documentos
se tem a Muzica illustrada: busca sem com
as instruções de seu Author agradar a V.ª. e fa-
zer, que nos progressos de melhores lições chegue
V.ª. com agigantados passos a vencer, e calcar o
alto monte das Harmonicas difficuldades.

Virá V.ª. neste livrinho hui Systema, que
seguindo ao de todos os Autores não convém com
todos em tudo, recebendo todavia as necessarias li-
zeas, que dos melhores dimanaram, com as quaes
se depurou; porque se propoz jogar aquelle Sy-
stema, que obriga por, que principiam a se-
gurar os sons, e demandam diversas áhva mesma
voz, sem que esteja ainda inteirada hua Oita-
va, para cujo complemento as taes Vozes se in-
ventaram.

Tanto que V.ª. intender perfeitamente este
Systema, alcançará mais solidos fundamentos
para abraçar, ampliar, ou refutar o, que a V.ª. ex-
pondo, como primeiros principios, e que lhe serão
pouco difficultozos, e bem penetráveis.
Não pareça a alguém, que me resisto de
Lyon

leção para obsequiar a V.^a por que as suas
raras prendas, e respeitavel qualidade abhorre
este vicio, como peste, que costuma contaminar
os animos, mais sinceros, e garrular aos aduladores.

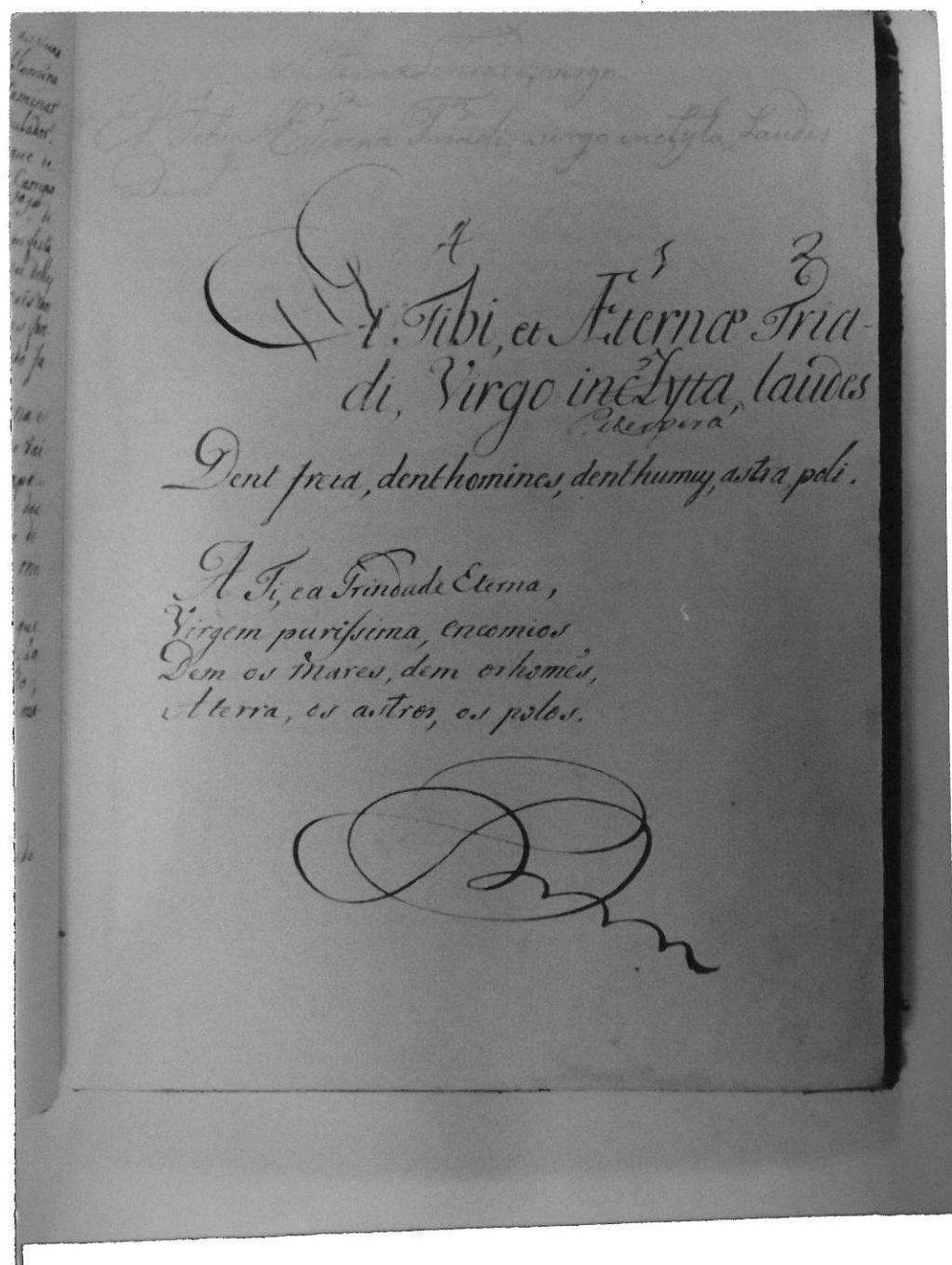
Digo, sim, que a bella escolha, que de
doutos Mehores, fez o Senhor Mestre de Campos
Joze Antonio Pereira de. Pastor para V.^a de
tal sorte docilizou a seu Nobre genio, e tem fido
exercitar a sua fiel Memoria, que sendo eu delly
maiz ignorante, e consequentemente o mais san-
pleso, pelo que de tão crystallinas, e puras, fon-
tes tem exaurido, nada a embarraca, tudo fa-
cil, tudo comprehendendo.

Alors, que V.^a me permille na es-
colha de Director desta Faculdade, me tai
ministrando a gloria de numerar-me ape-
sar da minha ignorancia entre aquelles dou-
tos Mehores, que tem alcançado o premio de
seus merecimentos; e destes totalmente me
sinto necessitado.

Eu me não descuidarei de fazer, que
as estudosas, e diligens de V.^a na applicação
desta Faculdade lhe sejam uteis, e de gosto;
pois o desejo dar a V.^a de quem tem a ma-
ior veneração, e profundo respeito sou

Omnia affectuoso, e reverente criado

Luiz Alvares Pinto.



Ao Leitor.

Leitor, he tão facil criticar, como he dif-
ficil compor. Se és pio, desculpa-me os erros, ou mais com-
muniça, para que eu eu dê a razão do que escrevi, ou me en-
vença com a, que tu deres, e os emmendo. Se és impio, e i-
rónico, compõe, e eu te asseguro, que não fallo, quando te fal-
que, como julgas. Se és pio, e amigo, acharás, que de alguns
preceitos ainda ignoro a solução, e a não deu; por deixar-te
algua coisa, em q. te divertas, dasontas, e me indrigues. Se de-
scubrires alguma coisa digna de abraçar-se, levara a D. M. a
quem se se devem os acôrtes. Acharás porquidade nas VOZES
com que suppro os acôrtes. Bemal, e Multitudo, quan-
do não trazem a forma de Mutança, podem nem por isso de-
se situar-me. João de Muro inventou a Tuzza, e Sem-
plizet. Monseigneur Main a septima Voz St, por evitar as
Mutanças; e entrou a Voz La, sua Sa em lugar de Sa ac-
cidental, dizendo lembrar-se, que havendo La bem St, q.
se fazia accidental igualmente precisa de outra Voz St
milhante ao La: mas toda via ninguem os reprova: antes
se exceptos muy poucos) os seguiu toda a Franca, e algumas
Nações menos afferradas a jurar in verba Magistri.
O Santo Guido Arelino tao bem inventou seis Vozes, e
as fez atadas milagrosamente (talvez porque naquella
tempo fossem os homens ainda mais empenhados em con-
vinco-se, que os do presente seculo). Mas ninguem con-
trariou a Guido. Feliz tempo, em que os homens ou cride-
los, ou supersticiosos tudo attribuiam a milagre! Ora
eu por que a de agora ninguem viu nome de Plutida,
que

que imitam a variedade a Natureza, e a Música também
 Therou o nome Zéfiro, e Sinfifire. Não tendo p.
 especialidade não usar eu de Signos; porque os
 Gregos anteriores ao Guido Arlenz tais Signos
 não conheciam, e cantavam (que são bem Appell o
 fado) toda a Música. ^{depois} Apprendeu Guido me-
 ther, de que nós (q. Ther ficamos já mais distantes) para
 nos ensinar o, que ~~depois~~ ^{não off} não tem cantado. Em fim
 se eu pis, e amigo, te com attenção, e segue-me, por
 que te falo verdade neste papel, e te patenteio logo
 o segredo, que até agora occultou a Antiquidade
 sempre respeitavel, porém misterieza. Se eu im-
 pis, e inimigo, não te molestes em seguir-me, po-
 rem não me morda, porque certamente te não
 vingas, quando me não offender.

Vale.

Proemio

Pag. 1.

1 Amando todos a Muzica, quando a ouvem, quasi todos a abhorrecem, quando apprendem. Não me attiverei a dizer, que os Mestres tem conciliado a seus Discipulos este abhorrecimento; pois cada um enstima, como apprendeu: porém é certo, que a incuria dos, que preziam a Muzica, é causa deste Panico terror nas principiantes; porque a inda aquelles, cuja sempre-hienção o genio minuetra, custa adiantar o genio, ou por lhes deixar o Mestre incipolavetes as buxidas, ou pelos deixar luctando com a sua mesma ignorancia.

2 Depois compadecido dos meus Discipulos, doze de credito, e respeito, p. a Muzica vieste, expozto o methodo May facil, breve, e menos laborioso, q. pude achar no tempo prezente para adiantamento dos principiantes.

3 Com este principio podem bem adiantar-se, e adquirir melhores Syntemas; porque do contrario, que em si lo tomem a divergar limitado, e dilata na successão de muitos homies.

4 Não obigo, q. me sigam: mas, conhecida a utilidade do Systema, que proponho, quem a não seguir, ou advenhence, ou a abhorre. Quem me condemnar a Systema, sem que me mostre o fundamento, porque o Teopora, o Teputarec Muzico, ou malevolo. Que he Verdade, o Systema se mostra ra a, quem o he attento, e desapexonado.

5 Não o expenho para ensinar aos, que já sabem Muzica; porque estes, de qualquer modo que a apprendissem, a cantam, elocam, ou por uzo, ou por habili

2 Proemio.

utilidade; e fazer these volumes creduos não só é inútil, mas pernicioso. O principiante quer preceitos breves, os quaes se imprimam na memoria sem mortificação. Quer, sem muita explicação, para que requiem menos trabalhos, e mais bem entendidos os preceitos.

6 A explicação depende do Mestre. Este, posto que saiba, achava muitas vezes peridos as confusões, que os não entenderia, e suauctor lhe não dera a explicação. Esta sempre é preciosa para credito do seu auctor, porque ainda que eu diga o, que outros já disseram (apm predicam quæc Modos), para que não pareça mais Copista, que Exemplar, he licito qua explique, e que outros não explicaram, e de a razão daquillo, de que ellos não deram por suas explicações.

7 Nunca será o Mestre a explicação do practico. O Discipulo haõ bem o pose fazer, se for capaz de intelligencia literal. alias se dispensa de, que for estulto de Observações, os entrego ao cuidado, e desvello do sabio Mestre.

8 Não me vanglorio de sabio. Este era eu, ainda que o fôr, errara, sei por desatido, ou mesmo por ignorancia. De qualquer destas cousas, que neste Systema se encontre, estimarei, que me advertam, por que eu não dure, darei de confessar a divida, a agradecido.

9 Para tratar de toda a Muzica (isto é o meu assignio) deverei principiar pela parte da Theorica: mas hũa douta penna se aparta a desempenhar esta materia. Eu me contento com a explicação deste Systema, em quanto ella tempo, cabre este Harmonico thea-

Premio

.3

theatro, proseguindo com confusões, annotações, se-
bre a musica, Arte, ex systema, e bem castigada co-
luga sobre o systema. Artista, como a seu tempo se
vi deusiozo. (P)

Lo Prosquendo pois com o Sistema novo
que com este se oppõe ao Carroccão, e se oppõe
ao Contrainto. Neste Sistema expendo eu
mêthodo para cantar com segurança, e sem o deceio
formidoloso das Mutanças Arreunadas, que são
aquellas, que não excedendo as Vozes de uma Oita
na mudam z nome a certas Vozes para haver de
chegar a ella, quando por este meu Sistema, sem
alinda passando muitas Oitavas, em nem hũa
(dellas será preciza a Mutanca).

11 Antes que puzesse em praça esta mi-
nha invenção, exercitei com vagarosa experiencia
alguns Discipulos, que de Música nem tina noticia
tivessem. Achei, que em menos de doze dias
comprehenderam perfeitamente todas as difficul-
des da Cantoria desorte, que para a total in-
telligencia somente lhes fallava a exercicio (que
ainda lhes não era permittida) e o desembaraço de
superlar as Figuras á' Voz, e ao Compasso.

12 Com tanta promptidão se feziam, que eu
crescia sem igualar pelo intercurso constante de mais
de quarenta annos, e primeiro, da propria vida, e
depois da memoria da Kulanay Antinaj.

Não posso Systema não enforma, nem po
de enformar o modo de executar a parte da
lor das Figuras, e a expedição do Compans a Vozes
Vozes) por Intervallos: porq. é impossível esta brevi
dade, ~~sem~~ sem o frequentar das do ensino de ~~traz~~

1 Proemio.

consegue porém por seus mezes, se meior se guido, o seu
dado se pode vencer esta difficuldade, de os órgãos do
Canto não serem, como alguns, desconcertados, por que
então nem seiv lhes serão bastantes.

14 Posto que inbentes esta invenção, e a acção
nella facilidade, todavia quis fortificar-me com
os melhores e melhores. Principiei pelo S. Gregorio. Nel
les achei a Muzica na sua infancia, tão innocente e
simples, que era impossivel deixar de agradecer-nos, af
sim como nos agrada qualquer acção de seu meior
pela simplicidade com que a faz. Esta foi a primeira
e aurea idade da Muzica.

15 Depois a segunda idade. Nella descobri
ao Latino choro de instruções dos primeiros do
Proemio até ao S. Papa Gregorio. Doulor, mas não
ja tão simples.

16 Cheguei á terceira idade da Muzica,
que començou com este S. Papa, procrastinou-se por
o estudo natural do choro (por isso chamado Arleão)
até ao tempo proximo. Nesta ultima, e decrepita i
dade, que se confunde com o S. Gregorio, e os
Castellanos e Andaluzes, os Italianos, e os
seus Guido. Quem ha com a simplicidade dos pri
meiros: antes tudo misto, tudo confuso, caprichoso
e aquella viva imagem da Natureza.

17 Ora ninguém negará, que não seja o S. Gre
gorio de gosto o mais exquisito, e delicado invento, que
toda a subtração. Não é, na composição Dramática,
porém com esta imperfeição tanta tem contaminado
o Canto Ecclesiastico, que hoje mais parece
Alegria, ou Mollidão, e theatros, ou templos. Equam
longe da opinião de S. Gregorio de S. Doulor. Mas, como
que

Primeira idade
da Muzica.

Segunda idade da
Muzica.

Terceira idade
da Muzica.

Proemio

5

que bem não advirte, e avaruella.

18 Os Motetos são mais devotos das Arias, como bem o pondera M. de Braxard (B), pois não é o mesmo sua natureza, que subtrah: por isso não poucas entendendo bem, que coisa seja Motetto (nem de civil, que o ignoram), fazem, o que não deveriam, por agradar ao vulgo indolente creado com este leste Dilettamento, para quem tudo, o que não sabe a Drama, se iguala. Ora eu não digo, que nos sugestemos tanto as estrofas lidas de Braxard: mas que os Motetos, ainda que mais amplificados, sejam tão bem mais devotos, e que seja esta a differença.

19 Os Francexes, os doutos Francexes são o Grego da nossa idade. São de gente menor agradável: mas tem a Nação deus á sua parte mais felizes: homens sabios, e Livros rios, que ensinam. Tudo dão a todos: nada para si guardam. Percerá a muitos vaidade nellar mostrar, que querem saber tudo; seja: mas he beneficio, que lhe devem gratificar.

20 Sigo a estes, ao Latim, e Gregos. Aestau duas Lauses posteriores Sigo até o tempo do S. Papa Gregorio em tudo: ao Francexes em

(A)..... Nec un tragatorum modum gatur, et paucos dulos medicamine calens endas, ut in Ecclesia Inatritiles moduli audiantur, et cantira.

(B) M. Sébastien de Braxard: C'est une composition de Musiques fort figuree, et enrichie de tout ce qu'il y a de plus fin dans l'Art de la composition a 1, 2... Et cela sur un Vers de fort couste, d'où luy vient selon quelques uns le nom de Motet, come si ce n'estoit qu'un Mot. Quand le compositeur prend la liberte d'y employer tout ce qui lui vient dans l'esprit, sans y appliquer aucun parole... les Italiens l'appellent pour lors *Santasse*, e *Ricercata* de

6 Proemio.

em aquellas partes, em que se deagam a razão, e a auctoridade dos primeiros. O que eu digo livremente fiz tão bem na liberdade dos, que me quizerem seguir.

21 A razão, que tenho para seguir mais os Gregos, Latinos, e Franceses he, porque se deagam a razão, auctoridade, e tradição. Dos Gregos, e principalmente de Boecio (C) aprendiam os Latinos a usar das letras do Alphabeto (excepto a letra G) como se foysem Vozes (D) com que faziam o seu Diapason, que era a sua Octava, sem que lhes fosse preciso o uso formoso das Mutacionas, das quaes logo folarei.

22 Os Franceses usam de Sette Vo-
zes (numero completo para subit-mais a Octava sem Mutaciona em tal Senso puramente Diatónico, ou Natural cantoria): porém descobro lhes o defeito de fazerem Accidentes as mesmas Vozes, que formam constituídas Naturaes. (E) Isto faz affliger a que principia a formar hi tom, de que acorda se não po-
dudim o ouvido. As que se tem ja formadas não tem não ofuzem sem trabalho, quando se quizerem fin-
mar. Se bastaram as 7 Vozes p. della. (F) Deixei chorar
deitadamente + 23 Por estes motivos uso de nove

7
Cronologia
de 1711
de 1712
de 1713
de 1714
de 1715
de 1716
de 1717
de 1718
de 1719
de 1720
de 1721
de 1722
de 1723
de 1724
de 1725
de 1726
de 1727
de 1728
de 1729
de 1730
de 1731
de 1732
de 1733
de 1734
de 1735
de 1736
de 1737
de 1738
de 1739
de 1740
de 1741
de 1742
de 1743
de 1744
de 1745
de 1746
de 1747
de 1748
de 1749
de 1750
de 1751
de 1752
de 1753
de 1754
de 1755
de 1756
de 1757
de 1758
de 1759
de 1760
de 1761
de 1762
de 1763
de 1764
de 1765
de 1766
de 1767
de 1768
de 1769
de 1770
de 1771
de 1772
de 1773
de 1774
de 1775
de 1776
de 1777
de 1778
de 1779
de 1780
de 1781
de 1782
de 1783
de 1784
de 1785
de 1786
de 1787
de 1788
de 1789
de 1790
de 1791
de 1792
de 1793
de 1794
de 1795
de 1796
de 1797
de 1798
de 1799
de 1800
de 1801
de 1802
de 1803
de 1804
de 1805
de 1806
de 1807
de 1808
de 1809
de 1810
de 1811
de 1812
de 1813
de 1814
de 1815
de 1816
de 1817
de 1818
de 1819
de 1820
de 1821
de 1822
de 1823
de 1824
de 1825
de 1826
de 1827
de 1828
de 1829
de 1830
de 1831
de 1832
de 1833
de 1834
de 1835
de 1836
de 1837
de 1838
de 1839
de 1840
de 1841
de 1842
de 1843
de 1844
de 1845
de 1846
de 1847
de 1848
de 1849
de 1850
de 1851
de 1852
de 1853
de 1854
de 1855
de 1856
de 1857
de 1858
de 1859
de 1860
de 1861
de 1862
de 1863
de 1864
de 1865
de 1866
de 1867
de 1868
de 1869
de 1870
de 1871
de 1872
de 1873
de 1874
de 1875
de 1876
de 1877
de 1878
de 1879
de 1880
de 1881
de 1882
de 1883
de 1884
de 1885
de 1886
de 1887
de 1888
de 1889
de 1890
de 1891
de 1892
de 1893
de 1894
de 1895
de 1896
de 1897
de 1898
de 1899
de 1900
de 1901
de 1902
de 1903
de 1904
de 1905
de 1906
de 1907
de 1908
de 1909
de 1910
de 1911
de 1912
de 1913
de 1914
de 1915
de 1916
de 1917
de 1918
de 1919
de 1920
de 1921
de 1922
de 1923
de 1924
de 1925
de 1926
de 1927
de 1928
de 1929
de 1930
de 1931
de 1932
de 1933
de 1934
de 1935
de 1936
de 1937
de 1938
de 1939
de 1940
de 1941
de 1942
de 1943
de 1944
de 1945
de 1946
de 1947
de 1948
de 1949
de 1950
de 1951
de 1952
de 1953
de 1954
de 1955
de 1956
de 1957
de 1958
de 1959
de 1960
de 1961
de 1962
de 1963
de 1964
de 1965
de 1966
de 1967
de 1968
de 1969
de 1970
de 1971
de 1972
de 1973
de 1974
de 1975
de 1976
de 1977
de 1978
de 1979
de 1980
de 1981
de 1982
de 1983
de 1984
de 1985
de 1986
de 1987
de 1988
de 1989
de 1990
de 1991
de 1992
de 1993
de 1994
de 1995
de 1996
de 1997
de 1998
de 1999
de 2000
de 2001
de 2002
de 2003
de 2004
de 2005
de 2006
de 2007
de 2008
de 2009
de 2010
de 2011
de 2012
de 2013
de 2014
de 2015
de 2016
de 2017
de 2018
de 2019
de 2020
de 2021
de 2022
de 2023
de 2024
de 2025
de 2026
de 2027
de 2028
de 2029
de 2030
de 2031
de 2032
de 2033
de 2034
de 2035
de 2036
de 2037
de 2038
de 2039
de 2040
de 2041
de 2042
de 2043
de 2044
de 2045
de 2046
de 2047
de 2048
de 2049
de 2050
de 2051
de 2052
de 2053
de 2054
de 2055
de 2056
de 2057
de 2058
de 2059
de 2060
de 2061
de 2062
de 2063
de 2064
de 2065
de 2066
de 2067
de 2068
de 2069
de 2070
de 2071
de 2072
de 2073
de 2074
de 2075
de 2076
de 2077
de 2078
de 2079
de 2080
de 2081
de 2082
de 2083
de 2084
de 2085
de 2086
de 2087
de 2088
de 2089
de 2090
de 2091
de 2092
de 2093
de 2094
de 2095
de 2096
de 2097
de 2098
de 2099
de 2100
de 2101
de 2102
de 2103
de 2104
de 2105
de 2106
de 2107
de 2108
de 2109
de 2110
de 2111
de 2112
de 2113
de 2114
de 2115
de 2116
de 2117
de 2118
de 2119
de 2120
de 2121
de 2122
de 2123
de 2124
de 2125
de 2126
de 2127
de 2128
de 2129
de 2130
de 2131
de 2132
de 2133
de 2134
de 2135
de 2136
de 2137
de 2138
de 2139
de 2140
de 2141
de 2142
de 2143
de 2144
de 2145
de 2146
de 2147
de 2148
de 2149
de 2150
de 2151
de 2152
de 2153
de 2154
de 2155
de 2156
de 2157
de 2158
de 2159
de 2160
de 2161
de 2162
de 2163
de 2164
de 2165
de 2166
de 2167
de 2168
de 2169
de 2170
de 2171
de 2172
de 2173
de 2174
de 2175
de 2176
de 2177
de 2178
de 2179
de 2180
de 2181
de 2182
de 2183
de 2184
de 2185
de 2186
de 2187
de 2188
de 2189
de 2190
de 2191
de 2192
de 2193
de 2194
de 2195
de 2196
de 2197
de 2198
de 2199
de 2200
de 2201
de 2202
de 2203
de 2204
de 2205
de 2206
de 2207
de 2208
de 2209
de 2210
de 2211
de 2212
de 2213
de 2214
de 2215
de 2216
de 2217
de 2218
de 2219
de 2220
de 2221
de 2222
de 2223
de 2224
de 2225
de 2226
de 2227
de 2228
de 2229
de 2230
de 2231
de 2232
de 2233
de 2234
de 2235
de 2236
de 2237
de 2238
de 2239
de 2240
de 2241
de 2242
de 2243
de 2244
de 2245
de 2246
de 2247
de 2248
de 2249
de 2250
de 2251
de 2252
de 2253
de 2254
de 2255
de 2256
de 2257
de 2258
de 2259
de 2260
de 2261
de 2262
de 2263
de 2264
de 2265
de 2266
de 2267
de 2268
de 2269
de 2270
de 2271
de 2272
de 2273
de 2274
de 2275
de 2276
de 2277
de 2278
de 2279
de 2280
de 2281
de 2282
de 2283
de 2284
de 2285
de 2286
de 2287
de 2288
de 2289
de 2290
de 2291
de 2292
de 2293
de 2294
de 2295
de 2296
de 2297
de 2298
de 2299
de 2300
de 2301
de 2302
de 2303
de 2304
de 2305
de 2306
de 2307
de 2308
de 2309
de 2310
de 2311
de 2312
de 2313
de 2314
de 2315
de 2316
de 2317
de 2318
de 2319
de 2320
de 2321
de 2322
de 2323
de 2324
de 2325
de 2326
de 2327
de 2328
de 2329
de 2330
de 2331
de 2332
de 2333
de 2334
de 2335
de 2336
de 2337
de 2338
de 2339
de 2340
de 2341
de 2342
de 2343
de 2344
de 2345
de 2346
de 2347
de 2348
de 2349
de 2350
de 2351
de 2352
de 2353
de 2354
de 2355
de 2356
de 2357
de 2358
de 2359
de 2360
de 2361
de 2362
de 2363
de 2364
de 2365
de 2366
de 2367
de 2368
de 2369
de 2370
de 2371
de 2372
de 2373
de 2374
de 2375
de 2376
de 2377
de 2378
de 2379
de 2380
de 2381
de 2382
de 2383
de 2384
de 2385
de 2386
de 2387
de 2388
de 2389
de 2390
de 2391
de 2392
de 2393
de 2394
de 2395
de 2396
de 2397
de 2398
de 2399
de 2400
de 2401
de 2402
de 2403
de 2404
de 2405
de 2406
de 2407
de 2408
de 2409
de 2410
de 2411
de 2412
de 2413
de 2414
de 2415
de 2416
de 2417
de 2418
de 2419
de 2420
de 2421
de 2422
de 2423
de 2424
de 2425
de 2426
de 2427
de 2428
de 2429
de 2430
de 2431
de 2432
de 2433
de 2434
de 2435
de 2436
de 2437
de 2438
de 2439
de 2440
de 2441
de 2442
de 2443
de 2444
de 2445
de 2446
de 2447
de 2448
de 2449
de 2450
de 2451
de 2452
de 2453
de 2454
de 2455
de 2456
de 2457
de 2458
de 2459
de 2460
de 2461
de 2462
de 2463
de 2464
de 2465
de 2466
de 2467
de 2468
de 2469
de 2470
de 2471
de 2472
de 2473
de 2474
de 2475
de 2476
de 2477
de 2478
de 2479
de 2480
de 2481
de 2482
de 2483
de 2484
de 2485
de 2486
de 2487
de 2488
de 2489
de 2490
de 2491
de 2492
de 2493
de 2494
de 2495
de 2496
de 2497
de 2498
de 2499
de 2500
de 2501
de 2502
de 2503
de 2504
de 2505
de 2506
de 2507
de 2508
de 2509
de 2510
de 2511
de 2512
de 2513
de 2514
de 2515
de 2516
de 2517
de 2518
de 2519
de 2520
de 2521
de 2522
de 2523
de 2524
de 2525
de 2526
de 2527
de 2528
de 2529
de 2530
de 2531
de 2532
de 2533
de 2534
de 2535
de 2536
de 2537
de 2538
de 2539
de 2540
de 2541
de 2542
de 2543
de 2544
de 2545
de 2546
de 2547
de 2548
de 2549
de 2550
de 2551
de 2552
de 2553
de 2554
de 2555
de 2556
de 2557
de 2558
de 2559
de 2560
de 2561
de 2562
de 2563
de 2564
de 2565
de 2566
de 2567
de 2568
de 2569
de 2570
de 2571
de 2572
de 2573
de 2574
de 2575
de 2576
de 2577
de 2578
de 2579
de 2580
de 2581
de 2582
de 2583
de 2584
de 2585
de 2586
de 2587
de 2588
de 2589
de 2590
de 2591
de 2592
de 2593
de 2594
de 2595
de 2596
de 2597
de 2598
de 2599
de 2600
de 2601
de 2602
de 2603
de 2604
de 2605
de 2606
de 2607
de 2608
de 2609
de 2610
de 2611
de 2612
de 2613
de 2614
de 2615
de 2616
de 2617
de 2618
de 2619
de 2620
de 2621
de 2622
de 2623
de 2624
de 2625
de 2626
de 2627
de 2628
de 2629
de 2630
de 2631
de 2632
de 2633
de 2634
de 2635
de 2636
de 2637
de 2638
de 2639
de 2640
de 2641
de 2642
de 2643
de 2644
de 2645
de 2646
de 2647
de 2648
de 2649
de 2650
de 2651
de 2652
de 2653
de 2654
de 2655
de 2656
de 2657
de 2658
de 2659
de 2660
de 2661
de 2662
de 2663
de 2664
de 2665
de 2666
de 2667
de 2668
de 2669
de 2670
de 2671
de 2672
de 2673
de 2674
de 2675
de 2676
de 2677
de 2678
de 2679
de 2680
de 2681
de 2682
de 2683
de 2684
de 2685
de 2686
de 2687
de 2688
de 2689
de 2690
de 2691
de 2692
de 2693
de 2694
de 2695
de 2696
de 2697
de 2698
de 2699
de 2700
de 2701
de 2702
de 2703
de 2704
de 2705
de 2706
de 2707
de 2708
de 2709
de 2710
de 2711
de 2712
de 2713
de 2714
de 2715
de 2716
de 2717
de 2718
de 2719
de 2720
de 2721
de 2722
de 2723
de 2724
de 2725
de 2726
de 2727
de 2728
de 2729
de 2730
de 2731
de 2732
de 2733
de 2734
de 2735
de 2736
de 2737
de 2738
de 2739
de 2740
de 2741
de 2742
de 2743
de 2744
de 2745
de 2746
de 2747
de 2748
de 2749
de 2750
de 2751
de 2752
de 2753
de 2754
de 2755
de 2756
de 2757
de 2758
de 2759
de 2760
de 2761
de 2762
de 2763
de 2764
de 2765
de 2766
de 2767
de 2768
de 2769
de 2770
de 2771
de 2772
de 2773
de 2774
de 2775
de 2776
de 2777
de 2778
de 2779
de 2780
de 2781
de 2782
de 2783
de 2784
de 2785
de 2786
de 2787
de 2788
de 2789
de 2790
de 2791
de 2792
de 2793
de 2794
de 2795
de 2796
de 2797
de 2798
de 2799
de 2800
de 2801
de 2802
de 2803
de 2804
de 2805
de 2806
de 2807
de 2808
de 2809
de 2810
de 2811
de 2812
de 2813
de 2814
de 2815
de 2816
de 2817
de 2818
de 2819
de 2820
de 2821
de 2822
de 2823
de 2824
de 2825
de 2826
de 2827
de 2828
de 2829
de 2830
de 2831
de 2832
de 2833
de 2834
de 2835
de 2836
de 2837
de 2838
de 2839
de 2840
de 2841
de 2842
de 2843
de 2844
de 2845
de 2846
de 2847
de 2848
de 2849
de 2850
de 2851
de 2852
de 2853
de 2854
de 2855
de 2856
de 2857
de 2858
de 2859
de 2860
de 2861
de 2862
de 2863
de 2864
de 2865
de 2866
de 2867
de 2868
de 2869
de 2870
de 2871
de 2872
de 2873
de 2874
de 2875
de 2876
de 2877
de 2878
de 2879
de 2880
de 2881
de 2882
de 2883
de 2884
de 2885
de 2886
de 2887
de 2888
de 2889
de 2890
de 2891
de 2892
de 2893
de 2894
de 2895
de 2896
de 2897
de 2898
de 2899
de 2900
de 2901
de 2902
de 2903
de 2904
de 2905
de 2906
de 2907
de 2908
de 2909
de 2910
de 2911
de 2912
de 2913
de 2914
de 2915
de 2916
de 2917
de 2918
de 2919
de 2920
de 2921
de 2922
de 2923
de 2924
de 2925
de 2926
de 2927
de 2928
de 2929
de 2930
de 2931
de 2932
de 2933
de 2934
de 2935
de 2936
de 2937
de 2938
de 2939
de 2940
de 2941
de 2942
de 2943
de 2944
de 2945
de 2946
de 2947
de 2948
de 2949
de 2950
de 2951
de 2952
de 2953
de 2954
de 2955
de 2956
de 2957
de 2958
de 2959
de 2960
de 2961
de 2962
de 2963
de 2964
de 2965
de 2966
de 2967
de 2968
de 2969
de 2970
de 2971
de 2972
de 2973
de 2974
de 2975
de 2976
de 2977
de 2978
de 2979
de 2980
de 2981
de 2982
de 2983
de 2984
de 2985
de 2986
de 2987
de 2988
de 2989
de 2990
de 2991
de 2992
de 2993
de 2994
de 2995
de 2996
de 2997
de 2998
de 2999
de 3000
de 3001
de 3002
de 3003
de 3004
de 3005
de 3006
de 3007
de 3008
de 3009
de 3010
de 3011
de 3012
de 3013
de 3014
de 3015
de 3016
de 3017
de 3018
de 3019
de 3020
de 3021
de 3022
de 3023
de 3024
de 3025
de 3026
de 3027
de 3028
de 3029
de 3030
de 3031
de 3032
de 3033
de 3034
de 3035
de 3036
de 3037
de 3038
de 3039
de 3040
de 3041
de 3042
de 3043
de 3044
de 3045
de 3046
de 3047
de 3048
de 3049
de 3050
de 3051
de 3052
de 3053
de 3054
de 3055
de 3056
de 3057
de 3058
de 3059
de 3060
de 3061
de 3062
de 3063
de 3064
de 3065
de 3066
de 3067
de 3068
de 3069
de 3070
de 3071
de 3072
de 3073
de 3074
de 3075
de 3076
de 3077
de 3078
de 3079
de 3080
de 3081
de 3082
de 3083
de 3084
de 3085
de 3086
de 3087
de 3088
de 3089
de 3090
de 3091
de 3092
de 3093
de 3094
de 3095
de 3096
de 3097
de 3098
de 3099
de 3100
de 3101
de 3102
de 3103
de 3104
de 3105
de 3106
de 3107
de 3108
de 3109
de 3110
de 3111
de 3112
de 3113
de 3114
de 3115
de 3116
de 3117
de 3118
de 3119
de 3120
de 3121
de 3122
de 3123
de 3124
de 3125
de 3126
de 3127
de 3128
de 3129
de 3130
de 3131
de 3132
de 3133
de 3134
de 3135
de 3136
de 3137
de 3138
de 3139
de 3140
de 3141
de 3142
de 3143
de 3144
de 3145
de 3146
de 3147
de 3148
de 3149
de 3150
de 3151
de 3152
de 3153
de 3154
de 3155
de 3156
de 3157
de 3158
de 3159
de 3160
de 3161
de 3162
de 3163
de 3164
de 3165
de 3166
de 3167
de 3168
de 3169
de 3170
de 3171
de 3172
de 3173
de 3174
de 3175
de 3176
de 3177
de 3178
de 3179
de 3180
de 3181
de 3182
de 3183
de 3184
de

8
 Fa, Sol, La, Si, Ut, (9). Nem necessitando de-
 fazer o seu Si, Sol, Re, Ut, sendo esta letra entre as
 Gregas de nome hui uas na Musica (H); e com tu-
 do por authoridade sua quix, que o lixeiro.
 26. Os Gregos formaram a sua cor-
 da coral em La, a que chamavam Proslamba-
 nomenos, que quer dizer. Tam apertado, ou
 adurto, ou corda acruentada, porque Pila-
 goras viuio, que fellava as sua promeiros. Triaes-
 do (q. de quarta perfeita) sua voz, tendo o seu prin-
 cipio em Si, Ut, Re, Mi, e seguindo-se os segun-
 do Mi, La, Sol, La; este La do segundo se
 traxorda fixava em i ultima com o Si do primei-
 ro, e era voz dissonante, accrescentou abaixo de
 Si

(9) M Ozanam. Lecons Mathemat. et Phys. Publ. de Ma-
 rigue. fol. 344.

(H) Marcus Herbarius in primis libri in Aristonem de
 aut. Transponit tunc Proslambanomenos antiqui nota-
 bant sonum, qui primus clari audiri possit, atque huius notabant
 dimidia parte, secundo, ut apertius quoque docet. Standulius pag
 22. Infra tunc itaque alium quidem sonum perhibent, qui per
 tes, seu diuersas finalibus litteris notantur, sed quod obscurius
 sonat, qui auditis clari distingui non possunt, proferuntur,
 ideo fuit relictus. Hanc tamen litteram Guido das digne
 male adhibendum putavit, ne mirus reliquos Gram. duci-
 plinam tractabo. Videretur, et sua culpa alius amaret. No-
 taat illorum ex necessitate Graec. littera I quandoque
 maiuscula Latina E, iam ciuorat meum dialono, ad quam
 hoc infima Dispositio conueniatur. Vel itaque extranea li-
 tera.

Nota-se esta Ex-
 necessitate

Proemio.

Si a corda La, para corresponder em Octava com a La do segundo. Por ella pois ajustaram, e formaram esta vez todos os instrumentos: e Logo por ella se affinam todos.

27 Quão porém formou o seu Systema principiando por Ut fazendo esta corda fundamental, chamada pelo Grego *Hypate-Hypaton* (e elle chamou *Hypate* - (+) *Antibanomenos*) que quer dizer o *Madrinho* de todos os tons, e entre os Muzicos Gregos se nomeava *So principal das principais cordas*. Era a corda fundamental do seu *Monocordio* (ainda que era a primeira a corda *Pratambanomenos*) e ainda Logo oke dos *Cigãos*, *Rebecas* &c. porque sendo esta Ut, a mais unida, e consiliada com a voz humana assim *Baixos*, como *Tenores*, *Altos*, e *Supranos*, ficou sendo a corda fundamental, porque por ella, os suas Octavas se fôrão apprendendo e affinar, ou fôrão affinando os Cantores principiaes.

28 Mas

tota adfirmenda erat, vel litera maiuscula gerenda hoc modo: G. G. quod antea minus placuit. Idem Equi rei causam. Muringorum vulgus adferat rustum. Nunc autem luce meriti laquei clarus est, Iudonem non auxilium. Roma Gracorum, (quod reuerentia omnes in sua Muringorum commendationem ubique dequant) sed nimia religione Iudus ex Tracis illum senum quamvis nullus u. Nisi siquidem clare gaudere non poterat) retinuisse.

Nota-se este
Nullus u. u. u.

(+) *Hypate* - 2.ª e 4.ª. *Hypate* e *Hypate* 2.ª e 4.ª. *Hypate* e *Hypate* 2.ª e 4.ª. *Hypate* e *Hypate* 2.ª e 4.ª.

10 Proemio.

28 Mas não foi este o Ut, de que fez Guido fundamento para o seu Systema: foi outro, para cujo conhecimento, é necessario saber, que elle usou de duas letras, a que chamam Signas e cada uma destas letras encerravam em si duas, e tres Vozes, a que se chamava tirada a letra. Eram pois sette as Signas, a saber: G. Mi, Re, Ut com tres Vozes, tirado o G. A. La, Mi, Re, D. Fa, h. Mi, com duas Vozes, tirado o B. h. C. Sol, Fa, ut. D. La, Mi, Re. E. La, Mi. F. Fa, ut. Onde tiradas as letras principaes, que são: G. A. B. C. D. E. F. tudo o mais são Vozes.

29 Das destas Signas tinham Ut, g. eram G. C. F. O signo C. era o Parhypate Hypaton dos Gregos: mas a corda fundamental de Guido foi G. a que elle chamou Hypo. Proslambanomenos, que quer dizer corda inferior a Proslambanomenos, de sorte que cegado o Systema dos Gregos formado de quatro Linhas, como o de Guido, o deste principiava, e acabava no Ut, e daquelles principiava, e acabava por La: o que se pode ver com curiosidade em *Profane Noche Dictionnaire de Musique* letra L, e na palavra Systema.

30 Eu pois não desprezando as Doutezas de Guido, e aproveitando-me dos nomes Gregos; da voz La, cithara de Proslambanomenos (a que os Gregos chamavam Mele, que quer dizer Média) formo o Sono a que os procreadores dos instrumentos, ficando af-

sim nesto
coral de
cithara
pistão (q
mo aq
aproxima
muito ha
tudo de
vindo n
de Guido;
de Diapas
dono, que
falta de la
ra, que fo

por que n
za, sendo
este m
eram m
observaçã

G. Guido
C. C
F. F
* Ut

Por G
tervallon, e
dizendo:
Intervallo
Duetum

Proemio.

11

sim nesta situação habilitado para corda coral de Vozes e instrumentos graves, agudos, sobre agudos *Vt* e do *Vt* de Parhypate-Hypaton (que é o *C*: Sol, *Ga*, *Vt* de Guido) formo fundamento do meu Systema, sendo ella a primeira do Canto Natural, porque ali está mostra há vasto campo aos Cantos Accidentaes de Justosidos, e Bemidos, como irei mostrão na minha Arte. Não sigo o *Vt* de Guido; porque além de atropellar a ordem do Diapason fazendo Melancia em Eu mesmo Genero, faz defectuosos o seu Systema com a falta de Lúa Voz para aperfeiçoar da Cithara, que felizmente descobriu Moise.

¶ Eu não comprehendo a razão, porque não usou o Santo Guido de sette Vozes, sendo mesmo, o que affirmou, que eram sette os Intervallos diferentes, cujos sons não eram os mesmos. ¶ O que mostrarei nas observações. Aqui basta o citado.

(¶) Guido in Microl. lib. 1. cap. 7.
Septem sonis coaptantur,
Septem sunt discrimina,
* *Vt* nullius vocis sonus

* Note-se

Idem sit in altera.
Por Discrimina entende Cicero os Intervallos, como cita Salinas lib. 4. fol. 229, dizendo: Aut sonus (scilicet distinctus) septem Intervallos distinctus, ut ait Cicero; quia Discrimen etiam pro Intervallo sumi potest.

12 Proemio.

32 Por cuja cauza não admitto o uso das Deduccões, por que não usando eu da *Rea Ut* mais, do que em *C. Sol, Fa, Ut* (agora permitta-se-me explicar-me assim), faz-se confundida outra Deduccão. Por este motivo ficam confundidas tão bem as Propriedades. A razão he; por que ainda que se cancem os Auctores em dizer-nos, o que sejam, sempre nosim vem a dar-nos a entender, que nada significam: mas que Deduccões, e Propriedades são a mesma coisa, ou nem é a deleyta. E que não sejam, ou hajam pouco importância; por que para cantar, ou solfejar de nada serve a Propriedade.

33 Tão bem fugimos da Mutança de *Arenina*, como cauza a mais prejudicial em Muzica. Os Gregos tão bem fizeram Mutanças: mas era passando de *Eu* para outro *Germe*: não estando, ou cantando no mesmo. Deste modo tão bem eu faço a Mutança passando por ex. *empls*, de *Eu* *Carlora* de *Sustenido*, ou *Bomol*, para *húia* *Natural*, ou de *Eu* *Sustenido*, ou *Bomol* para *Eu* de *dois*, ou *tres* (L) o que se verá nas

potest.

M. D'Alambert no seu *Elements de Musique*: Aussi les deux pour former l'Octave entière ajoutaient au dessus du premier si la son *La* qu'ils appelloient par cette raison *Septième canonique*, c'est à dire, corde, ou son sur ajouté, aut devant del'echelle. chap. V. liv. 1. fol 31 note sur. 12. (L) *Maria Melchioris* interpretando a *Arctides* *Leun*

Proemio.

13

Observações.

34. A respeito da multiplicidade de comparações, e somente uma do *Systema Ordinarius*; porque elle não tem todos, quantos se puderem imaginar, ou inventar. Temos o uso de duas Cantorias por abuso; por que se os *Generos*, pelos quaes se cria deitas *altas*, tres as *Dedecções*, e tres as *Propriedades*, derem tão bem aos tres as Cantorias. E a mais confusão com a dividida em *Natural simples*, e *Natural composta*.

35. Esta Cantoria me ensinará a solfejar sempre no *Genero Diatónico*, *Genero* que a mesma natureza faz entre os o abecçario da *Arte* (M), ainda a os *generos* *chromáticos*. Sempre solfejarei pela Cantoria *Natural*, a fim de que ella proceda por outros *Generos*, quando eu quiser (porém) facilizar de contos pela *Chave de Ut* a seguir da em as quatro *Linhas*; pela *Chave de Sol* na terceira, e quarta *Linha*; e pela de *Sol* na segunda.

) 36. Deste

titulo das na tradução affirm: *Naturalis est variatus proprius Systematis, et qui in voce est caracteris. Quia enim quod Systema, et certus quidem vocis typus utroqueque, plerum una cum harmoniis ipsam quoque qualemque tri cantem speciem.*

(M) *Bronard Livro 1, palavra Systema: Suoques da affectivamente o Systema est puramente Diatónico, e isto a dizer, n'est composto que de Tons, et Semitons maiores; que la seule nature dans le decours del'art fait entendre parer aux plus ignorans, pour peu qu'ils ayent l'oreille, et les organes de la Voix bien disposés.*

14

Proemio.

36 Deste modo nomeio eu as minhas Claves seguindo a Mr. D. Almbert (N). Não sigo no Systema das Mutaciones, porque fazendo-o Me de Tenores, a não faz de Vozes (O) o que não deve, nem pôde ser. Noque se conforma com a razão, he digno de abraçar-se. Quem não se agrada da minha opinião, siga aquella, que lhe parecer melhor, pois são infinitos os methodos de ensinar Musica. Deus sabe, qual he o verdadeiro: mas quem se quizer a verdade, ha de encontrar ao Menor o melhor.

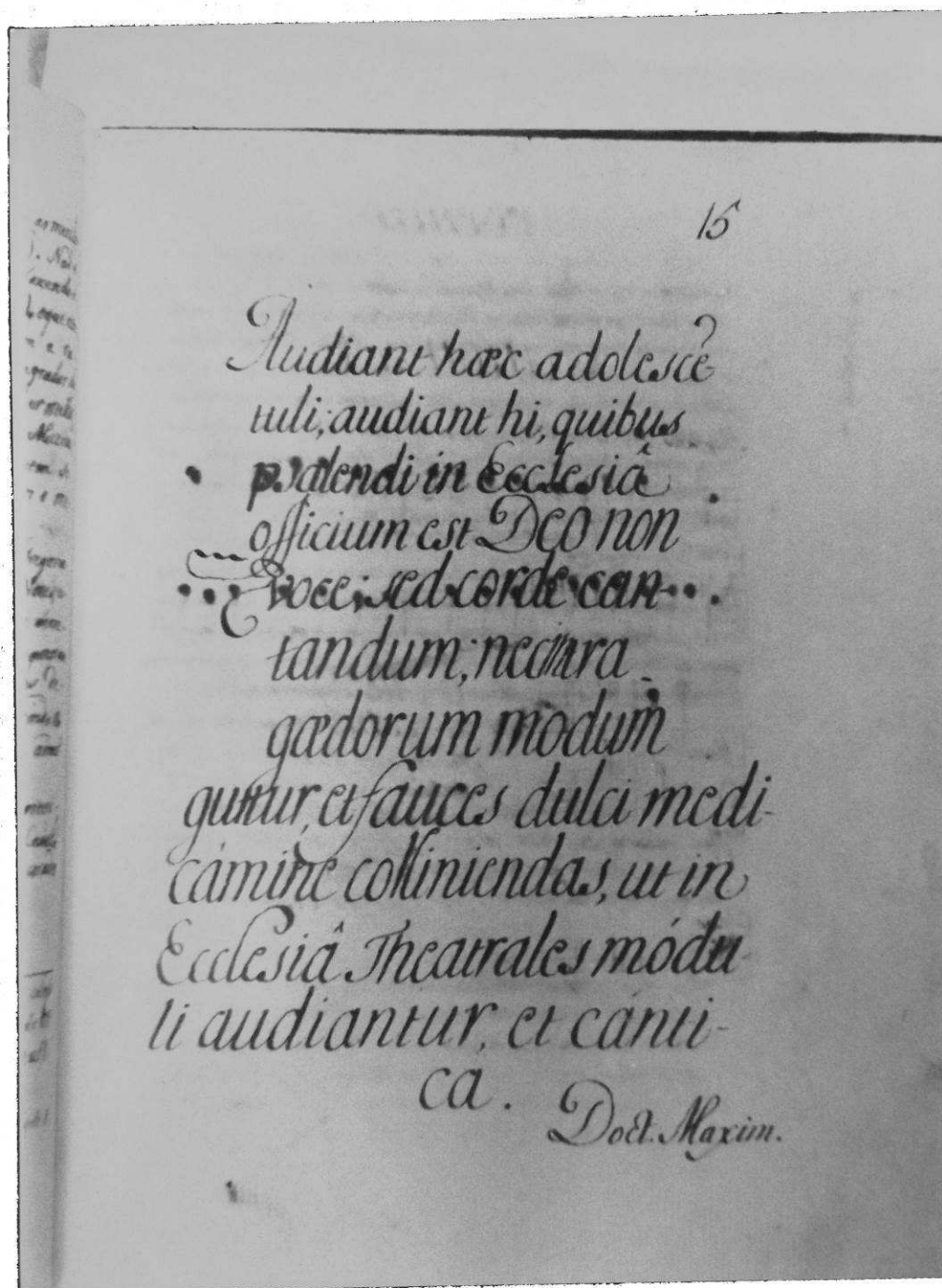
37 Não digo o uso das letras Gregorianas, que São accomodadas para Signos, Notes, como se vêm exp. lo Num. 28; porque nem sempre estas Ann. aquellas Vozes, e queros esquemas conformas, São por força de fazer supposições de Claves, não do seu Genero cromáticos: mas ainda da Diatônicos, (e como o fazem) o que não deve admitir-se, antes regular.

38 Finalmente em doze brevisimos preceitos se dá a explicação todo o meu Systema. Cada preceito traz sua observação. Deixarei, q' de v. de v. com os preceitos, de f. a. util: mas de v. de v.



(N) Liv. 2, chap. 3. fol. 123, num. 170. Il y a trois clefs dans la Musique: la Clef de Fa (c'est à dire, fa, ut); la Clef de Sol (c'est à dire, Sol, fa, ut); et la Clef de Ut (c'est à dire, Ut, Sol, fa, ut).

(O) O mesmo Auctor mostra Elementos de Musique parte 1. cap. 4. seguintes.



16

Canon a 4.

Supra. e Alto cant. a 2.º
Mor. det. quis mor. det. sacro. sancta in signia Veri
Veri, o. boni. boni. boni. boni.

Mor. det. quis Mor. det. sacro. sancta in signia a. Veri

Sup. a. Veri.
Alto. Veri.
Mor. Veri.
Basso. Veri.

O Alto segue ao Supra-
no, o Basso segue ao
Tenor em quarta abaixo
cantando Eu, contão Eu com
papo pela primeira Vez.
Querendo finalizar-se o Ca-
non, cada Vez tem buscará
o seu lugar na segunda te-
gra.

ri.

ri.

Arte de solfejar. 11
 Preceito I.
 Das Linhas, e Espa-
 ços.

As Linhas Naturaes são cinco, e se os
 espaços Naturaes. Havendo mais Linhas, e Espa-
 ços se chamam Accidentaes, ou estejam superiores,
 ou inferiores. Todas as Linhas, e Espaços se con-
 tam de baixo para cima: porém as Linhas, e Espa-
 ços Accidentaes inferiores se contam de cima pa-
 ra baixo. x

x Est. 1. Num. 1.
 Clave. 1. pag. 2.

Preceito II.
 Das Vozes.

As Vozes são sette, a saber: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*; as quaes se devem dizer subin-
 do, e descendo, e tomando principio por qualquer del-
 las consideradas como em hui círculo de sorte que se
 vão de direita subindo, e de esquerda descendo. x

x Est. 1. Num. 2.
 Clave. 1. pag. 2.

Preceito III.
 Das Claves.

As Claves são tres, e são: *Clave de Ut*,
 que se assigna em tua das primeiras quatro Linhas, e

18ª Arte de solfejar.

na, em que estiver, se chamará Ut. Caze de 1ª, que se assigna em a terceira, ou quarta linha, e na em que estiver, se chamará 1ª. Caze de 2ª, que se assigna em a segunda linha, e nella se chamará Sol. *

* L. 1. Num. 3.
Obs. III pag. 35.

Preccito IV.
Do Compasso em ge-
ral.

O compasso he hui chamado Quaternario Ordinario. Tem quatro partes iguaes, a saber: duas no Movimento inferior, e duas no Movimento superior. Sua forma he a de hui meio circulo assem C. *

* L. 2. Num. 2.
Ch. IV pag. 32.

Preccito V.
Das Figuras, e seu va-
lor.

As Figuras são dez, a saber: Maxi-
ma, Longa, Breve, Semibreve, Mi-
nima, Minima, Colcheia, Semicol-
cheia, Fuza, Semifuza. *

* L. 1. Num. 10.
Ch. V pag. 42.

E como estas Figuras se medem pelo Com-
passo Quaternario Ordinario, vale a Maxima
oito compassos: a Longa quatro: a Breve duas:
a Semibreve hui: a Minima meio compasso e
vão.

Arte de solfejar. 12

vão duas em hui compasso: a Semiminima vale hui parte do compasso, e vão quatro em hui compasso: as Colcheias vão duas em hui parte, e vão em hui compasso: das Semicolcheias vão quatro em hui parte, e vão dez, e seis em hui compasso: das Minimas vão oito em hui parte, e trinta, e duas em hui compasso: das Semifuzas vão dez, e seis em hui parte, e setenta, e quatro em hui compasso. *

* Gl. 2. Num. 1.

Preccito VI. Das Pausas.

As Pausas são nove, a saber: Quatro compassos; Dois; Hui; Meio compasso; Hui parte; Suspiro; Meio suspiro; Lézire; Semizézire. * Cada hui destas vale a metade de uma intercalante. *

* Gl. 1. Num. 1.
Ob. VI. p. 44.

Preccito VII. Do Ponto de augmento.

O Ponto diante de qualquer figura (excepta a Semifusa) augmenta a metade do todo valor da figura. Chama-se Ponto de augmento. Diante de Pausas he irreindycapavel. *

* Gl. 1. Num. 1.
Ob. III. p. 21.

Preccito VIII. Da Cantoria.

20 Arte de solfejar.

A Cantoria he lya chamada Natural. Esta se divide em Natural simples, e em Natural composta.

A Cantoria Natural simples he aquella, que traz logo o Compasso diante da La.

* 672 Num. 2. e. *
cho. 78 p. 58

A Cantoria Natural composta he aquella, que traz logo. diante da Clave Sol, Si, nido, ou ~~Si~~ Unidos, Bemol, ou Bemol.

* 672 Num. 3. e. *

Com o Sustenido levantamos a voz meio ponto, elle chamamos Si, ou Si.

* 672 Num. 7. e. 3. *

Com o Bemol, abaxamos a voz meio ponto, elle chamamos Fa, ou Bi.

* 672 Num. 7. e. 3. *

Ha hui Accidente contrario destes dous, e se chama Bêquadro, ou Bêquadrado: em elle promos em seu lugar a voz, que levantou o sustenido, ou abaxou o Bemol.

Preceito IX. Da Muança.

A Muança se faz quando o Sustenido vem no lugar da voz Si, e se chama Si, mudando o Nome á todas as Vozes, e fazendo toda a Cantoria, que depois d'elle se segue.

Tam bem se faz Muança quando o Bemol vem no lugar de Si; e se chama Fa, mudando o Nome á todas as Vozes, e fazendo toda a Cantoria.

Arte de solfejar. 21

* Cantoria, que depois d'elle se segue. *

Este Restinado em Fa e este Bemol em Si mostra hũa Clave das tres, por onde o Cantor naturalmente solfeja seguro.

Est. 2. Hum. 19.

est. 3. Hum. 1.

Obs. IX p. 60.

Preceito X.

Do Compasso Binario partido, e dos Numerarios.

O Compasso Binario partido tem duas partes; hũa no movimento inferior, e outra no superior. As Figuras tem o mesmo valor, que tem no Compasso Quaternario Ordinario, porém tem a metade das suas partes, como tem o mesmo Compasso. *

Os Compassos Numerarios mostram pelo numero superior as partes, que tem a quelle compasso, que se não propõe, e o numero das Figuras, que por elle se têm de cantar: e pelo numero inferior mostram as Figuras, que usurpam ao Quaternario Ordinario.

Destes Compassos huns são Binarios, e tem duas partes: outros são Ternarios, e tem tres: outros Quaternarios, e tem quatro. *

* Est. 4. Hum.

15

Obs. X p. 82

* Est. 4. Hum. 16.

Est. 5. Hum. 16.

12

Preceito XI. Da

22 Arte de solfejar. Da Sincopa, Sinalé- ja, e Ligado.

A Sincopa se faz, quando as Figuras se encontram com as partes, ou meias partes do Compasso. *

A Sinaléja se faz para remediar a Sincopa, fazendo de duas Figuras menores uma maior. *

O Ligado se faz, para que debaixo de uma só Syllaba se comprehendam duas, ou mais Figuras. *

Preccito XII. Dos Intervallos.

Os Intervallos Naturaes procedem pelas Vozes: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si subindo; e dizendo-se ás arestas, quando se quer descer. *

Os Intervallos Accidentaes, que se fazem no depois Naturaes, tão bem procedem por Ut, mas tem o seu principio em Si, dizendo, quando subimos: Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si: e dizem-

co as arestas, quando queremos descer. *

Os tão bem se principia em Fa, dizendo, se queremos subir: Fa, Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa: e dizendo as arestas, se queremos descer. *

Aqui e Resumo para os principiantes. Segue-se agora toda a Arte com Extensores, e mais em Estampas.

Est. 2.ª. Num. 11.
de 13.
Ob. XI. p. 87.
x Est. 2.ª. Num.
14.

x Est. 2.ª. Num.
15.

x Est. 2.ª. Num. 22
de 37.
Ob. XII. p. 36.

x Est. 2.ª. Num. 13.
de 37.
Ob. XII. p. 36.

x Est. 4.ª. Num. 1.
de 13.
Ob. XII. p. 36.

Arte de solfejar. 23

Preccito 1

Das Linhas, e Espacos.

As Linhas Naturaes são cinco, e os
os Espacos Naturaes. Havendo mais Linhas, e
Espacos se chamarão Accidentaes ou estejam su-
periores, ou inferiores. Todas as Linhas, e Espacos se con-
tam de baixo para cima: porém as Linhas, e Espacos
Accidentaes inferiores se contam de cima para
baixo.

Observação I.

1 Linha na Musica é aquelle rizo
horizontal, que se estende em tu papel de extrema-
de á extremidade.

Linha que se pa

2 Espaço he aquella claridade, ou vácuo,
que se vê entre as Linhas, e depois dellas; Sendo E-
spacos Médios os, que ficam entre as Linhas, e
sendo Primeiro Espaço o, que fica inferior
à primeira Linha; e Sexto Espaço o, que fi-
ca superior à quinta Linha. Estampa 1, num. 1.

Espacos q se pa

3 Chamam-se Naturaes estas Li-
nhas, e os Espacos, que as acompanham; por
que tendo os nomes primeiros Nestes determinados,
que fôrão tão somente cinco as Linhas (basta-
naquelle tempo então para se d'ora discurrer por
ellas, e os Espacos onze Intervallon, até o qual so-
mente se chegava), com estas comprehendiam as

Est. 1, num. 1
Linha Natural
e Espaco Natural.

ex

24 Arte de solfejar:

extremidades de hũ papel; servindo as mais, que se augmentassem, de *Accidentaes*, evitando com isto a confusão, que causaria a multiplicidade de Linhas, que se augmentassem, se todas se chamam sem *Naturaes*, isto he, se comprehendessem as, que se augmentassem, as extremidades de hũ papel.

Linha Accidental,
Espaço Accidental.

A *Accidentaes* se chamam aquellas Linhas, Espacos, que por acidente, isto he, por acaso se sobrepõem ou submettem as *Naturaes*. Estas se não estendem por todo o papel: e se alguma vez acontece, he muito por acaso; e por isso não deixam de ser *Accidentaes*; por que he certo, que não sendo *Natural* a Linha, tão bem não será o Espaço. Tudo se vê na Entimologia.

§ Todos os Auctores querem, que sejam quatro os Espacos, sendo as Linhas cinco. O Sr. de Brauard o affirmava com hũa galanteza contra dicção. Diz elle na palavra *Spacatio* do seu Dictionario (2). Espaço he o vazio, que se acha entre cada hũa das cinco Linhas da Muzica, dos quaes o inferior sempre he oprimetido

ro

(2) M. de Brauard. C'est le vide qui se trouve entre chacune des cinq Lignes de la Musique, dont celui de en bas est toujours nommè le premier, et celui d'en haut le quatrieme. Quand une Note est au-dessus ou au dessous des cinq Lignes elle est envec dans un espace.

Arte de solfejar. 25

ro, e quarto o superior. Diz mais, que quando é a Nota (isto he, a Figura) se achar em cima, ou embaixo das Linhas, se julga estar em Espaço. Eu não quero ainda convencer esta contradicção de Espaço julgadas: busco a confessada por elle mesmo.

6 Na palavra Riga diz (2), que tendo os Antigos dado ao Canto maior extensão, que o de Nove Intervallos, se augmentaram as Linhas, até o numero de cinco (sendo sempre a de baixo a primeira, e ultima a quinta), o que faz onze Intervallos comprehendidos os dous Espacos assum o superior, como o inferior, o que ninguem pôde contrariar. Nobre, e bella; mas infeliz Musica! Tanto doutor Auctores, todos se confundem, e embaracam! Que confusões são estas? Muitas vezes passam os dous Espacos por julgados, outras são os mesmos comprehendidos. Muitas vezes julgam-se Espacos o superior, e inferior as Linhas, outras são verdadeiros Espacos; por que são comprehendidos nas cinco Linhas?

* Nota.

7 Argu-

(2).... Enfin comme on a donné dans la suite plus d'entendue aux chants, on a augmenté jusqu'à cinq le nombre des lignes (dont celle d'en bas est toujours la première, et celle d'en haut toujours la cinquième) ce qui fait onze degrés y * Comptés les deux espaces qui sont au dessous, et au dessus des cinq lignes, avec permission même d'y ajouter encore, en cas de besoin, de petites lignes hors d'œuvre si ces onze degrés ne son pas suffisants pour exprimer tous les sons d'une melodie, ou d'un chant.

* Repare se.

+ Nota se.

26 Arte de solfejar.

7 Argumento assim. Compreendem se, ou supõem se estes Espacos? Se se comprehendem Nas Linhas, são seis, consentados por Prof. sard, quando elle mesmo com toda a grossa corrente dos Auctores affirmam ser somente quatro os Espacos. Se se supõem, pôde alguma vez deixar de haver estes Espacos, o que he imposs. sibillimo, por que depois de Lancada hua So. lha (e barla) em hui papel, se patentearão doze Espacos: quantos patentearão cinco Linhas Lancadas sobre hui papel?

8 Não me censurem, oppor-me ao formidavel exercito de homens láo respeitavel mente routos La tantos seculos até o presente, porque A micus Plato, sed magis amica Veritas. O ra deste globo da terra até o Ces. se se hui dilatadissimo espaco, segundo o, que pôde alcançar a nossa vista. Se pois entre este espaco Lancas se mor (supponhamos) hua linha horizontal, não ficaria este espaco dividido em duas? Quem negaria? Logo se fôr-se-mos augmentando Linhas para Nellas, e se Eam augmentando espacos, havendo hui maij logo sendo cinco as Linhas, hão de ser seis os Espacos. Não me persuado, que ouxi esta Tarao de consencos ainda aquelles, que com offerro dos Auctores, que leram, ou por onde esta curam, se entendem, que devem ser acreditados, por que não podiam errar, nem enganar se senty sendo os primarios, que se crentasam, ou que se leram.

9 Daqui nasce outro erro, qual he este.

Arte de solfejar. 27

em Audiores, que depois das cinco Linhas Naturaes se chame *Sexta Linha* a primeira Accidental superior; e se chame *Primeira* a primeira Accidental inferior. Não ha opinião para mim mais opposta!

10. Donde se infere, que sendo contada a Linha Accidental por *Sexta*, fica Linha Natural, o que encontra a determinação dos primeiros Mestres, e de seu Inventor Guido, que não ensina ser cinco as Linhas Naturaes. E mais quando querem, que seja *Primeira Linha*, a que está inferior á primeira Natural; como se depois que ha primeira, pudesse haver outra primeira, não estar fora do gremio das Naturaes. Então não sendo desse gremio as Accidentaes superiores, ha de ser *Sexta* a primeira Accidental superior? E não digo: Mas vejo seguida, apropriada, e lograda esta, e outras muitas opiniões por Comens de credito Não commum nesta faculdade.

11. Não me dirão porém, que he *Primeira Linha* a Accidental inferior, porque se conta o contrario das Naturaes descendendo; o que nas succede ás Superiores: por cuja causa devem estas identificar-se com as Naturaes; porque seria augmentar absurdo, e ignorar a força, e predicamento destas Linhas.

12. As Linhas tanto se contam Subindo, Regra. como descendo sejam Naturaes, sejam Accidentaes. e Guido Arelino, a quem de comum sentimento devemos a invenção das Linhas, e Notas, formou

28 Arte de solfejar.

na primeira linha a voz *Ut*: e porque por força havia de subir com as mais vozes por Linhas, e Espacos, tão bem por força havia de descer segunda linha (e superior) a, que se segue, e assim as mais até a quinta linha.

13 Isto não impede, que se contém a linha, tão bem descendo. Se a linha Accidental superior se conta subindo, como as Naturaes, he, porque ficando além da quinta Natural ha de fugir della para achar Espaco seu correspondente: assim como a Accidental inferior foge da primeira linha Natural para achar Espaco seu correspondente: e nem por isso deixam de contar-se subindo, e descendo as Linhas Accidentaes, sendo necessarias.

14 Emfim resolve, que as Linhas são cinco, e seis os Espacos á pezar de toda a opinião contraria, e a reputarei errada em quanto não convencer-se esta para mim verdade pura: e quando será? As Linhas todas sendo Accidentaes podem augmentar-se, ou diminuir-se á arbitrio do Compositor. As Linhas Naturaes nem podem ser mais, nem menos de cinco. A razão geral d'isto fica expandida a folhas 25 numero 6, e eu a darci particular a folhas 38, num. 14, quando tratar das Claves.

Regra.

Preccito 2
Das Vozes.

9

Arte de solfejar. 20

As Vozes são sette, a saber: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si; as quaes se devem dizer subindo, e descendo, e tomando principio por qualquer dellas consideradas em seu círculo de sorte, que se dizem as directas subindo, e as avessas descendo.

Observação II.

1 O círculo das Vozes está na Placa 1, numero 2. Determinei collocallas em círculo; porque ainda que principiante veja, que começam em Ut, e acabam em Si, nem por isso principie sempre por aquella Voz: mas antes quando lhe perguntarem, de principio por aquella, porque foi perguntado seja subindo, ou descendo: o que deve ter bem fielmente impresso na memoria. Subindo se dizem as directas, e as avessas descendo. Tudo está mostrado na mesma Placa, e Numero. Est. 1. num. 2.

2 O que eu podia mais dizer sobre esta materia fica expendido no Proemio a folhas 6, numero 21, e seguintes até num. 31.

3 A experiencia me tem mostrado, que as Vozes só em círculo postas podem desembaraçar ao principiante; por que de outra sorte, acabadas, ou recitadas as primeiras sette, se hesitavam a repetir segundas. Outra razão mostrei; por que se não se diz as avessas, e as directas: mas ficará para a Observação da

Clay

3. Arte de solfejar.

Savez as folhas 38 numero 13.

4. A Voz La he hoje o Sono mais agudo na Muzica: foi o mais grave, ou o mais baixo no Tetracordo (nas quatro cordas Si, Ut, Re, Mi) de Pitagoras, como ja expliquei e folhas 8, numero 26, seguintes. He chamada a Corda coral, porque por ella se regem todos os cores, e se affinam todos os instrumentos.

5. Temor a Voz La mais grave, e as cordas do Voz corrompe o Tetracordo Pitagorico, por que este foi dividido em quatro Tetracordos, a saber: Tetrachordon Hypaton, isto he, Quarta das cordas principaes, acrescentada mais a Corda La abaixo das primeiras quatro cordas chamadas Proslambanomenas: o segundo Tetrachordon meson, isto he, Quarta das Medias, que comeca no fim do primeiro: Mi, Fa, Sol, La: o terceiro Tetrachordon Diezeugmenon, isto he, Quarta das Disjuntas, porque esta he separada dos dous, porque comeca: Si, Ut, Re, Mi: e quarto Mi, Fa, Sol, La chamado Tetrachordon Hyperboleon, isto he, Quarta das Agudas, e vem a fazer quinze cordas, a saber: do primeiro Proslambanomenas La, ate o primeiro Mi vaõ cinco: deste ao segundo La tres: do segundo Si ao terceiro Mi quatro; e deste ao quarto La outras tres, que fazem por todas quinze.

Dividido pois o Tetracorde em quatro Tetracordos, vemos que o segundo, e quarto La (que formam a octava, isto he, o segundo com o Proslambanomenas, e o quarto com o segundo) acabam

Arte de solfejar. 31

La, que ou seja o segundo, ou o quarto se-
pre são as mesmas agudas, e altas gradas do
Prastambanomenos.

O segundo La chamaram os Gre-
gos Mese, isto é, corda do meio, e por isso
a procreadora dos tons, ficando dispostas para
dar a mão, e adjuvantes as Vozes, e instrumen-
tos graves, e agudos.

O Guido Areteo, que na invenção
das suas Vozes principia por Ut o seu syste-
ma, lhe fizeu a voz La mais alta (porque della
não passa), e he sem diatona ainda nos outros
systemas o Tono superior: e ou por este, ou
pelo uso Grego sempre o La, ou Prastamba-
nomenos a corda regente de toda a Hexaca.

E para que não ignore o Enolar, que
conheça seja Intervallo, Tono, Semitono, Di-
tono, Semiditono, Diatessaron, Tritono,
Diapente, Hexacordo, Heptacordo, Dia-
pason, darei hũa noção breve.

O Intervallo é a distancia, q' ha de
do Ut a Re, ou Re a Mi, ou Mi a Fa, ou Fa a Sol, ou Sol a La, ou La a Si, ou Si a Do.

O Tono he aquella distancia, que ha
de Ut a Re; de Re a Mi; de Fa a Sol; de
Sol a La subindo, ou as avessas descendo
de La a Si. Em todas estas Vozes ha de
seu igual, ou insensivelmente igual de hũa a
outra de sorte, que se na voz Ut pusesse mais
Re, Re, porém com o sem do Ut, não ha
de Re a Si. Mi num hũa differença sensivel
de a

Intervallo

Tono

32 Arte de solfejar.

Semitons.

se acharia. Isto chamamos *Tono*.

12 *Semitono* he aquella distancia, que vai de *Mi* á *Fa*, e de *Si* á *Vt*; porque este *Fa*, e este *Vt* sobe somente meio ponto, ou meio som de sorte, que se puzesse mor a voz *Mi* em lugar de *Vt*, e *Fa* em lugar de *Re*, acharia mor, que o *Mi* tomaria o som do *Vt*; mas o *Fa* nunca o som do *Re*. Isto se chama *Semitono*. Basta este conhecimento.

Ditono.

13 *Ditono* he aquella distancia, que vai de tres vozes, como he a de *Vt* á *Mi*, por se medea o *Re*. Chama-se por outro nome *Terceira maior*. Consta de dous *Tonos*.

Semitono

14 *Semitritono* he tao' bem a distancia de tres vozes: porèm consta de *dois Tons*, e *dois Semitons*, como *Re* á *Fa*, ou *Fa* á *Vt*. Chama-se por outro nome *Terceira menor*.

Diatessaron.

15 *Diatessaron* he a distancia de quatro vozes, como de *Vt* á *Fa*. Chama-se *Quarta perfeita*.

Tritono.

16 *Tritono* tao' bem he distancia, ou *Intervallo* de quatro vozes: mas de tres *Tons* inteirou, como de *Fa* á *Si*. Chama-se *Quarta maior*. He *Dissonante*; por soar mal.

Diapente.

17 *Diapente* he *Intervallo* de cinco vozes, como de *Vt* á *Sol*. Chama-se *Quinta*.

Hexacordo.

18 *Hexacordo* he o *Intervallo* de seis vozes, como de *Vt* á *La*. Chama-se *Sexta*.

Heptacordo.

19 *Heptacordo* he o *Intervallo* de sette vozes, como de *Vt* á *Si*. Chama-se *Septima*, e he *Dissonante*.

20 *Diap*

Arte de solfejar. 33

2^a Diapason he o Intervallo de
duas Vozes, como de Ut grave ao Ut agudo.
Chama-se Oitava. Todos estes nomes são
Gregos. De todas estas distancias falarei,
quando tratar dos Intervallos: mas para cla-
reza do, que havemos de explicar, mostra-
remos os Intervallos, sem que os cantemos,
deste modo.

21^a Intervallo de segunda (que
é o Tono) se faz, quando a voz segue hũa
outra immediatamente, como: Ut, Re, Mi,
Fa, Sol, La, Si, Ut subindo, e caminhando
para traz, quando descemos. Estampa
1, numero 2. Chama-se Diapente, e p. soare mal.

22^a Intervallo de terceira (que é
o Dítôno) se faz, tomando tres Vozes: mas
falando com a primeira, e ultima, como: Ut, Mi,
Re, Fa; Mi, Sol; Fa, La; Sol, Si; La, Ut su-
bindo; e descendo caminhando para traz.

23^a Intervallo de quarta (que é
o Diatesaron) se faz, tomando quatro Vozes,
mas tomando da primeira, e ultima, como: Ut, Fa,
Re, Sol; Mi, La; La, Si; Sol, Ut subindo; ou
y descendo.

24^a Intervallo de quinta (que
he o Diapente) se faz, tomando cinco Vozes:
mas tocando somente a primeira, e ultima co-
mo: Ut, Sol, Re, La; Mi, Si; La, Ut subin-
do; e ao descer caminhando as arreas.

25^a Intervallo de Sexta (que é
o Hexacordo) se faz tomando seis Vozes, e pro-
ferm.

2^a Os Intervallos de mais proprios são os que se seguem.

Diapason.

Intervallo de
segunda.

Est. 1. Num. 2.

Intervallo de
terceira.Intervallo de
quarta.Intervallo de
quinta.Intervallo de
sexta.

34 Arte de solfejar.

ferindo somente a primeira, e ultima, como:
Ut La. Re Si, Mi Ut subindo; e ao descer
 retrocedendo.

Intervallo de
 Settimas.

26 Intervallo de Settimas (que he o
 Heptacordo) se faz tomando sette Vozes; mas
 nomeando somente a primeira, e ultima, co-
 mo: *Ut Si, Re Ut* subindo; e ao descer se ca-
 minhe para o principio. Dissonante.

Intervallo de
 Octavas.

27 Intervallo de octavas (que he o Di-
 apason) se faz, tomando oito Vozes; porém
 mencionando somente a primeira, e ultima, co-
 mo: *Ut Ut* subindo; e querendo descer caminha
 tomando para a 1.ª, donde saíu.

Intervallo de
 primicias.

28 Todos estes Intervallos tem o nome
 segundo o numero de Vozes, que tomam; porque
 se tomam tres, como: *Ut, Re, Mi*, he Inter-
 vallo de terceiras; porém somente se conta a
 primeira, e ultima. O mesmo se entende em
 outro qualquer Intervallo.

29 Não ha Intervallos de primicias
 porque não se dá Intervallo, aonde se não dá di-
 stância. Por isso quando as Vozes estão em
 hui mesmo som, se chamam UNISONO, que
 quer dizer Voz que são juntamente, ou que
 tem hui mesmo som.

Preccito. 3.
 Das Laves.

A arte de solfejar. 35

As Chaves são tres, e são:
 Chave de Ut, que se assigna em bũa das
 primeiras quatro Linhas e na, em que e-
 stiver, se chamará Ut. Chave de Fa, que
 se assigna na terceira, ou quarta Linha, e na,
 em que estiver, se chamará Fa. Chave
 de Sol, que se assigna em a segunda Linha,
 e nella se chamará Sol.

Observação III.

1 Chave he palavra Latina,
 que significa Chave em Portuguez; e assim
 como a chave patência o, que está encerrado, af-
 firmo a Chave não patência a Cantoria, ou a
 Vozes, com que cantamos; e pela Chave conhecemos
 aquella Cantoria, por que haremos de cantar.

2 Assignam-se as Chaves por este mé-
 do: a Chave de Ut assigna-se ou na primeira,
 ou segunda, ou terceira, ou quarta Linha; e na
 quella, em que estiver, chamaremos Ut. Vê-se
 a Estampa 1. numero 3.

Est. 1. num. 3.

3 A Chave Fa se assigna ou na tercei-
 ra, ou quarta Linha, e na, em que estiver, se cha-
 mará Fa. Vê-se a mesma Estampa, e nu-
 mero

4 A Chave Sol se assigna em a se-
 gunda Linha, e nella se chamará Sol. Vê-se
 a Estampa no mesmo numero.

5 A forma destas Chaves he indifferente. Os
 Com

36 Arte de solfejar.

Compositores, e Copistas costumam caracterizar as com tanta diversidade, que se não pôde dar melhor conhecimento, do que o mais frequen- te de q. 4.º.

Os antigos primeiramente determinavam, que fossem tão bem vozes estas tres classes, e como se- res regem a Cantoria, e não como Vozes; por se- estarem nas tres classes, e não as classes das vozes: e se de desordenaria a natureza, se o Lado nasce do Filho, desordenar-se-hia o Canto, de a Classe, que o rege, nascisse de Vozes Regidas pela Classe. As Classes pois regem o Canto, e sem ellas não o pôde haver; e por isso se chamam CLASSES: são ellas Ut, Fa, Sol, como já o menciei na Estampa 1, numero 3, e São Vozes. 1.ª

Os Antigos assignavam a Classe Ut com dois pontos, e a Classe Fa com tres dizendo: (R) que por estarem situadas entre hui Diapente, por se- de desordenaria a mais baixa Fa com tres pontos, e a mais alta Ut com dois: e a Classe de Sol com hui 3, ou 4, memoria dos Gregos, de quem aprendemos, como enten- deu de Guido Marco Merbomis, ou por nos lembrar- mos de Marco Guido, que nos tem explicado su fi- nal-

(R) Martin de Tapia no seu Vergel de Musica fol. lxxii.

Don. Theonico estabeleceron, que la Classe de Sol, ut (ag) eu clamo Sol, e a) humas tres pontos: a de Consol, fa, ut (eu clamo Classe de Ut) dois. La causa desto fue: porque desde un signo a otro (signo aqui he o mesmo que Voz), donde estas dos Clases estan situadas, ai un Diapente de tres tons, y un semitono cantable, y para señalar esta distancia... punieron la Classe inferior de tres puntos, y la su- perior de dos.

Nota 1.ª

1.ª As Vozes, mas não regem a Cantoria, como Vozes, na co- me- Classes, de sorte que estando estas postas, se principia a Cantoria com a primeira a forma H, K, L, São Classes, e não Vozes, e estando no decurso da Cantoria, são Vozes, e não Classes.

Arte de solfejar.

37

notamente pela lembrança de Gregorio, da quem tomou
Tudo as letras Gregorianas para os seus Signos,
como eu entendo, e entendeu ja Braccio no seu
Dictionaire na palavra Systema num. 3.^o depois do
apêlo: Ut queant laxis.

8 Toes porém importam estas causas, que
nem sua utilidade tem: he bom não as ignorar. Pelo
que na Estampa 1, numero 4 se vêem as Claves antigas,
onde se pôde ver o Escolar curioso.

Est. 1, num. 4

9 Porém para que não entremos tudo ao
uas, observaremos o modo de caracterizar as Cla-
ves nas Vozes, e Instrumentos. Sendo a Voz supe-
rior, a que chamamos Tiple será a Clave de Ut
(modernamente) na primeira Linha: sendo Alto,
a trará na terceira: sendo Tenor, na quarta: e
sendo Baixo, terá a Clave de Fa na quarta
Linha. Os Violinos, Flautas, Oboes, e mais
Instrumentos agudos trazem Clave de Sol: as
Trompas, e Clarins, Cornetas &c. trazem todas as
Claves assignadas pelo esse modo, que abaixo
exporéi. Os Rabeões, e Orgãos usam da Clave de
Fa: mas quando tocam de primor usam de toda, ex-
cepta a de Ut na segunda Linha. As Violitas
trazem a Clave do Alto.

10 O que advertido deve o Escalar saber
o solfejo pela Clave de Ut assignada em a primei-
ra, quarta, e quinta: pela de Fa assignada nas tercei-
ra, e quarta: e pela de Sol assignada na segunda
Linha, como estão caracterizadas na Estampa
1, numero 3.

Est. 1, num. 3.

11 Contendo as Claves por este
modo

38 Arre de solfejar.

modos assignados, nem sua razão poderá haver para duvidar do nome da Voz; pois somente se duvidara, se não houvera Clave; porque então nem sua Voz haveria, como se mostra na Estampa 1, numero 5, onde não servirá de Nota o signal seguinte: C.

12. Prime se houver Clave, necessariamente não de Laxer Vozes, e nomes de cada uma delas, contando-se da mesma Clave as direitas, se subir, e as arestas se descer, até chegar á nota, cujo nome queremos saber. Tudo se patenteia na Estampa 1, numero 6, onde descobrimos Vozes; e na Estampa mesma numero 7 patenteando-se o nome da Nota, que queremos saber.

13. Esta he a razão, que prometti dar á folhas 23 numero 3, porque devia cantar-se as direitas, e as arestas: começando das Claves he o mais seguro proceder assim de hua, como de outra sorte; por que ellas, como vemos, não mostram o nome da Nota, que he o, que procuramos saber.

14. As folhas 26 numero 6 mostrei com a opinião de Brindard, que chegaram as Linhas á cruz, e no numero 7, e 8 mostrei segem seis os Espacos. A folhas 28 numero 14 concluí dizendo, que não podiam ser as Linhas mais, nem Menor, que cinco, e seis os Espacos. Agora tão sem saber sua razão, que parecerá curiosa, se subto ja a não deu: eu ainda a não li em Auctor algum; e he esta: se attender-mos á situação das tres Claves, todas Mas postas na quinta Linha, se fazem semi-Phantes a qualquer dar, que estovorem nuyqua tro Linhas. O mesmo a de Sol, e Sol postas fora da

Arte de solfejar. 3.ª

Designada situação. Isto se vê na Estampa 1, número 8. Donde se faz necessária a quinta Linha para o progresso dos onze Intervallos convertidos a folhas 25, número 6; e p. isso não podendo ser mais. * 2ª

15 Não se entenda: mas ainda as sete Chaves, de que podiam usar, como quer Sapia no seu Virgêl da Muzica a folhas lxxii, seriam semelhantes as tres, de que usamos. Vê-se a Estampa 1 número 9. Est. 1, num. 9

Nota 2.ª *

Preccito 4.º

Do Compasso em geral.

O Compasso he hã chamado Quaternario Ordinario. Tem quatro partes iguaes, a saber: duas no Movimento inferior, e duas no Movimento superior. Sua forma he a de hã semicirculo afim C.

Observação IV.

1.º Primeiramente advertimos, que não ha mais Compassos, que o Quaternario Ordinario, e que deste nascem todos quantos sequeiram traçar. Não bem fiquemos entendidos, que ambos entem nome e competem ao tal Compasso, e com elles se use apim Nomear, chamando-se Quaternario, porque tem quatro partes iguaes; Ordinario, porque pela ordem, e regularidade deste seguem e repartem os mais Compassos as suas Figuras, das quaes logo saltemos) levando-as a 3, 6, 12, 8.º quando este se leva a 4, 8, 16 8.º de sorte que

Nota 3.ª
Entende-se levar a 3, 6, 12 8.º e a 4, 8, 16 a compasso Quaternario, mas a 6 e a 12 a compasso Sextario, e a 8 a compasso Octavo. De sorte que se levar o Quaternario a 4, 8, 16

2.ª * Ainda que pudessem ser menos de cinco as Figuras, que ha quatro figuras ha bellissimos progressos e Chaves, todavia a progressão dos onze Intervallos que indispensavel a quinta Linha; e por isso Não podem ser Menos de cinco.

4. Arte de solfejar.

ainda que as Figuras diminuam os valores nas suas partes, não o diminuem em quanto a Figuras, porque sempre duas Menores fazem hũa Maior.

2. O COMPASSO he hũa medida certa, pela qual se rege toda a Cantoria. Deve ler-se com tanta igualdade, que nem hũa das partes dese ser mais, nem menos apressada.

3. Tem quatro partes iguaes, e nestas tem dous Movimentos, hũa inferior, que he o primeiro, e o segundo superior. * Etodo o Compasso tem dous Movimentos, ainda que não tenha quatro partes.

4. O Movimento he aquelle primeiro golpe, que se dá na parte inferior, e o primeiro, que se dá na parte superior. Estes primeiros são chamados Partes principaes do Compasso.

Em qualquer delles tem o Compasso duas partes. A razão de ser o Movimento inferior o primeiro he; porque se sente pelos Cantores, e Instrumentistas, os quaes não somente ousem o golpe: mas tão bem se animam com a força, com que fere a parte, que o recebe. Isto não succede no golpe superior, o qual, ainda que sepa muito, não se ouve: es que toca, ou canta não pôde estar com os olhos sempre no papel, que canta, e na mão, que rege. Por isso nas partes superiores são mais custozos de domar os principiantes.

5. He tão poderosa a parte inferior, que aor, que são bem instruidos na Musica, basta ouvir os dous golpes do Movimento inferior, para que logo saibam a igualdade, que leva a Cantoria sem mais precisão de Compasso.

Arte de solfejar. 11

6 Eu bem vejo, que no tempo presente nem há embaraco: eixa ao Cantor, e Instrumentista dentro á falta destes golpes; porque com hui pequenos acios de qualque d'elles se ajustam, e unem todos, se ha alguma perceptivel afusão entre d'elles: porém isto quer há sido bem frequentado, e outra sorte he perigosa a progressão do Compasso.

7 Tem pois o Compasso Quaternario Ordinario a forma de hui C, ou semicirculo, como se mostra no Preccito 4.º a folhas 39. So se collocá de pois da Clave, qualquer que for das tres.

8 Todos os Compassos, que do Quaternario Ordinario se derivam, se devem collocar com os numeros diante delle: e quando apim se não observe por brevidade, fique advertido o Escritor, q sempre se deve entender ante posto; porque sem elle nem hui Compasso pode existir.

9 O Mestre tenha cuidado de exercitar ao Discipulo a jogar o Compasso com igualdade, antes que principie a cantar, para que quando o fizer, lhe custe menos perceber o Movimento superior, que he o mais difficil.

10 Do Compasso Derivador falaremos particularmente.

Preccito 5.º

Das Figuras, e seu valor.

42 Arte de solfejar.

As Figuras são dez, a saber: Máxima, Longa, Breve, Semibreve, Mínima, Semínima, Colcheia, Semicolcheia, Fusa, Semifusa.

Todas se regem pelo Compasso Quaternario Ordinario, ou pelo, que deste nascerem. A Máxima vale oito Compassos; a Longa quatro; a Breve duas; a Semibreve hui; a Mínima vale meio Compasso; são duas Mínimas em hui Compasso; a Semínima vale hui parte de Compasso, são quatro em hui Compasso; das Colcheias são duas em hui parte, e oito em hui Compasso; das Semicolcheias são quatro em hui parte, e dez, e seis em hui Compasso; das Fusas são oito em hui parte, e trinta, e duas em hui Compasso; das Semifusas são dez, e seis em hui parte, e cento, e quatro em hui Compasso.

Observação.V.

1 Das Figuras ja não estão em uso a Máxima, e Longa; porque naturalmente a voz não estará permanente sem respirar o tempo, em que a mão golpeia oito vezes; e quando succeda, ha o inconveniente de estar ao mesmo tempo cantando, e contando os compassos, quando os, que só cantam muitas vezes se perturbam.

2 Algumas destas Figuras se mostram na Estampa, numero 1: Outras sendo ligadas, veyão no, se huias ás outras. Outras sendo porem ligadas

Arte de solfejar.

13

gar por este modo: mas levando Eu Semicirculo por cima, ou por baixo, como se vê na Estampa 1. numero 11. Ao tal Semicirculo chamamos eleph-nalêsa, daqual tratarei em preceito, e observação particular.

Est. 1, num. 11

3 As Figuras, que tem cauda (que são da Minima por diante), a podem ter ou deitadas abaixo, ou elevadas a cima, como se vê na mesma Estampa numero 12

Est. 1, num. 12

4 Do Valor, que tem as Figuras no Compasso Quaternario Ordinario, se deve regular o valor dellas em todos os mais Compassos, como logo mostrarei a folha 84, numero 6.

5 Deoque devemos de saber primeiramente, que cada uma das Figuras, que vimos na Estampa 1 numero 10 tem dobrado valor da quella, que immediatamente se lhe segue por outro modo. A quella Figura da dita Estampa, que vai posta diante de outra, vale a metade da, que se fica atraz immediatamente. Por exemplo. Aque Semi-breve tem o valor de quatro partes, (que he Eu Compasso), e a Minima, que he de sua immediata, vale duas partes. Ora se quizermos fazer três Compassos de Minimas, he necessario dar duas a Eu Compasso, para terem o valor de Eu Semibreve; e por conseguinte sera necessario, que para Eu Compasso de Seminimas (abreviatura de Seminima) sejam quatro; de Coleceias sejam oito; de Semicoleceias sejam dez, e seis; de Minimas sejam trinta, e duas; e de Semifuras sejam sessenta, e quatro; e de o que se mostrou no preceito

44 Arte de solfejar.

Preccito desta Observação as folhas 18, e 19, e na Estampa
Est. 2, num. 1. pa 2 numero 1. Onde tão bem se vê o Compasso.

6 Allí ponho a semibreve por corôa de todas as Figuras; por ser ella, a que completa o numero perfeito das quatro partes, e ser a fonte, donde dimanar a producção de todas seguintes Figuras de sorte, que todas tomam a sua forma, e ainda nas caudas que cada uma tem, se diversifiquem, minorando-se no valor, quando se vão augmentando em numero.

7 Daqui vem que quando das Minimas for uma em um Compasso, orão das Semiminimas duas; das Colcheias quatro; das Semicolcheias oito; das Puzas dez, e seis; das Semipuzas trinta, e duas, como se verá a folhas 84 numero 5, quando dessa materia tratar-mos.

8 Finalmente as Breves, quando são ligadas, segundo vimos na Estampa 1 numero 11, valem hum Compasso cada hũa: não o sendo, valem os dous Compassos, como ja está dito.

Preccito 6. Das Pauzas.

A Pauzas são nove, a saber: Quatro Compassos; Dous; Hum; Meio compasso. Quia parte, Suspiro; Meio Suspiro; Zéfiro; Semizéfiro.

Observação VI.
1 Pauza he o mesmo que De

Arte de solfejar. 15

1. **Canção, ou Silencio.** Foi inventada a Pauza, para que a Voz pudesse descansar algum tanto, ou para dar lugar, a que subtraç, Vozes cantem, em quanto a, que conta, socorra para entrar ao depois cantando ou o mesmo, ou subtraç paus, e motivo.

2. A maior Pauza foi antigamente oito compassos referida a Máxima; e comprehendia todas as cinco Linhas Naturaes (S). Hoje só não serve de Pauza vizinha para a repartição dos Compassos.

3. Donde a maior Pauza, que não serve no tempo presente he a Pauza Quatro, que comprehendendo duas Linhas, e dois Espacos; effaz, que a Voz descanse quatro Compassos.

4. A segunda comprehendendo duas Linhas, e hui Espacio; effaz, que a Voz socorra dois Compassos. A terceira se figura pendente de qualquer Linha; effaz, q a Voz se cale hui Compasso.

5. A quarta faz assento sobre qualquer Linha; effaz calar a Voz meio compasso. Estas quatro Pauzas tem o mesmo Nome do tempo, em que fazem calar.

6. A quinta faz tão bem assento sobre a Linha, lançando hui Tasso para a parte da Nova mão direita; effaz, que cale a Voz hui das quatro partes do Compasso. Vale a metade do Meio Compasso. Chama-se esta Pauza *Meio* quar-

(S) H. de Brogard em o seu Dictioner de Musique na palavra *Pausa*.

16 . Arte de solfejar. quarto, ou Hũa parte.

7 A sexta lancia hũ raio para a parte, da nossa mão esquerda; faz, que a voz se cale hũa vez, ou partes do Compasso: Vale a metade de hũ quarto, e se clama SUSPIRO, ou Espiração.

8 A settima lancia dois raios ou para hũa parte ambas, ou para hũa, e outra: faz, que não cante a voz, e decima sexta parte de hũ Compasso. Vale a metade do Suspiro, este chama MEIO SUSPIRO, ou Semiexpiração.

Vejam-se os capít.
1.º e 2.º

9 A oitava tem tres raios ou para hũa parte todos, ou para hũa, e outra parte, e em no meio; faz, que a voz emudeça a trigezima segunda parte de hũ Compasso. Vale a metade do Meio Suspiro: e chama MEIO ZÉPIRO.

10 A nona se caracteriza com quatro raios ou todos para hũa parte, ou repartidos para hũa, e outra; faz, que a voz apenas se ouça a sexagexima quarta parte de hũ Compasso: Vale a metade do Zépiro. E se clama SEMIZÉPIRO. Tudo se mostra

Fig. 1, num 12

na Estampa primeira numero 12.

11 Lembrem todos os Auctores, que estas Cruzas sejam das Figuras: mas tacitamente se contrariam; porque nos Compassos, em que a Mínima (por exemplo) vale hũ Compasso, como em 2, (de que logo falaremos) de vira a Cruz da Mínima (que é o Meio Compasso), e a, que indicam aquelle silencio: mas de certo

Arte de solfejar. 17

trario, temos exemplos de Maestros á mulha-
res: logo as Pausas não são das Figuras.
O mesmo succede em muitos outros Com-
passos, de que logo falarei.

11. O que eu rezo he, que as Pau-
sas nunca devem perder o arithmetico va-
lor, que se lhes deu, em Compasso algu-
m. Isto se entenda das Pausas maiores até
ao Compasso.

12. Esta ultima Pauza he, a que divide
os Movimentos do Compasso; por cuja razão por
ninhum modo deve assignar-se, se não nas partes
principaes, que são a primeira, e terceira, (como
se dice a folha do numero 4.) e por isso não fôr
lugar no Compasso de tres partes, por não as-
ter iguaes para a igual divisão da dita Pauza.

13. Por esta mesma razão se não assignari
Pauza á uma parte em Compasso de tres por-
tes, em que a primeira tenha um Movimento
inteiro, isto he, duas partes, como em 3; por que
não he justo, que se use da dita parte em um
Movimento inteiro, não suppondo usar della so-
zinho, porque o não he. Entende-se isto, quan-
do esta ou outra qualquor Pauza tiver um Mo-
vimento inteiro, os Compassos não tenham
Movimentos iguaes, como são os Compassos de tres
partes.

14. Da Pauza á uma parte por diante
pode valer tanto a Pauza, como a Figura.
Por exemplo em 3, em que valendo a Coleheia
uma parte, vale tão bem á uma parte o Supposto: não
por que

18 Arte de solfejar.

porque seja Pauza de Colcheia: mas porque está admittido tanto este abuso, que reprovado, parecerá indecencia à Auctores de nota respeitavel: porém entenda-se, que he por uso; pois verdadeiramente desvêra assignar-se a mesma Pauza Nua parte. Na Entampa 12.^a se mostra este exemplo nas palavras *Por uso no compasso 3.*

15 Outro abuso se introduziu antigamente, foi, que no Compasso 3, em que são das Simbreses tres a Compasso, se deu a Pauza Dous o valor, ou o qvanto da Pauza Nua.

16 Dizem os Antigos, que as Pauzas valem tanto, como as Figuras: (T) logo, segundo a sua doutrina, a Pauza Dous he da Breve. A Breve neste Compasso vale duas partes, que he Meio Compasso: logo a Pauza Dous ha de valer Meio Compasso; ou esta Pauza não he da Breve.

17 Só poderiam valer hã Compassos tres Pauzas chamadas por elles de Semibrete. Que confusão! Elles não usaram das taes por este modo: logo as Pauzas não são das Figuras. Como se ha de sair destas escuras trevas?

18 Dizem mais, que no Compasso 3 a Breve (V)

* Nota.

(T) M. de Brionard. Ces Lauses valent ordinairement au tant pour le silence que les Figuras qui leur répondent 8.^{me}

(V) M. de Brionard falando das Triplas mixtas das ... Pour une mesure il faudroit six Ronds au li eu d'une, savoir, trois en battant, et trois en le vant. 2.^o que pour un temps il faudroit une Breve ou Quatre avec un Point.... parce qu'étant sans Point

Arte de solfejar.

A. 2

com Ponto (de que logo falarei) vale hũa parte; e dá em lugar desta Pauza a Pauza hũa. A Pauza hũa não hez da Breve (como se viu á folha 46, numero 11); e quando offorwe, não podia valer hũa parte; porque as Pauzas não admittem Ponto: logo:... porém nem eu thequero tirar a conseqüencia. Luc Philozofos.

19 Eu menão posso supcitar, nem conuenir com opiniões estabelecidas, como regras para mim faltas de razão, prudencia, e meditação; quando a mesma razão repugna hũa regra, a qual está contrariando aquelles mesmos, que a estabelecêram.

20 Por cauza destas Pauzas introduzi-ram o suave uso de apsentar numeros sobre ellas; e com tudo se enganaram muitos (X), e outros temêram enganar-se.

21 Deste modo de pauzas, ou de pausas por nemhũ principio usamos: mas antes para não ser-mos tão severos contra tão doctos Escriptores, não usamos de semelhantes Compasos, seque nemhũa necessidade ha: basta-nos a utilia) destas antiquidades, para que as não engrassemos encontrando-as.

22 Não bem não se extrange, quando a

der-

Ille ne vaudroit, que deux tiers d'un temps &c.

(X) O mesmo Prosard á respeito das Pauzas em 3 dias: Voilà pourquoy il est bon, et meme necessaire de marquer avec une chiffre au dessus le nombre de mesures que valent ces Paus, de peur que dans l'exécution on ne s'y trompe.

5. Arte de solfejar.

des-mor nos Auctores composições mais intrinsecas, de que estay: por exemplo. No Compasso 3 de Semibreve branca tem o valor de Duas partes, e se valia. Nũ Compasso, levando deante de si Ponta, Pausa, ou Figura do seu valor, ou maior.

23 A Semibreve preta valia sempre Duas partes: A Breve branca valia quatro, e se valia Dous compassos, tendo as condições da Semibreve branca. A Breve preta valia Nũ compasso, Nũ parte, e se, quatro partes. A Minima, e Semiminima tinham o mesmo valor, dando-se-lhe o nome de Minimas pretas: ditas, usavam, quando havia Semibreve preta, que dava na segunda parte do Movimento inferior, no o Compasso de tres partes; e nã a Minima da primeira parte era preta, por se tra preta a Semibreve.

24 Chegou a tanto, este intrinsecado laberinto, que Mouso, Lobo, Fernandes, e outros trabalharam com papeis, e respostas contra os tres Breves negros, que Christovam de Morales trazia em o CHRESTE de hũa Missa, que fizeram se explicaram, nem concordaram. E nã co certamente, que naquelle tempo eram enigmas as composições.

25 Tã bem costumavam se não assignar Compasso no principio da Cantoria, ou assignar o Quaternario Ordinario; mas não sempre este havia; por que tinha esta differença: se as Figuras eram negras, como

mon

Arte de solfejar. 51

mínimas, Semibreves, ou Breves, o compasso era Ternario, isto he, de tres partes: e se se encontrara no decurso da Cantoria Semibreves, ou Breves brancas, ou Mínimas, procedia o Compasso com duas partes. Isto chamaram Hemíolia. Quem quizer saber mais especialmente esta matéria, veja a M. de Prosperi na palavra Hemíolia.

Preccito 7. Do Ponto de augmento.

O Ponto diante de qualquer Figura (excepta a Semibreve) augmenta a metade do todo valor d'essa Figura. Chama-se Ponto de augmento. Diante de Lauray é erro indesculpavel.

Observação VII.

1. Se mores a folhas 43 numero 5, que as Figuras hãas sejam mais, que outras, sendo sempre nellas o valor de igual.
2. Agora devemos de saber, que este Ponto diante de qualquer Figura faz, que esta tal valha mais hũa das suas meoras: por Exemplos. Esta hũa Ponto diante de hũa Semibreve, esta ficará com o valor mais,

Regra.

Ceclm

52 Arte de solfejar.

de Lúa Mínima.

3. Onde valendo a Semibreve hu' compasso, tendo Ponto valerá compasso, e esteio. Daqui se chamou Ponto de augmento; dando-se todavia ao Ponto o mesmo som, que tem a Figura, que o leva. Vê-se a Estampa 1.º numero 13.

Est. 1.º num. 13

4. Os Antigos usaram de dois Pontos. M. de Brionard mostra sete na palavra *Puncto* do seu *Dictionnaire de Musique*, e quem se quiser aproveitar da Lúa lúcia não tirará pouca utilidade. Não só pretendemos saber do Ponto de augmento, que nos he sufficiente; por que os mais se supprem com Figuras (e ainda este, como vimos ha pouco). Onde nem este era necessario.

5. Os que usam de dous Pontos hu' sobrepuente a outro, não acertam; por que, se (por exemplo) Lúa Mínima não tem menor valor, que outro, como o terá Lúa Ponto a respeito de outro.

6. Ignificante é a extravagancia de pôr em Lúa Ponto diante de Lúa Baixa, como já contrariei a fol. 4.º e 8.º numero 18. O Ponto foi destinado para acrescentar o valor a Lúa Figura, que canta; como se então de acrescentar o valor à Lúa Baixa, que cala? Esta enção já tem causado tantos desactos, quantos são os Escriptores, que sequezem singularizar por extravagancia.

7. Os Compozitores não são Autores, são sim hums Observadores, ou Publicadores da Sciencia Harmonica; por isso

num.

Arte de solfejar. 53

nam ainda ns, que compõem devem ser seguidos; por que sendo as suas obras mais duradas, que vistas, levam-se mais do ouvido, que deve de ser mui delicado no Compositor douto, e não ns, que o não for. Daqui nascem compõem muitos, sem que saibam o, que fazem; e talvez pelo muito uso, e creação (L) obram o, que muitas vezes parece bom, e o não he pela impropriedade, com que obram.

(a) 8. Bem aconzelha Montanar afo-
ra, Si visso do seu livro de Compostura, fuan-
to diz que imitemos aos bons Compositores, no
melhor, não nos desviemos; emais lhes cha-
ma Bons Compositores, que diria dor,
que o não são? Fijam agora, se edese seguir
o uso dos bons Compositores, a Dúzia
é por que o querem algú Compositores, ain-
da que bons.

Preceito 8.^o
Da Cantoria.

A Can.

(X) Omnis Parhi. Non ex industria, sed de iustitia qua-
rum conductu dicitur, quia forte à canábules in Cantori-
is vixerunt, cantica etiam condunt, sed quid sit, quod
condiderunt, ignorant.

(a) Allos bueros Compositores han de imitar los en las
cosas mejores de su composicion: no en los *descuidos,
blancas contra el Arte.

* Nota.

54 Arte de solfejar.

A Cantoria he lã chamada Natural. Esta se divide em Natural simples, e em Natural composta.

A Cantoria Natural simples he aquella, que traz logo a Compã. do diante da Clave.

A Cantoria Natural composta he aquella, que traz logo, diante da Clave Sustenidos, ou sustenidos; Bemol, ou Bemol.

Com o Sustenido levantamos a Voz meio ponto, e lhe chamamos Si, ou Ni.

Com o Bemol abaixamos a Voz meio ponto, e lhe chamamos Fa, ou Bi.

Ha hã Accidente contrario aestes dous, e se chama Bêquadrado, ou Bêquadrado. com elle pormos em seu lugar a Voz, que levantou o Sustenido, ou abaixou o Bemol.

Observação VIII.

1 Cantoria nenhuma outra couza, do que aquelle canto, que pelas Claves se nos faz conhecido; pois sem ellas se não dará Cantoria.

2 Esta procede tendo o e no principio na Voz Ut do brite, que ainda que a Cantoria se caracterize com a Clave Fa, que Sol, sempre a Voz Ut he o principio da Cantoria Natural.

3 A Voz Ut chamam os Italianos (a quem imitam cegamente os Auctores Portuguezes, e não he mta, não cegamente) D. D. D. D.

Artc de solfejar. 55

*...nada, que por Vós ser mais agradável, que a letra
 V. Tra a mim tão bem agrada, e os seguirei,
 usando da voz DO, em lugar da voz Vós. O que
 desejando, tornemos ao mesmo intento.*

A A Cantoria Natural procede deduzir-se
neira, eão. Natural simples, e Natural
composta. A Cantoria Natural Simplex pro-
cede tendo o seu principio na voz DO, e por isso
toma logo o Compasso diante da Chave, como
se vê na Estampa 2 numero 2, e onde sempre
se mostra, o que dizem as pousas no paragrafo
2 por todo.

Pl. 2, num. 2

5. A Capteoria Natural composta pro
cuo tyaxendo immediatamente diante da La-
ve sustinido, ou sustentador; Bemol, ou Bemses, e
brensiatura de Bê mole, ou Bêw moles. A forma
de hui, e outros Accidenes serê na Estampa 2,
num. 3.

Est. 2, Num. 2

them. 2. *Sustenido* levanta a voz meio ponto, certa vez se chama Si, ou Ni. O *Bemol* abaixa a voz meio ponto, certa vez se chama Fa, ou Bi. O *Sustenido* se chama Si, quando tem no lugar da Voz Fa; e se chama Ni, quando está em Voz, que não he Fa.

Carac. Presentes
em nome, Sr. Bispo
7 de 25
Negra geral

7 O Bemol se chama *Fa*, quando vem
no lugar da *Not* *Si*; e se chama *Bi*, quando
está em *Not*, que não he *Si*.

Regra geral.

8 Porém para intelligencia do que se a
tratar nesta Obreytaçao, e na das Mutancas,
he necessario saber a razao, porque são contra-
rias, entre si as Vires Si, e Sa, sendo ambas Di-

56 Arte de solfejar.

atónicas, e do mesmo Diapason.

I A razão he (e se ajusta ao Muzi-
stema, que vou a propor); porque se quizermos
tomar a voz DO (da Cantoria Simples Natu-
ral somente) na Chave SOL, ou na Chave FA
do mesmo modo, comque a tomarmos na Cha-
ve Ut, acharemos, que a Chave Ut forma o
seu Diapason Diatónico sem o Alterar.
Estampa 2 numero 4. No lo mostra.

Lo se quizermos situar a voz DO na
Chave SOL (como muitas vezes succede) é neces-
sario chamar-se Si no lugar da voz FA para
proceder ao Diapason, ou Chave perfeita. Nes-
se lugar do FA situaram os Auctores de unâni-
me consentimento o primeiro Sustenido: logo vin-
do Sustenido na voz FA, será Si: e o não será
em outro algum lugar. Estampa 2 num. 5. Al-
temos, que devendo ser SOL a segunda linha, por-
que nella está a Chave, he agora DO; por que o Suste-
nido posto em FA, obriga a ser Si a quinta linha;
e para o ser, deve ter o Sustenido; e por consequen-
te ha de ser DO o lugar da segunda linha.

II Da mesma sorte, se quizermos situar a
voz DO na Chave FA (como tão bem succede mu-
ltas vezes), será necessarios para formar a cha-
ve perfeita chamar FA, donde Naturalmen-
te he Si. Nesse lugar situam todos os Auctores
o primeiro Bemol: logo vindo o Bemol ao lu-
gar da voz Si, se chamará FA, com os ritmos na
sua parte mais. Estampa 2 numero 6. Al-
temos, que devendo ser FA a quarta linha, por que

Arte de solfejar. 57

la está a Laxe, he agora DO; por q' o Bemol posto era Si, obriga a ser Fa a Segunda Linha; e para o ser, deve ter o Bemol; e por consequente a de ser DO o lugar da quarta Linha.

12 Esta he a Cantoria (que consta de Sustinidos, e Bemóis) a que eu chamo Natural composta; porque se compõe da Natural simples de sorte, que, dispostos os Sustinidos, e Bemóis em sua ordem, fica procedendo a Natural composta, como se fosse Simplex Natural, Cantoria unica, donde as mais procedem.

13 Ha mais o Accidente chamado Bequadro, ou Bequadrado, que he contrario aos outros a Sina, e os desmente, porque se o Sustenido posto antes de qualquer Figura ao braga a l'ra o Nome (por exemplo) de Si, vindo o Bequadro ao depois antes de outra Figura no mesmo lugar, torna a dar-lhe o Nome, q' tinha antes, que se chamasse Si, ou antes q' se chamasse Sustenido. Mais Laxe, chamada se ha a l'ra 4a: o Sustenido ao briga a lamar se Si, o Bequadro a temette a lamar se outra vez Fa, que era o nome, que antes tinha. Cf. 2. num. 7. Alli se mostra p' meiramente a forma do Bequadro, e depois o exemplo do, que a cima expendi.

14 De outro modo. Se o Bemol at'ra de qualquer Figura faz, que ella se chame Fa, vindo Si, o Bequadro posto at'ra de outra Figura, mas que se chame outra vez a' o mesmo lugar fa, que se chame outra vez Si. Cf. 2. num. 8.

15 E na

Cf. 2. num. 7.

Cf. 2. num. 8.

58 Arte de solfejar.

15 Enão só dermente o Brequadro aon-
dou Accidentes, quando vem nos lugares oppo-
sitos de Si e Fa: mas ainda quando eu lo
Est. 2. num. 9. Ni' contra Bi. Est. 2. num. 9.

Regra. 16 Emfim nas Cantorias de sustinido
o Brequadro serve de Bemol, e o sustinido de
Est. 2. num. 10. Brequadro. Est. 2. num. 10. Nas Cantorias de
Bemol o Brequadro serve de sustinido, e o
Est. 2. num. 11. Bemol de Brequadro. Est. 2. num. 11.

17 Se no principio de hũa Cantoria Na-
tural comporta de sustinido, ou Bemol, si-
er algu Brequadro, ou maior: este, ou este de-
mentisao daquelles outros Accidentes, em
Est. 2. n. 12. correspondencia dos quaes elle estiver. Est.
2. num. 12.

Regra. 18 Mas para estabelecer-mos esta regra
desejamos saber, que procedendo Cantoria com
sustinido logo no principio da Classe, se de-
xi por somente o tal nos lugares de Fa, enão
em outros; e nos taes lugares se chamará Si,
seja subindo, ou seja descendo, contanto Linha, e
Espaço.

19 Este Si me da de mostrar hũa ou tres
clases assignadas em algu dos lugares aponta-
dos a folha 35 numero 2, 3, 4, pela qual eu
de cantar com Cantoria Natural Simple. A
Clase dese buyer se eu subindo, ou descendo
por Linhas, e Espacos principiando pelo primei-
ro sustinido, emique eu chamei Si. Est.
Est. 2. num. 13. 2 num. 13.

20 Se a cantoria proceder com may susti-
nido

6. Arte de solfejar. Da Mutança.

A Mutança se faz, quando o *Subjuncto* vem no lugar da *Voz* *Si*; e se chama *Si* mudando o nome a todas as *Vozes*, e regendo toda a *Canção*, que depois d'elle se segue.

Tão bem se faz Mutança, quando o *Subjuncto* vem no lugar de *Si*; e se chama *Si*, mudando o nome a todas as *Vozes*, e regendo toda a *Canção*, que depois d'elle se segue.

Este *Subjuncto* em *Si*, este *Subjuncto* em *Si* mostra hũa *Clave* das tres, por onde o *Canção* naturalmente solfeja se segue.

Observação VIII.

Original sempre a
Lyra e o Sax 13

1. Mutança nenhuma outra coisa he, do que a Mudança, que faz a *Canção* Natural Simples para a *Composta*, ou ao contrario. Os Gregos faziam esta Mutança, quando a *Canção* passava do *Genero* *Diatónico* para o *Cromático*, ou *Enarmónico*.

2. Ellos explicavam a *Canção* por estes tres *Generos*. Chamavam *Genero* *Diatónico* ao, que eu chamo *Canção* Natural Simples. *Cromático* ao, que corresponde ao *nesso* de *Subjunctos*, ou *Bemóis*: não ao, que é o principio da *Canção* Natural composta: Mas ao, que procede com os tais *Accidentes* *canção* no decurso della, por exemplo: quando

Arte de solfejar. 61

em tua cadencia se discorre por meior pontos, ou por outro semelhante modo. Est. 3.º num. 2. Pl. 3.º num. 2.

3.ª De subtra sorte (diz M. de Profound) é transpozicao, ou transporte Diatónico (aquele eu chamo Cantoria Natural compoente: porque a-inda que proceda com Intenidos, ou Demos, ou por cu canto naturalmente), enão Genero cto- mático.

4.ª O Enarmónico é o, que procede Mixturando Intenidos com Demos, por cuja tarao se faria incantavel. Este genero Reye hui grande uso entre os Gregos nas suas composicoes dramaticas, e nos nossos tempos se vi bem praticado no teatro Italiano.

5.ª Esta invencao nobilissima dos Gregos descobriuam os Italianos, e oti strabatho de eu dilatar o tempo: e so o selectissimo gâ- lo destes pudera por em praxe hua Cantoria, de que se originaram os Gregos, e nem sua Nacao, de voz, de hui os pode singular.

6.ª So a Italia, aquella Italia, a quem devemos o trabalho de os anatomizar, indagar, e resolver, não pôde, ainda que não de tudo, pa- tentear nos seus Recitadores hui virtumbres dos melhores primores da Grecia.

7.ª Para estes, e semelhantes transpor- tes faziam a Mutacao os Gregos, e eu não sou a- fado: Mas para mostrar a necessidade de esta Policia hui Systema novo: porim infallivel.

Systema Novissimo.

Princi.

62 Arte de solfejar.

Regra do
Systema

8. Primeiramente estabelico, que o *Sustenido* nunca será *Si* (excepta a occasião advertida a folha 52 num. 2o, e 23); por que estes *Accidentes* *Si* *fa* *si* *oppon*tos se não encontram, se não quando se passam por estas duas Vozes; como o *mus* *Alce* claramente expôz nas 56 numero 3, e seguintes; e por esta contrariedade

Regra do
Systema.

9. Será sempre *Si* o *Sustenido*, que vier no lugar da Voz *fa*: e será sempre *fa* o *Bemol*, que vier no lugar da Voz *si*. E esta he a força do *Sustenido*, e *Bemol* na occasião da *hesitancia*: e esta he a força do *Meu* *Systema*. O que vou a mostrar.

10. Estes *Accidentes* *Sustenido*, o *Sustenido* feito *Si* no lugar da Voz *fa*, e o *Bemol* feito *fa* no lugar da Voz *si*, regem a *Cantoria*, e por elles ella se descobre.

Regra Can-
toria, que se
ja, e como se
entende.

11. Regra a *Cantoria* e perderem as Vozes o seu proprio nome, e tomarem aquelle, que as *fa* *ta* *ta* o *Sustenido*, ou *Bemol*, que ao principio da *Clave* se collocou, ou no de cima da *Cantoria* vier, isto he, o *Sustenido* no lugar de *fa*, e o *Bemol* no lugar de *si*. Regra a *Cantoria* o *Sustenido*, ou *Bemol*, por que elles não guiam a buscar mais *Clave* *Natural*, pela qual *Esjarnan* de *can*tes, como ja expus a fol. 58 num. 18, 13 &c.

12. Esta *moda* *fica* palpavel, e infallivel a, quem *solfeja*, sem *supposições* de *Claves*, como entendem alguns, e muito mal;

A Arte de solfejar

17. No primeiro absurdo não se respon-
der-se, que de Mi á Fa, é de Si á Sol.
já há um Semitono, que he meio ponto: e
já tem Sustenido, passa de Semitono a Tono.
Tono so he: VI. Ré: Ré Mi: Fa. Sol: Sol
Fa: Fa Si: logo como pôde ser Fa a Ré,
que vindo de Mi para Fa, esse Fa se acia
com Sustenido, e por consequente he Tono
se nunca houve Tono de Mi á Fa? Ao
responder a absurdo da successão dos Fa,
so pôde responder o Inventor desse Systē-
ma).

18. Eu soffria antes aos Autores, ha-
cerem a temeridade, com que solfejam, não
mudando o nome ás Vozes, ainda que te-
nham Accidentes. Vendo insupportavel ain-
da aor, que sabem, como já ponderei a fol-
ta num. 22.

19. Alguns se conformaram em parte
com o Semitono, dando ao de Bemol a Vo-
z, ou Fa; e se egzeçaram totalmente de
dar nome ao Semitono de Sustenido, não
dando poupar me o trabalho de Suppiller
com o nome. Mi, e Ré.

20. Ultimamente afféra do Sustini-
do, e Bemol convista em serem sufficien-
tes para fazer mudar de semblante toda
húa Cantoria. Pelo que tem de fôrça para
obrigar a Mutação, sendo, que o Susti-
nido quando he Si he Mutação, e
o Bemol quando he Fa; não sendo
quando

Arte de solfejar. 63
quando este he Bi, e aquelle he
Mi.

21 Este he o meu Systema ma-
XIMO, que distribuido em particulares
Systemas vai dando hũa noção de Mu-
sica extravagante, cuja licença só se de-
ve permittir ao Escolar expedito, e bastan-
temente destro, ao qual se vá imbuindo o
principio da Harmonia, e conhecimento
dos Tons.

22 Nos Recitados, e segundas partes
de Arias se descrevem Cantorias bem pontos
conjunctas: Cu tão bem descrebro pelo meu
Systema hũa regra não pouco segura pa-
ra os solfejar sem muito engano.

23 Os Recitados a hũa formador
na Cantoria Natural composta costumam
assignar-se com Cantoria Natural Simple.

24 Para o solfejar desta Cantoria
não deve admittir-se o solfeja ordenado
como ja dice: e por isso deve dar-se he o
conhecimento da formatura dos Tons.

25 Destes ha dous em toda a
Musica, a saber; hui de terceira maior,
e outro de terceira menor. A terceira
maior tem a sua primeira do tom em DO.
dizendo: DO, Mi, Sol, DO subindo, ou
Sol, Si, Re, Sol, como se vê na tabl. 3.ª, num.

1. e 5.º Que não digo: mas não se ignore.

26 A terceira menor segue a sua pri-
meira do tom em LA, dizendo: LA, DO, Mi,
e LA subindo, ou Re, FA, LA, Re, como se

5.º Não digo, porque esta regra não se aplica, pois
as Cant. Accidentals não admittem, e as naturas fallas.
O mesmo sege a respecto de Re, Fa, La, e da terceira
menor composta natural. 2.ª, pela mesma fallibilidade.
4.ª e 5.ª. fol. 6.

Regra.

Ex. 3.ª num. 1.º

fol. 6.

66 Arre de solfejar.

66 *Arca de Noé*
 67 *Arca de Noé*
 68 *Arca de Noé*
 69 *Arca de Noé*
 70 *Arca de Noé*
 71 *Arca de Noé*
 72 *Arca de Noé*
 73 *Arca de Noé*
 74 *Arca de Noé*
 75 *Arca de Noé*
 76 *Arca de Noé*
 77 *Arca de Noé*
 78 *Arca de Noé*
 79 *Arca de Noé*
 80 *Arca de Noé*
 81 *Arca de Noé*
 82 *Arca de Noé*
 83 *Arca de Noé*
 84 *Arca de Noé*
 85 *Arca de Noé*
 86 *Arca de Noé*
 87 *Arca de Noé*
 88 *Arca de Noé*
 89 *Arca de Noé*
 90 *Arca de Noé*
 91 *Arca de Noé*
 92 *Arca de Noé*
 93 *Arca de Noé*
 94 *Arca de Noé*
 95 *Arca de Noé*
 96 *Arca de Noé*
 97 *Arca de Noé*
 98 *Arca de Noé*
 99 *Arca de Noé*
 100 *Arca de Noé*

27 Primeira do tom se da -

ma aquella Voz, que supporta sobre si a Terceira, Quinta, e Oitava, como se mostram nas estampas precedentes. Veja-se o que eu disse nestes Intervallos a. folhas 32 num. 13, crum. 17, e folhas 33 num. 22, crum. 24. O que percebez de de advertir, que

28 Assegundus formaturus de bono

no numero 5, e 7 da Estampa. 3. se deve en-
tender somente com o Recitador, como a
diante irei Montrando: por que a Cantoria
que se faz a Coro, não tem mais formatura,
que Do, Mi, Sol, Do, sendo de terceira ma-
ior: e La, Do, Mi, La, sendo de terceira me-
nor: ainda que muitos Compozitores tem Jun-
tamento uxam da formatura Re, Fa, La,
Re do Num. 7 da Estampa. 3. obrigando a
Sexta maior fua Sexta, que deve ser menor se-
gundo o, que diz Sapparini (b) no seu Practico
al cimbalo.

29 Cantando por a' coro aima que...

tantos pios, a cargo, ainda que sejam
muitos, e de estar cada fúda das Vozes, em algum
dos tons Do, Mi, Sol, Do, Se for de terceira
Maior; ou em La, Do, Mi, La, se for de ter-
ceira menor; e aqui se tire o tom, a pertencer. *Regras*

35 Mas porque para o Recitalo po-
de acontecer entrar o Baixo em Sexta, não se
amoz tantas supposições: Mas veremos da
quella tom, que esse Baixo não ferir.

(b) *Vol. 33.* Tutti i Toni, che hanno la terza maggiore anche la seconda minore; quelli, che l'hanno minore anche la terza maggiore.

6. *Vol. 34.* per que c. la terza falsa, c. 11. e 12. per la 4. *fol. 68.*

Arte de solfejar: 67

31. Se já se vier, em que tom me fôr
de Baixo, e me fôr em terceira maior, que
ten a próxima de tom em DO, logo busco a
sétima. A esse me embasico, e a Cantoria
de de sustinidos, se Bemol, procuro do H
sustenido, se bemolado háia das Claves, da Can-
tória Natural, simples, e por ella cantarei se-
guro.

Regra.

32. Então devo com toda a cautella
anticipar-me em saber bem, com quantos su-
stinidos, se Bemol, conforme a Cantoria, que
quiza suppor) fica a Clave achada, dada pelo
Baixo, a qual deixei pela Natural, e que tomei
por semelhante para captar.

33. Por exemplo. Eu tomei a Clave de
Sol, que forçosamente se ha de assemilhar com
a Clave de Ut (que eu deixei) com tres su-
stinidos. Este devo eu suppor mortos can-
tando o Recitado, se acaso não vierem ex-
pressos no decurso do Recitado: para apor-
tar suppor, me he necessario saber, em que lu-
garas musicam; e em a. x. no terceiro, e
quinto Espaço, e terceira Linha. Quando eu
passar por estes Lugares, hei de suppor mor-
tos estes sustinidos, se pelo meio da Can-
tória não vierem assignados. Isto se mostra
na Est. 3. num. 8. A regua superior he da
Voz, que recita: a inferior he a do Baixo, que
a acompanha.

Regra.

34. Na regra do Baixo vem o por-
to perdido em Fa, que fica DO, porque me-
mo.

Est. 3. num. 8.

68 Arte de solfejar.

mostra ser terceira maior por causa da su-
stinido, que traz por cima. Ora este **La** ada-
do na Classe de **Ut** da voz recitante, e este
La feito **Do** nos mostra o **Si**, que nos deve
ter a Classe do Canto Diatónico, ou Natu-
ral **Supples**, que é a Classe de **Sol**, pela
qual devemos de cantar a de **Ut**, que a esse
tempo se supponha formada com tres **Supli-
mões** nos lugares advertidos no parágrafo 33.
35 Na letra **A** vem o **Sustenido** lem-
brado, e qual se não viera, o desviamos sup-
por morto, como o **Supponer** na terceira Li-
nha nas letras **bbb.** e tão bem, o **Supponer** -
mos morto nas letras **cc**, se não viera lembrado.

Regra.

36 Se o Baixo for a terceira menor,
burei a Classe Natural por meio da sexta
Fa tirada da primeira do tom **La**. De
ste **Fa** descendo, ou subindo saio a Classe
Natural, pela qual hei de cantar, em me em-
baracar, se a Cantoria he de **Sustidos**, ou **Be-
móis**; tendo sempre a cautella de **Suppor** mor-
to os **Bemóis** naquelles lugares, onde eu os
formei, antes que buscasse a Classe Natural
semelhante. **Ex. 3.º** num. 2.

Regra

37 No tom de terceira menor (segundo
cujo pouco firme dos **Antigos**) faz a primeira
do tom em **Re** qualquer recitado. E recitaren-
te, se não quizer fingir a sexta **Fa**, burque
este mesmo **Fa** tirado da primeira do tom
Re, e delle subindo, ou descendo achara Classe

Nota 7.ª

7.ª 1.ª do **Art. 65** Nota 5.ª que não seguia este uso antigo
porque se encontrava com o meu Systema, como, porque
he falso, e mostra na formatura do **topi** a (e nome
do **Ala**, **Al**, **re**) e a da terceira. E a da quarta
da primeira do tom **Fa**, nunca haviamos de ter a da

Arte de solfejar. 71

45 Se depois da Divergente o Baixo caminhar para a primeira do tom La. Dó, ou para a sexta maior Dó La ambas subindo, como está na Estampa t. num. 3. ou para a primeira do tom Re Fa, ou sexta maior Fa Re ambas subindo, como se vi na mesma Est. Num. 4. daquelle La, ou Dó da sexta (ou da quelle Re, ou Fa da sexta) tiraremos a Chave segundo a regra geral dada a p. 70 num. 41.

46 Já se vi na Est. t. num. 2. sobre te que se o Baixo na letra G fôrma sexta maior, solfejaremos pelo modo superior: porém se suppozermos Bemol no Baixo letra G, e for recitante, então solfejaremos pelo modo inferior. Advertindo que o Baixo ainda fingindo Bemol nas letras G, H, sempre na letra L suppozermos morto e he mesmo Bemol no Baixo.

47 Destes exemplos, pôde o Escolar de-
stro tirar hũa proficiã ligã para intelligen-
cia de outros solfejos difficeis, que acôr em
algũs especiaes. Advertindo, que só nelly
sem algũas segundas partes de Arias (agora
chamam os Italianos Represa e se explicam
pelas palavras: Da capo, Al segno &c.)
são as Mutanças continuas, e muitas ve-
zes se acôr em duas só Figuras; porque não bom
o São os Generos, para que se mudam a cada
papo.

48 Nas Arias observaremos, que se
a Cantoria proceder com Accidentes oportunos,
como

+ Nota 1.

Notas bem
que digo: de rã
Recitador, e alguns
das partes de alguns
Arias.

Outra Regra
geral do sy-
stema.

72 Arte de solfejar.

Regra

como são Sustinidos, Bemols, e Pequadros
existentes, de nemhu' faremos caso, ainda que
venham no principio da Chave, como succede
na Cantoria Natural composta: mas ante' en-
tenderemur ser a Cantoria Natural Simples.
porém irei cantando os Accidentes, que encon-
trar, como se fossem Natos, e em Nota Cantoria Debi-
te, que me irei referindo sempre á Cantoria
Natural Simples em cada Nota por Minima,
que seja se arnia em cada Figura, que encon-
trar: e nesta Cantoria Natural Simples irei usan-
do dos Accidentes Sustenido, Bemol, e Pequ-
adro nos lugares, que se competirem seja Si, ou
Mi, seja Fa, ou Sol. Est. 4.º Num. 5.

Est. 4.º Num. 5.

Adverten-
cia Necessa-
ria.

Advertindo mais, que se a Canto-
ria se inclinar mais para a Cantoria, que
me dá a Chave (supponhamos a Natural com-
posta: de Est. 4.º Num. 5), eu tao' bem me refe-
rei pella. Se for composta de Sustinidos, e o Natus.
Se for para Sustinidos, sorte-me a Cantoria,
e me dá a Chave; da mesma sorte de ella
Se for de Bemols, me inclinarei aos Bemol-
s: Mas se ella não buscar, se não os Ac-
cidentes opportos, usarei da Natural Simples.
Se a Nota L da Est. 4.º Num. 5 temer to-
nar a Cantoria á referir-se á, que foi no princi-
pio; porque se inclinou mais para os Sustinidos,
pelos quaes ella principiou. Mas se ella carni-
nhau'e para Bemols, ou Accidente opposto,
me referirig eu sempre á Cantoria Natural
Simples. Est. 4.º Num. 6, por levar Accidentes oppo-
stos.

Est. 4.º Num. 6

51

A Arte de solfejar

(Diante e cheguei na Minima da Cadencia, a qual chamel Sígaletra M, accei que a Quinta deste Si, porque he perfeita, he tão bem Si, neste caso ou he de chamar Mi a Minima letra M para pôr no seu Natural ada letra N, ou se chamar Si a da letra M, hei de considerar Si a sua Quinta, e por força ha de ser La a Minima da letra N; porque sendo a Quinta Si, daquendo he ponto, finaliza em La, no qual deve tão bem finalizar o Baixo, feita a consideração na Quinta. 12

Est. A. num. 8.

66 Se o tom todavia finalizar em terceira maior com preparo de cadencia, como a, que está na Est. 4.ª, num. 8, tomarei o Sustenido da Minima letra O não como Mutancia, ainda que seja Si; porque acabada a Cantoria não ha necessidade de fazer Mutancia em tal periodo, que traz a Cadencia junto, que caminha para a primeira do tom, a que se deve repetir, e preferir a Mutancia, aqual se attende ou no principio, ou no decurso da Cantoria, e não no fim della).

Regra

Est. A. num. 9.

67 Finalmente vindo duas Sustenções em Intervallos de segundas sendo o primeiro assignado na letra Fa, o que obriga a ser Si, o segundo em Mi: primeiro, ainda que seja Si, não altera a Cantoria: antes a deixara no mesmo estado. Est. 4.ª, num. 9, letras Fa e Si.

68 A razão he, porque aquelle Si era a respeito de Mi semitono Fa. Como este Mi se for Tono, perde o Mi toda a força, que li-

12. A. 8.ª. 11 fol. 73 desolve acertadamente a esta dística)

Arte de solfejar. 75

nda para proseguir a Cantoria Natural ou Natural Simplex, tomando a si a força do Mi para fazer a Cantoria Natural composta e substituído em Si feito Si.

62. Feito pois Si o Sol, segue-se, que he de ser DO o, que era Sol, letra que como este DO tão bem se faz como pelo outro sustenido, que tem em si, fica o do Si feito Si sem a Tergia para fazer, e se deve dar ao DO, que tem o substituido: mas como isto não pôde fazer, pois se encontra a Tergia da mea Antena dada a folha 62. num. 8, e num 9; se faz o Canto primitivo, isto he, da mesma sorte, que estava antes de bater o teu Sustenido em Si, e Sol, ou seja Natural Simplex, ou Natural composto.

75 Ora aqui temo o Mi sem preceder a Cantoria Natural Simplex; por que se tira toda a força o Tom, que forma o Sustenido em Si. Temos a força deste para fazer perdida; por que lha tira o Tom, que forma o Sustenido em Sol, e nem podendo este fazer, por estar em Sol, nem aquelle, por causa do segundo; fica a Cantoria com a mesma força que tinha antes, por lo que, se faz a Si o Sol, e Mi o Sol, o qual Mi não tem força, ou privilegio de Antecipa. O mesmo se entende, se do Si desce ao Mi. letra F, e baceuse o La, por da primeira do Tom, para onde caminha, se dando a Tergia dada a folha 72 num. 48.

71 Daqui vem que o Mi, e Si são

ps 157

76 Arte de solfejar.

paros Accidentia, pois não tem fôrça alguma pa-
ra alterar a Cantoria, ainda que a tenha pa-
ra alterar a fôrça, com que se puzer. Por isso se
virem dois, ou mais intervallos serão to-
dos Natos, ou Naturais. E a razão he, porque estes
dois Nomes, si, e Mi, e Fa, que se dão ao hypho-
do, e chroma he, na fôrça de Natos intercedentes,
não são da fôrça natural, que se constituiu propri-
amente tal por causa das Mutanças, a qual
foz, que a Cantoria se degenere, e por-
tanto a este, se considera Artificial; porque

72 Assim como o Gênero Diatônico
he Natural Diatônico, assim he o Cromático,
e Entarmonico os de Naturalmente. Quan-
do o Sustenido, ou Bemol toma a fôrça do
Intervallo Natural para passas a outra ge-
nero, ja então não he Accidente, e tem
Propriedade daquelle Gênero, para o qual
passa.

73 O que não tem, quando são de
Mi, ou Fa, por que nesta constituição
sempre são Accidentes: e assim não se
reputam como os de Si, e Re, e Mi, e Fa,
pois: do mesmo modo os de Sol, e La, que nesta
luz formam os ditos dois Accidentes, e
são. Tanto do Menor o pequeno numero
de de affinar estes dois pontos, ja que estes
forão tanto quarenta.

74 Logo que tenha expellido de estes
que varas entre Mutanças por tantos meios
(may não alisando a systema) não he mais

Arte de solfejar 77

Claves (como supponem alguns) a cada lú com-
passo, por que enlaga sendo o Systema lúcia
constituica, ontem, ou astantamento
de varias partes constituintes de
hú todo, não seria Systema s, que
proponho, se não fôr hú ajuntamento
de muitos, e varios sons, Intervallos, ou
systemas particulares, que constituem hú
Systema geral, o qual tenho abt aqui
exposto, e explanado.

75 Não he suppor Claves, como dice, e
sim passar por fóra de Genero a diversas Mu-
tanças não só em cada compasso. Mas em ca-
da Figura de hú compasso, por que conforme
for o Genero, que a Cantoria buscar, assim será
a Mutança, que se deve fazer. Isto frequente-
mente succede no Recitado, e nas segundas
partes de muitas Arias: fol. 75 Num. 37.

76 Não succede assim no Systema
de Guido, por que (ainda que Engenhoso) não
constitue húa Oitava perfeita sem Mutan-
ça, fazendo-se, esta encerrada dentro de hú
Diapason. Isto sim he, e deve de chamar-
se Supporicoes de Claves, por que
suppõe ao menos duas Claves tiradas das
Deduções, que se acham na Oitava. Dende
por fóra he de suppor os Arêlinos (todas as
vezes que cantarem) duas Claves, tanto que
quizerem subir a Oitava.

77 Que supponham duas Claves den-
tro de húa Oitava se prova, dando-se a voz
DO

78. Arte de solfejar.

Do primeira do tom hui nome, e a sua Octava outro, porque dizem os Arelinos cantando pela Cantoria Natural simple, e querendo formar hua Octava: Do, Re, Mi, Fa, Sol, Re, Mi, Fa.

78. He preciso advertir bem o, que apontei a folhas 10, num. 28, e dizer, que elles formam as Claves Ut, Fa, Sol, chamando a de Ut e Sol, Fa, Ut: a de Fa, G, Fa, Ut; e a de Sol, G, Sol, Re, Ut: e estas mesmas Claves chamavam Deduccões.

79. Faziam mais duas Mudanças para subir em Re, e outra para descer em La. Cantando pela Cantoria Natural simple, e chamada por elles Cantoria de Bequadro, e Natural, para chegarem a cima do La tomavam a chamar Re em A-La, Mi, Re, ou D-La, Sol, Re, conforme era o Re, que destes dois Signos primeiro encontravam. Quando queriam descer mais, que o Ut, chamavam La em E-La, Mi, ou A-La, Mi, Re, segundo era o La, que destes dois Signos primeiro encontravam. Veya-se a Est. 4. num. 10: advertindo, que as letras c, d, e f, são os Signos, de que usam os Arelinos.

80. As mesmas duas Mudanças faziam cantando pela Cantoria Natural composta sendo com Bemol, aque chamavam Cantoria de Bemol, e Natural, para chegarem a cima do La, chamavam Re em G, ou D, e para descerem mais, que o Ut, chamavam La em A, ou D: Est. 4, num. 11.

Est. 4 n. 10

Est. 4 n. 11

72. Livro

Arte de solfejar. 73

81. Tornar ao paragrafo 87. Dico pois hã 9a na Quarta, e Sétima na Oitava. Oprimeiro 9a he certamente nascido do Ut de C. Sol, 9a, Ut: mas o segundo 9a ainda que seja de C, com tudo he nascido de F. Clave, e Deducção, que se forma na terceira linha; e aqui temos duas Classes suppostas, na Cantoria Natural, simples.

82. Na Cantoria Natural composta de Bemol, a que chamam Cantoria de Bemol e Natural, formam a Citação deste modo: Ut, Re, Mi, Fa, Re, Mi, Fa, Sol, Et. 4.º num. 11. Oprimeiro Re certamente nasce do Ut de C: o segundo Re nasce do Ut de F. Segunda Clave, e Deducção dentro de hũa Oitava: donde se segue, que ainda que aquelle Sol seja do Signo de C, com tudo que se nasce he nascido de C: mas de F; e aqui temos duas Classes suppostas na Cantoria Natural composta de Bemol: logo pecca o Systema Anti, no na integridade do Diapason; E na prática ao mesmo das Classes, pois no terceiro 9a, se não assigna a Classe de F. 2.ª, ou a Classe de F. 1.ª, Ut, donde se vê a tal Deducção formada.

83. Não faltou quem dicesse, que no mesmo peccava o meu Systema; porque se encontra hũa Voz dizendo Mi em terceira do Baxo, que diz, Mi na primeira do Tom, Et. 4.º num. 1.ª letra S. e no mesmo compasso na letra t diz a Voz DO, quando o Baxo diz 9a em Oitava: logo nem lã, differença

82 Arte de solfejar. rio partido, e dos Nu- merarios.

O *Compasso Binario* partido tem duas partes; hũa no movimento inferior, e outra no superior. As Figuras tem o mesmo valor, que tem no *Compasso Quaternario Ordinario*: porém tem a metade das suas partes, como tem o mesmo *Compasso*.

O *Compasso Numerario* mostra pela numero superior as partes, que tem aquelle *Compasso*, que se nos propõe. e os numero das Figuras, que por elle se hão de cantar: e pelo numero inferior mostram as Figuras, que uasam ao *Quaternario Ordinario*.

Destes *Compassos* hũs sã *Binarios*, e tem duas partes: outros sã *Ternarios*, e tem tres: outros *Quaternarios*, e tem quatro.

Observação.X.

- 1. He este *Compasso* o mesmo *Quaternario Ordinario*, o qual se divide ao meio; e por isso se caracteriza com hũa *Linha divisiva*, que passa o *Compasso* perpendicularmente e atravessa a *Nota grama*, isto he, as cinco *Linhas* paralellas de Ato-horizontaes. Esta *Linha divisiva* parte o *Compasso Quaternario Ordinario* ao meio, e he

Arte de solfejar. 83

tem duas partes; hui no Momento inferior, e outra no superior. Daqui vem chamar-se **Binario partido**: **Binario**, por ter duas partes; e **Partido**, por que o divide a Lauza de cima. A qual forma está na Est. 4.ª, num. 15.

2. Neste Compasso **Derivativo** do **Quaternario Ordinario**. **Derivativo** se diz aquelle, que se deriva, ou nasce de hui primigenio, ou principal, tomando delle algumas partes. O principal, de que todos procedem, é o **Quaternario Ordinario**. Deste nascem também os **Compassos Numerarios**, os de **Saxquialte** ras etc. como logo veremos. Todos derivam aqui, nasce com o **Compasso Quaternario Ordinario** a arte de partilhar as tem duplicadas ipsas, e bem assim, de Números. O que iremos verdo.

3. Estes **Derivativos Numerarios** tem ou Números, hui sobre outro. Hui tem duas partes, este chamam **Derivativos Binarios**: outros tem tres partes, este **Derivativos Ternarios**: outros tem quatro partes, este **Derivativos Quaternarios**.

4. O numero superior destes **Compassos** mostra as Figuras, que do **Quaternario** se derivam, ou alterfentam: mostra também as partes, que ha de ter o **Compasso**. O numero inferior mostra, quaes eram as Figuras, que huiam no **Quaternario**, para de hui ou tirar, se, ou augmentar-se no **Derivativo**, e ser as mesmas Figuras em tanto numero quanto for o numero, que nos mostrou as partes do **Compasso**.
5. Cima

GLA n. 15.

* Explicação
aqui se explica
a fol. 3.ª Num. 8.
da 1.ª corneta
e qual, ou quae
da 2.ª partes, que
parte o compasso
Quaternario

84. Arte de solfejar.

Regra geral. 5 Sirva-nos este exemplo. Neste Compas-
so 2.º que quer dizer: Duas Figuras por
quatro, ou em lugar de quatro, mostra,
que das Figuras, que no Compasso Quaterna-
rio Ordinario Eiam quatro á Compasso (indi-
cada pelo numero inferior), neste Compasso
irão duas, e consequentemente vem alterate
Compasso duas partes: tudo indicado pelo nu-
mero superior.

6. Em todos os Compassos Numerarios
se observará a mesma regra: e a proporção
das Figuras maiores será augmentando o nú-
mero das Figuras menores, como por exemplo de
das Figuras maiores for hũa á Compasso, das me-
nores irão duas, quatro, oito, dezesseis, &c. repelan-
do sempre as maiores antecedentes: se forem
tres, irão das Menores seis, doze, vinte, qua-
tro &c. Seguindo a lei do seu Primigenio o
Quaternario Ordinario, como já adverti á fo-
lha 43. num. 4. e á fol. 44. num. 1.

7. Na outros Compassos Numerarios, em
que se tomam as Figuras em Proporção tri-
pla. Chama-se Tripla aquella Proporção,
que mede as Figuras de tres em tres. Esta
medida se acha em Compassos, em que
o numero superior he maior: mas com at-
enção ao Quaternario Ordinario, do qual to-
dei procedem.

8. Estes pois são aquelles, cujos nu-
meros superiores são 6, 9, 12, e sempre
maiores, que o numero inferior. Chamam

Arte de solfejar. 85

se Compasso de Tripla; porque levam as Figuras de tres em tres, e as Figuras assim contadas dão nome de Sesquialtera; porque assim como esta se compõe de hũ numero maior, que contém ao menor hũa vez, e ametade disse numero menor; por exemplo: 3 a 2, o qual 3 contém ao menor 2, e ametade de 2, que he 1; assim as Figuras de Sesquialtera são tres tomadas por duas; e contumam pör sobre ellas hũ 3; e algũs por uxo põem 6, e 3, quando são mais Figuras.

He verdade, que Mr. de Brosard (e) não só não admittê o nome Tripla; porém diz, que o Dictionario da Crusca (foraõlo Italiano) não fala em tal palavra. Elle comtudo confessa, que he usada em Musica, e Mathematica. Eu usarei della para exercitar, e facilitar aos Escolares a execução destes Compassos.

1.ª Para que bem os percebamos, depremon de saber, que ha tres especies de Triplas, são: Simples, Composta, e Mixta.

II A Tripla Simples he aque tem tres partes, as quaes se não podem dividir em suas Figuras, como 4, em squal Compasso sendo

(e). Tripla est un mauvais mot Italien, du moins le Dictionnaire de la Crusca n'en fait aucune mention. On s'en sert cependant souvent en Mathematiques, et Musique pour exprimer une des Proportions multiples 6.^{te} Veja-se a palavra Tripla em Brosard.

Arte de solfejar.

87

há dos Compassos da Tripla simples, das-
quaes se derivam, como são $\frac{3}{4}$, ou $\frac{3}{8}$. *Ex. 5. n. 88^a*
Eu me explico na Est. 5, num. 8, 9, 10. Ad-
vertindo, que quem cantar o Baixo fará o
Compasso com tres partes; e quem cantar a
Voz Superior, posto que cante binaria, ou qua-
ternariamente, sempre deve dar tanto tem-
po, quanto o Baixo gastar em levar as
suas Figuras em dois Compassos, quando a
Voz Superior faz de cada hui deus Compassos
em hua parte. A Bateria dixeram, que No-
taçãoinha da Voz Superior, mostra, que
nella ha tua parte de Compasso, quando
o Baixo ja tem cantado hui Compasso.

Preccito II.

Da Sincopa, Sinalc-
fa, e Ligado.

A Sincopa se faz, quando as Figu-
ras se encontram com as partes, ou metades par-
tes do Compasso.

A Sinalcfa se faz para remediar a
Sincopa, fazendo de duas Figuras menores hua
maior.

O Ligado se faz, para que debaixo de
hua, ou lo, Syllaba se comprehendam duas, ou ma-
is Figuras.

Observação XI.

Sincopa

88. Art de soiffer.

1. *Amcopa* (ou *Amcopes*) he hui canto claudicante, ou que parece ir coxeando; por que he hui *Figura*, su *maior* *Figura*, *maior* *ra*, *mellada*, *de* *maior* *entre* *maior*, *menores*; ou *maior* *Figura*, *maior* *entre* *a* *primeira*, e *ultima* *menores*.

2. Estacionaria. A pratica de tres modos.
 1.° Impressa por todo o mundo. Est. 3.º num. 16;
 donde observamos a linha formada n'aquella cada;
 porque jogam aquellas figuras ignorando as outras
 partes do Compasso para completar o seu valor,
 não sendo suas (demonstramos, acidentando assim)
 aquellas partes, que ja são de outro Compasso.

3. Com Minimas, Semimimas, Coldeias e Semicoldeias se observa o mesmo, ja em meias partes, ja em suas ametades, conforme o maior ou menor valor da Figura, que padece a Sincopa. Cf. 5. num. 12, 13, e 13, donde se vê formada a Sincopa nas letras aaaa.

4. No num. 12 desta Et. 5. Se se a Mini
ma Letra A tomando aquellas partes do Com
passo, ~~que não são suas~~, para completar as su
as partes. O mesmo se observe no num. 13.
e 14. e se aqui houver alguma escuridade, o
Meo. sabio faça ao Escultor executar o
sejor deste genero, para lhes facilitar com a
practica este tropieço. E burtagey modo de
lho adonar pelo recurso da Sinaliza.

5 A Simalefa, e Ligado são 8 me. mo, mo
mo ja Yimor na Est. 1.ª. N.º. 11 nas Semibrejes,
Minimas, e Eminimas: porém com esta diferen-

Arte de solfejar 89

a, que
 6. A Sinalleta, de duas Figuras maiores
 faz uma Maior, sendo a segunda das menores
 a, que de sempre em partes, ou metades par-
 tes do Compasso. Est. 5. num. 14. usar a me-
 sma cantoria, que a da Est. 5. num. 11. Isto
 mesmo faremos na Est. 5. num. 12, fazendo
 das mesmas letras AAA, isto he, de cada
 hua dellas duas e minimas com Sinal-
 leta como no num. 14, e se formará Sina-
 leta de Minimas. No num. 13 faremos o
 mesmo usando de duas Colcheias com Sina-
 leta em lugar de cada hua minima a letra
 aaaa 14. assim a mais.

Est. 5. n. 14

7. O Ligado tem esta forma da Sina-
 leta: may faz-se o Ligado, sem que se pusta
 a Figura, como a Sinalleta (que sempre se fe-
 ta com duas Figuras em Unissono): may he
 de cubrimto muitas Figuras ainda em dis-
 son Intervals, he aprendendo-lhes a cantoria.
 Est. 5. num. 15. letras bbb

Est. 5. n. 15.

8. Advertte-se, que o Ligado feito em
 Figuras de Sozes, que cantam, he para que em
 hua só Syllaba se comprehenda todo o Lige-
 do, como se colhe da letra, que vai supposta
 na mesma Estampa, e numero. Deste mesmo
 modo se canta (e ainda solfeja) a Sincope,
 e Sinalleta.

Regra.

9. Outras circumstancias ha mais
 particulares, cujo conhecimento ainda que dei-
 xo a continuacao, como o de algu. Signa, to-
 da

13. As arel. q. da micope, que não c. para a Fig. q.
 maior, em menor: may a. converta int. e. m.

2o Artº de solfejar.

daria não nos fiemos tanto da continuagão, que fique o Mestre desengargado de ensinar a seus Discipulos esta Arte somente com o uzo.

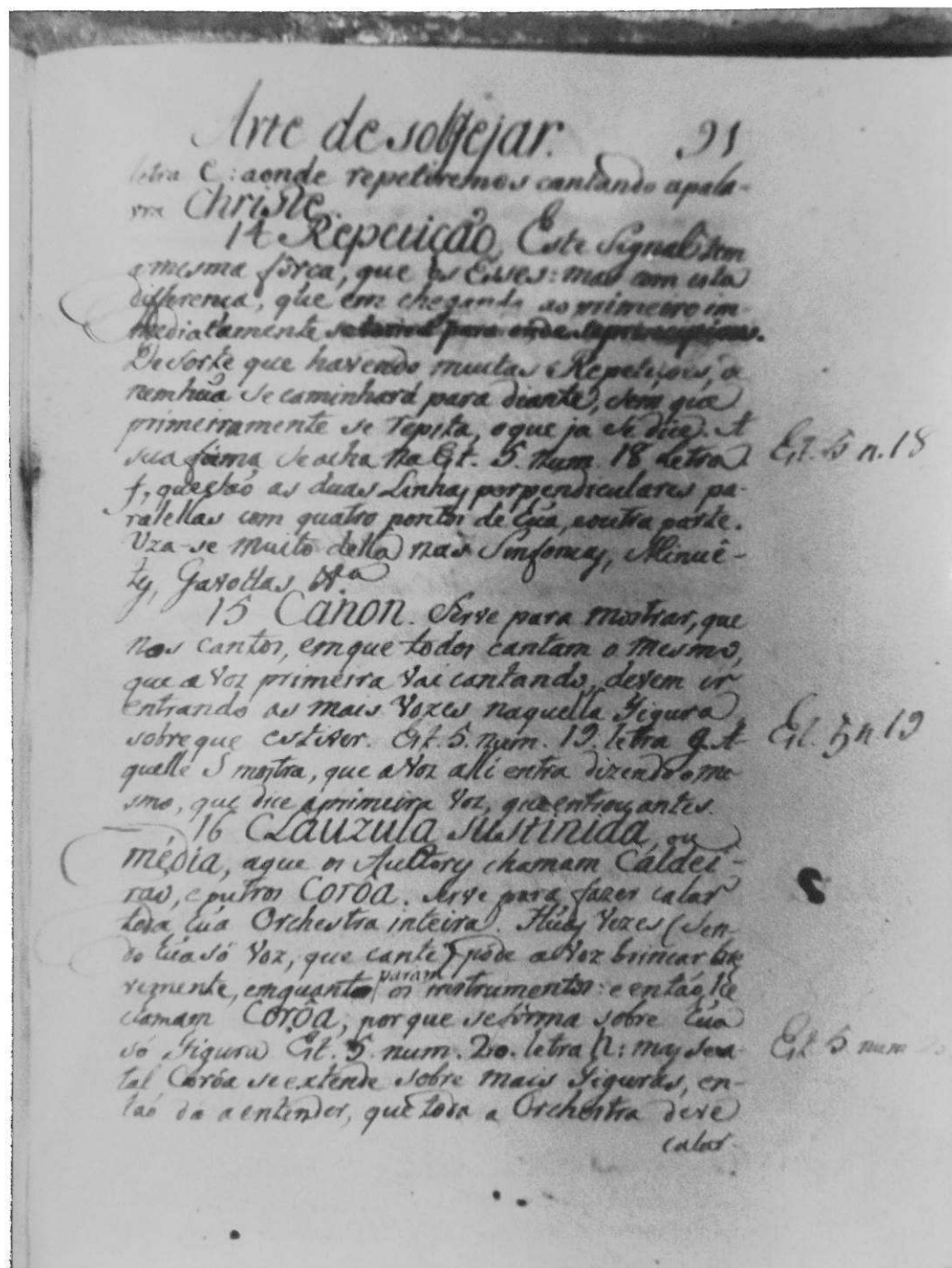
1o Eu lembro, o, que se pode muyto praticar, e ha os Signaes verdadeiramente muitos: porém ordinariamente os uzaes são os seguintes.

11 Estes. He hu Signal, que serve para repetir o, que ja se cantou: May se preciso, que haja Segundo, para que porem o 2o o primeiro. Deste se não faz mencao, e se prosegue cantando, até encontrar segundo, o qual immediatamente obriga a encontrar-se isto é, a tomar ao primeiro, e depois proseguir a Cantoria até seu fim total. *Est. 5.º. n.º 16*: observando, que tanto que chegar mais a letra alternarem a letra c.

12 Este Signal foi inventado por hu de dous motivos: ou por erro, que comettem os Copistas trasladando esta só vez hu motivo, q. o Compozitor dice duas vezes, e elle só escreve uma, ou por não tomar a escrever hu motivo segunda vez, quando elle diz a mesma coisa: Mas o certo he, q. o desuido dos Copistas os obriga a usar muitas vezes deste Signal.

13 Tão bem se chamam Estes a quellas caracteres, que se submettem ás Selhas do Vozes, que cantam, e parecem, que fada, querem dizer, e significam repetir aquella mesma letra, que a tior ja se dice. *Est. 5.º. n.º 17*

Alta



92 Arte de solfejar.

calar-se, em quanto Eu Fa (e arrida duas), sem
preceito de compasso mudá-las o tempo, que hão
porcos, sem respirar: e isto chamam vulgarmen-
te Cadencia: mas impropriamente, porque Ca-
dencia, como já dice Est. 13. num. 6. é de fei-
ta de compasso, e preceito de compasso, e não dif-
ferente deste tanto, que é executado sem compasso,
e só se chama de Melodia, ou Melopeia.
Melodia, porque hui ajunta-
mento de sons disjuntos, e cantados em desay de
outros de sorte q' agradam (d) ao ouvido. Melo-
peia, porque hui ar, hui graça (e) de bem di-
spor os sons da Melodia. Chama Melopeia
tão bem se chama, Modulação. Et 5. n. 21.

Et 5. n. 21

17. e Guia se punha no fim da regra
naquelle lugar, em que estava a primeira Fi-
gura, que se punha na outra regra fôr em
Linha, fôr em Espaço. Sua forma da e Est.
5. num. 22. Hoje não tem já uas, se nas no
Canto e ao.

Et 5. n. 22

18. Fim, ou Finado, sobre a Figura
é hui tr, estroga, que a voz faze, e é Motimē-
to guttural, e ligeiro, ou em Sequência, ou em Ter-
ceiras, como tra Est. 5. num. 23.

Et 5. n. 23

. 12. Mor

(d) M. de Brionard. L'effet que font plusieurs sons tanger,
superposés et chantés les uns après les autres, de manière
qu'ils fassent plaisir à l'oreille. †

(e) Mesmes Auteurs. L'art de bien arranger les sons,
depuis de dixer alguns sons, a cerca da Melopeia.

† e M. de Brionard. L'effet que font plusieurs sons tanger,
superposés et chantés les uns après les autres, de manière
qu'ils fassent plaisir à l'oreille.

Arte de solfejar. 33

1.^o Mordente é uma Cruz sobre a figura. Canta-se como o Trillo com differença, que sendo na Cantante, faz verdadeiramente o Trillo, aliás quando com este se dá a voz superior, a inferior, desce, e fica em segunda, que certamente não fazia bom effeito. Porém no instrumento pode fazer-se sem difficuldade. O Dono Moray é, quem lhe dá este caracter. * Cu te-
nho a esta Cruz em muitas composições im-
presas, principalmente Francizas, com a força
de sustinido sobre sustinido já na este posto.
Alia, contra coura de vocarosa, porque se te-
posto para Moray, que aquella diez não é
tão forte, com a primeira posta no principio
da cantoria, por ter menor coray, a pratica
não prouva emoy Mudezay. mas antes o bom
servico que sem engano a proporção terida.
A forma do Mordente está na Lit. 5.^a num. 24.
letra l. l.

* Tal caracter
não dá o Dono
to Moray. e
engana.

2.^o Apoggio é, para que a voz pas-
se por elle nomeando-o brevemente, e tornando
a primeira parte (alguns querem a metade) do va-
lor da figura, a qual se antepõe. He uma fi-
gura pequena muito mais, que a ordinaria.
brim se a figura, a qual se antepõe de de-
tor diminuto, como Coleleja, e da pode dar-se
lhe a metade do valor. Não pode dar-se a met-
ade do valor da figura sendo maior do Apog-
gio, porque se tocar contra ponto (e ainda em
o saber) ouvirá o pessimo effeito, que elle em
certas especies causa. A forma do Apoggio
he

1.^a 9.^a Quando com o Trillo desce o Mordente, porque
podem encontrar-se ambos, e quando se não encontra-
rão, descolata a descida, por podem ao trinar du-
as Vozes. E a fazer o Trillo, sobre o Mordente.

21 Arte de solfejar.

El. 5. n. 25

aque está na Est. 5. num. 25.

El. 5. n. 26

21 Portamento he hũa, ou muitas, figuras, que se põem buscando a Figura subsequente sem perda de tempo, ou de Compasso, cantando primeiramente com ellas, que com a Figura maior. El. 5. num. 26.

El. 5. n. 27

22 Pauza ~~Priziva~~ he a, que dista de o Compasso Quaternario, eo fax Primario, como dice a folha 82 num. 1. He tao bem a Pauza, com que dividimos o Compasso em suas partes completas, quando nos queremos segurar na Cantoria. Sua forma se mostra na Est. 5. num. 27 e está no numero desde 1 até 6 letra L, e em todos aquelles lugares, em que vão repartidos os compassos.

El. 5. num. 28

23 Pauza ~~Geraci~~, ou finaes, são duas Linhas perpendiculares paralellas, pelas quaes se entende ter finalizado a Cantoria. Sua forma se vê na Est. 5. em todos os numeros, que d'ella se lê a letra M, e nos mais exemplos, que se मिलतें nas duas primeiras regras até o numero 13, e 13. e d'ahi por diante.

+ he a

24 Repetida serve para avizar, que acabou a Cantoria, em que está, e se continúa outra, e se torna a repetida, sem que caia, se prosiga com a Cantoria, que depois d'ella se canta ja hũa vez. Aca no ylt. signal em And., Matinas, Motetto. S. de Italiana, e se explicam com a palavra. M. Segno, ou Dal. Segno, que quer dizer o signal, ou D. signal. A forma he a seguinte.

Arte de solfejar. 35.

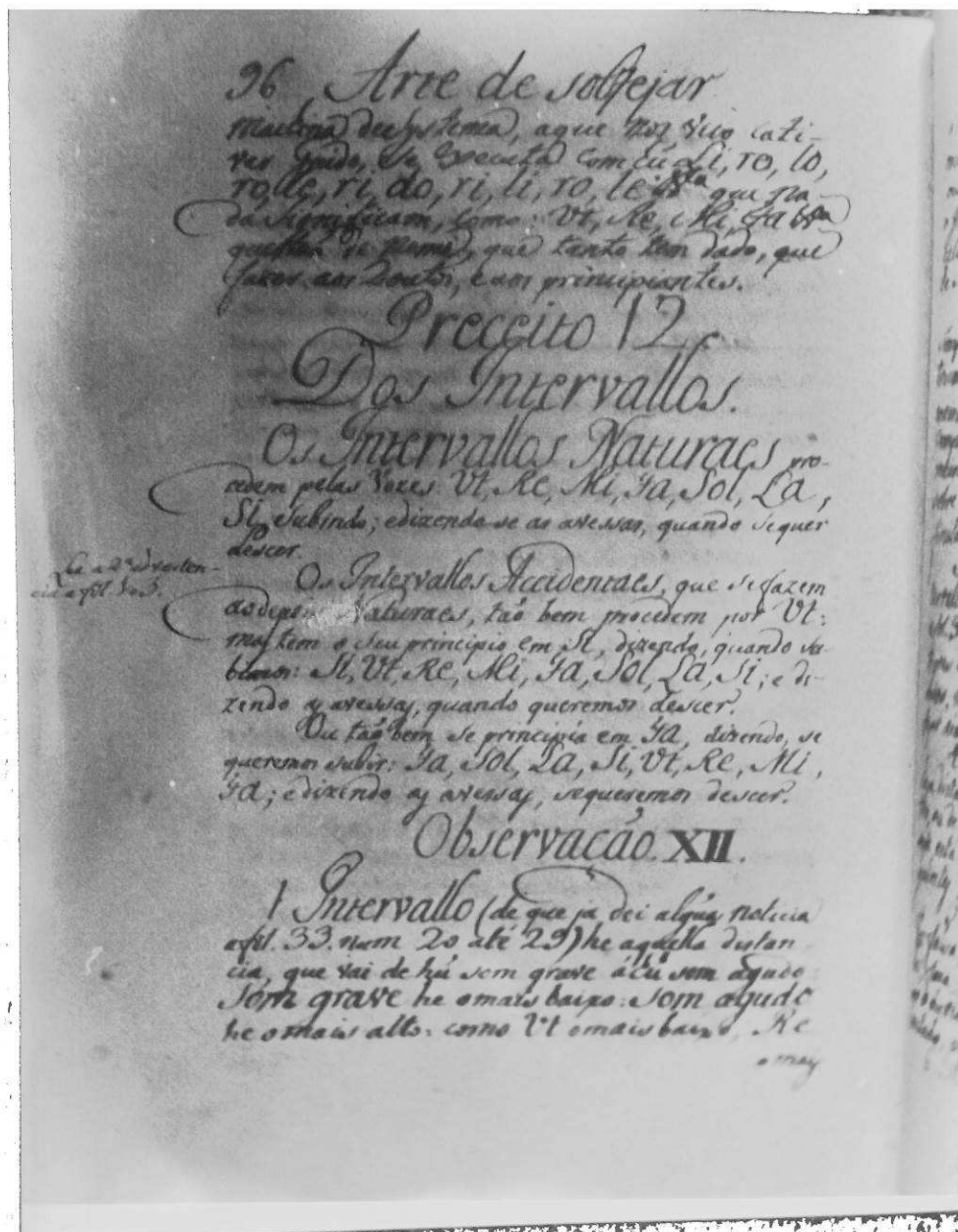
Donde de quem copia, ou compõe. Eu porei
doy, para que o Escolar venha ao conhecimen-
to da Republica. Gl. 5. num. 28.

Gl. 5. n. 28.

25 Resprimendo muito ao doulz Me-
tro, que não confie as lições dos discipu-
los dos Condiscipulos, por que a maior par-
te destes são peccados dos mesmos principian-
tes, e tal vez, faltando a modestia com a qual-
ly, que he, dissimulam as lições mal sabidas.

26 Quando succede a má doulz, que a doulz
tome com a doulz, seja em voz alta, para
que não possam esquecer os erros: e com tu-
do, deve fazer cautella, que não seja a li-
ção ~~mal~~ aprendida, ~~que~~ ^{que} ~~he~~ ^{he} ~~chamada~~, por que
isto impossibilita a doulz.

27 Cuido muito, que os principian-
tes adquiram uma perfeita Noção daquella
lousa, que se he, Republica, não o Molytato-
do com solfejos extensos; por que para
contar intervallos bastam os solfejos bre-
ves, e bem meditados antes, e os extensos bem
sabidos, e decorados; por q. os saberes e Muzica
não está em cartas muito, mas em usen-
das muitas vezes a mesma lousa com o
conhecimento, desta para que então can-
tem, e q. não basta doulz, e saber dizer af-
finado DO, FA; mas he necessario conhe-
cer bem q. intervallo he, e se he subindo, ou
descendo. E se o principiante estiver bem
feito a lousa, the seguiu, que breve-
mente se embará de solfejos, e toda esta
Mado



Arte de solfejar. 27

o mais alto: Re o mais baixo, Mi o mais alto. Não é havida esta distancia, ou maior, ou menor, assim será chamado o Intervallo. O Mestre, ou o instrumento facilitará a percepção, que especulativamente se não pode explicar.

2. Os Intervallos são Sette, ou Simples, ou Compostos, ou bicompostos ou tricompostos. Os Simples são os três primeiras Sette Vozes, que acabam em Si. Os Compostos são os, que se seguem sobre o primeiro Si. Os bicompostos os, que acabam sobre o segundo Si, e assim se procede infinitamente, se pode, se ser.

3. Quem souber tomar, bem os Intervallos, e formallor pelas Letras advertidas a fol. 35. nam. 2 e seguintes; observadas as regras das Mutanças, dos Sustidos, dos Bemolles, tem tã divisã de grã para poder solfejar ainda sem nomeas Vozes.

4. Para fazer Intervallos de precizo, se esta distancia proporcionada de Cui Tono a outro, ou de Cui Tono a Cui Semitono. Que isto seja está explicado a fol. 31, nam. 2, e seguintes.

5. Porém porq. os Semitons se tã de falva, e custa ao principiante regularla, para tã facil experiencia; que logo o ouvido, se não for de timpano de sonhado, perceberá a falsidade.

6. Advertido, que os Intervallos da Citarã

De tom Flet. 1.º de 1.ª e 2.ª
 38 Arre de solfejar.

lata das somente duas semitonas maior
 ter cantaveis, que são: Mi, Fa, e Si.
 DO (já adverti a fol. 34. num. 3) 1.º DO e
 ra o mesmo, que Ut), para conhecermos a
 distancia, que vai de Si a do Tom, ponhamos
 estes dous Tetracordos, dos quaes já falei a
 fol. 30. num. 85.

1.º DO, Re, Mi, Fa.
 2.º Sol, La, Si, DO.

Regra. 1.º Quer saber pois a distancia, que
 vai de Mi a DO, lendo o primeiro Tetracordo
 em Si Tom, pondo em Re a voz DO, edigo:
 DO, Re, Mi, Fa.
 DO, Re, Mi...

e acharci a dissonancia, que vai de Mi posto no
 lugar de Fa, e conheci, que DO e Re postas
 debaixo de Re, e Mi tem igual distancia (por
 que he inversivel), mas o Mi de baixo do Fa
 he insupportavel: E me resta o Tom, que devemos de
 dar ao Mi, quando trouxer Bemol, e me resta
 4.º por que he o Tom maior delhe chamar Pl em lugar de Mi: e este me
 resta de dar ao Tom maior Pl daremos a qualques 4.ºs, que não
 tem Pl; por que esta voz humida a pode ter o Pl.
 Bemol. Seja a fol. 55. num. 7. e fol. 62. num. 8. in
 ma nesta cantoria (cantando 2.º vez, e se vier a ser lade
 mais clara): DO, Re, Mi, Fa.
 Fa, Sol, Pl.

Regra. 1.º Quer saber a distancia, que ha de
 Si a DO, nas tenho mais, do que usar do
 segunda Tetracordo pelo mesmo modo:

1.º DO, Re, Mi, Fa.
 2.º Sol, La, Si, DO.

Regra. 1.º Quer saber a distancia, que ha de
 Si a DO, nas tenho mais, do que usar do
 segunda Tetracordo pelo mesmo modo:

Arte de solfejar.

29

Sol, La, Si, Do.

Sol, La, Si.

acharei a dissonancia, que ha do Si pto no
 lugar de DO, e conhecerei, que Sol, e La, po-
 ão de baixo de Re, e Mi não o mesmo som:
 mas o Si de baixo do DO he insuperavel: e if-
 se sera o som, que darei ao Si, quando trou-
 ver Bemol, e lhe chamarei Si: e do Si tem
 o nome Fa, quando trouxer Bemol. Temor Vi-
 slo ja, quando o Bemol he Pl, e quando he
 Fa.

Quero saber a distancia, que ha de Si
 á DO com Sustainido, formo o primeiro Tetra-
 cordo, e abaixo hei Fols, ao segundo, e digo:

1.º DO, Re, Mi, Fa

2.º Sol, La, Si, DO.

acharei a distancia, que ha do DO pto a-
 baixo do Mi, e conhecerei, que sendo o La, e
 Si de sons iguaes com o DO e Re, que e-
 stão sobre elles, não o he o DO, que está in-
 ferior ao Mi: e em sera o som, que darei a
 o DO, quando trouxer Sustainido, e precisas de
 lhe chamar Si: e este mesmo nome Si darei
 aqualquer Fa, que não for Fa; por que o so-
 me desta voz nunca pode ter o Sustainido. Vi-
 ja a fol. 55. num. 6. no principio da quarta
 regra. 4.ª. 1.ª. 2.ª. 3.ª. 4.ª. 5.ª. 6.ª. 7.ª. 8.ª. 9.ª. 10.ª. 11.ª. 12.ª. 13.ª. 14.ª. 15.ª. 16.ª. 17.ª. 18.ª. 19.ª. 20.ª. 21.ª. 22.ª. 23.ª. 24.ª. 25.ª. 26.ª. 27.ª. 28.ª. 29.ª. 30.ª. 31.ª. 32.ª. 33.ª. 34.ª. 35.ª. 36.ª. 37.ª. 38.ª. 39.ª. 40.ª. 41.ª. 42.ª. 43.ª. 44.ª. 45.ª. 46.ª. 47.ª. 48.ª. 49.ª. 50.ª. 51.ª. 52.ª. 53.ª. 54.ª. 55.ª. 56.ª. 57.ª. 58.ª. 59.ª. 60.ª. 61.ª. 62.ª. 63.ª. 64.ª. 65.ª. 66.ª. 67.ª. 68.ª. 69.ª. 70.ª. 71.ª. 72.ª. 73.ª. 74.ª. 75.ª. 76.ª. 77.ª. 78.ª. 79.ª. 80.ª. 81.ª. 82.ª. 83.ª. 84.ª. 85.ª. 86.ª. 87.ª. 88.ª. 89.ª. 90.ª. 91.ª. 92.ª. 93.ª. 94.ª. 95.ª. 96.ª. 97.ª. 98.ª. 99.ª. 100.ª.

Quero saber a distancia, p La de Si
 e Fa, formo o 2.º tetra cordo, e abaixo
 ao inferior Si sono, e digo:

Yamos de experim
 cia. 2.ª. 3.ª. 4.ª. 5.ª. 6.ª. 7.ª. 8.ª. 9.ª. 10.ª. 11.ª. 12.ª. 13.ª. 14.ª. 15.ª. 16.ª. 17.ª. 18.ª. 19.ª. 20.ª. 21.ª. 22.ª. 23.ª. 24.ª. 25.ª. 26.ª. 27.ª. 28.ª. 29.ª. 30.ª. 31.ª. 32.ª. 33.ª. 34.ª. 35.ª. 36.ª. 37.ª. 38.ª. 39.ª. 40.ª. 41.ª. 42.ª. 43.ª. 44.ª. 45.ª. 46.ª. 47.ª. 48.ª. 49.ª. 50.ª. 51.ª. 52.ª. 53.ª. 54.ª. 55.ª. 56.ª. 57.ª. 58.ª. 59.ª. 60.ª. 61.ª. 62.ª. 63.ª. 64.ª. 65.ª. 66.ª. 67.ª. 68.ª. 69.ª. 70.ª. 71.ª. 72.ª. 73.ª. 74.ª. 75.ª. 76.ª. 77.ª. 78.ª. 79.ª. 80.ª. 81.ª. 82.ª. 83.ª. 84.ª. 85.ª. 86.ª. 87.ª. 88.ª. 89.ª. 90.ª. 91.ª. 92.ª. 93.ª. 94.ª. 95.ª. 96.ª. 97.ª. 98.ª. 99.ª. 100.ª.

Regra.

1.ª. 2.ª. 3.ª. 4.ª. 5.ª. 6.ª. 7.ª. 8.ª. 9.ª. 10.ª. 11.ª. 12.ª. 13.ª. 14.ª. 15.ª. 16.ª. 17.ª. 18.ª. 19.ª. 20.ª. 21.ª. 22.ª. 23.ª. 24.ª. 25.ª. 26.ª. 27.ª. 28.ª. 29.ª. 30.ª. 31.ª. 32.ª. 33.ª. 34.ª. 35.ª. 36.ª. 37.ª. 38.ª. 39.ª. 40.ª. 41.ª. 42.ª. 43.ª. 44.ª. 45.ª. 46.ª. 47.ª. 48.ª. 49.ª. 50.ª. 51.ª. 52.ª. 53.ª. 54.ª. 55.ª. 56.ª. 57.ª. 58.ª. 59.ª. 60.ª. 61.ª. 62.ª. 63.ª. 64.ª. 65.ª. 66.ª. 67.ª. 68.ª. 69.ª. 70.ª. 71.ª. 72.ª. 73.ª. 74.ª. 75.ª. 76.ª. 77.ª. 78.ª. 79.ª. 80.ª. 81.ª. 82.ª. 83.ª. 84.ª. 85.ª. 86.ª. 87.ª. 88.ª. 89.ª. 90.ª. 91.ª. 92.ª. 93.ª. 94.ª. 95.ª. 96.ª. 97.ª. 98.ª. 99.ª. 100.ª.

Regra.

1.^a Arte de solfejar.2.^a Sol, Fa, Si, Do.3.^a Do, Re, Mi, Fa,...

acharei a distância do Fa inferior ao Si, e conhecerei, que o Re, e Mi inferiores ao Sol, e Fa, são de sons iguaes; mas o Fa inferior ao Si do segundo Tetraçordo, que he a superior, he intolleravel: e o som do Si, eo mesmo nome Si darei ao Fa, quando trouzer sustinido: e só o Fa tem o nome Si, quando thaz sustinido. Aqui tomarão tão bem visto, quando o sustinido he Mi, e quando he Si.

11^a Para fazer se pois qualques intervallos, excepto o de segundos, devem tomar se todas as Vozes: porém somente deo cantar apertada, e ultima, ficando em silencio as outras; por exemplo: Devo tomar o Intervallo de Terceiras, como tres Vozes: DO, Re, Mi; e calando a voz media Re, só canto: DO, Mi: e assim farei outro qualques intervallos.

12^a Dice: Excepto o de segundos, porque este intervallo só tem duas Vozes, e não se tomam successivas: DO, Re: Re, Mi: e por isto não ha voz media, que se cale.

13^a De quatro modos se podem conhecer os intervallos para se cantar sem embaraco. O primeiro he, contando finis, e pausas, como se farão na Cat. 1.^a nam. 1.^a E mostraremos agora, may mostrar se ha primeiramente, como se farão o UNISONO, de que ja falei a fol. 31. n. 2.^a

+ Devo dizer, que a distancia de intervallos de segundos a que, como se aplica a fol. 31. n. 21.

Arte de solfejar. Sol

Se mostra na Est. 5.ª. pag. 29. Estes Vni- Est. 5.ª. n. 29.
sonas formados por Linhas, e Espacos formam
os Intervallos, que procuramos.

14. Segundo modo he tomar a me-
moría q. Vozes ha o tte que está no circu-
lo, Exemplo 1, num. 2, e tomar a primei-
ra do Intervallo, q. se pede: por exemplo:
Quero hu Intervallo de Quarta de Re subm.
do digo: Re (1), Mi (2), Fa (3), Sol (4), effor-
mo o Intervallo de Quarta de Re, Sol; cas-
sem os mais todos.

Regra.

15. Terceiro modo he fazer os pi-
ta teclas do Organ, Crava &c, e quantos te-
clas comprehendet, tanto serão os Interval-
los, tomando só para cantar a primeira, e
ultima.

16. O quarto modo de o fazer he
pelos dedos, tomando tanto dedos, quantos fo-
rem os Intervallos, que eu quizer saber, u-
zando Então do primeiro, e ultimo dedo, se
eu quizer dizer: e se eu quizer dizer, e cantar
juntamente, vou contando pelos dedos, e
cantando com a voz cada eu delles, e ao depon
tanto vinente o primeiro, e ultimo.

17. Para formar-mos bem todos os In-
tervalllos, devemos saber affinar bem o de se-
gunda, porque nos mostra o caminho mais
direito para acertar-mos todos os outros. O
que se faz por hu preparo, tomando primei-
ramente o Intervallo, que quizermos, pelo In-
tervallo de segunda, como: querendo tomar
o In

Arte de solfejar. 1.º 3.

Com isso se não conduza ao solfejo, por
que ser lhe-ha difficil saber.

21. está também justo, que os discipu-
los sejam ensinados com o ajutorio de a-
companhamento; porque ordinariamente se
hezita o principiante, quando canta com
outros, quando se pelas outras Vozes en-
tendendo talvez, que está cantando a' sua.
Culhes ponto o Baixo nos solfejos.

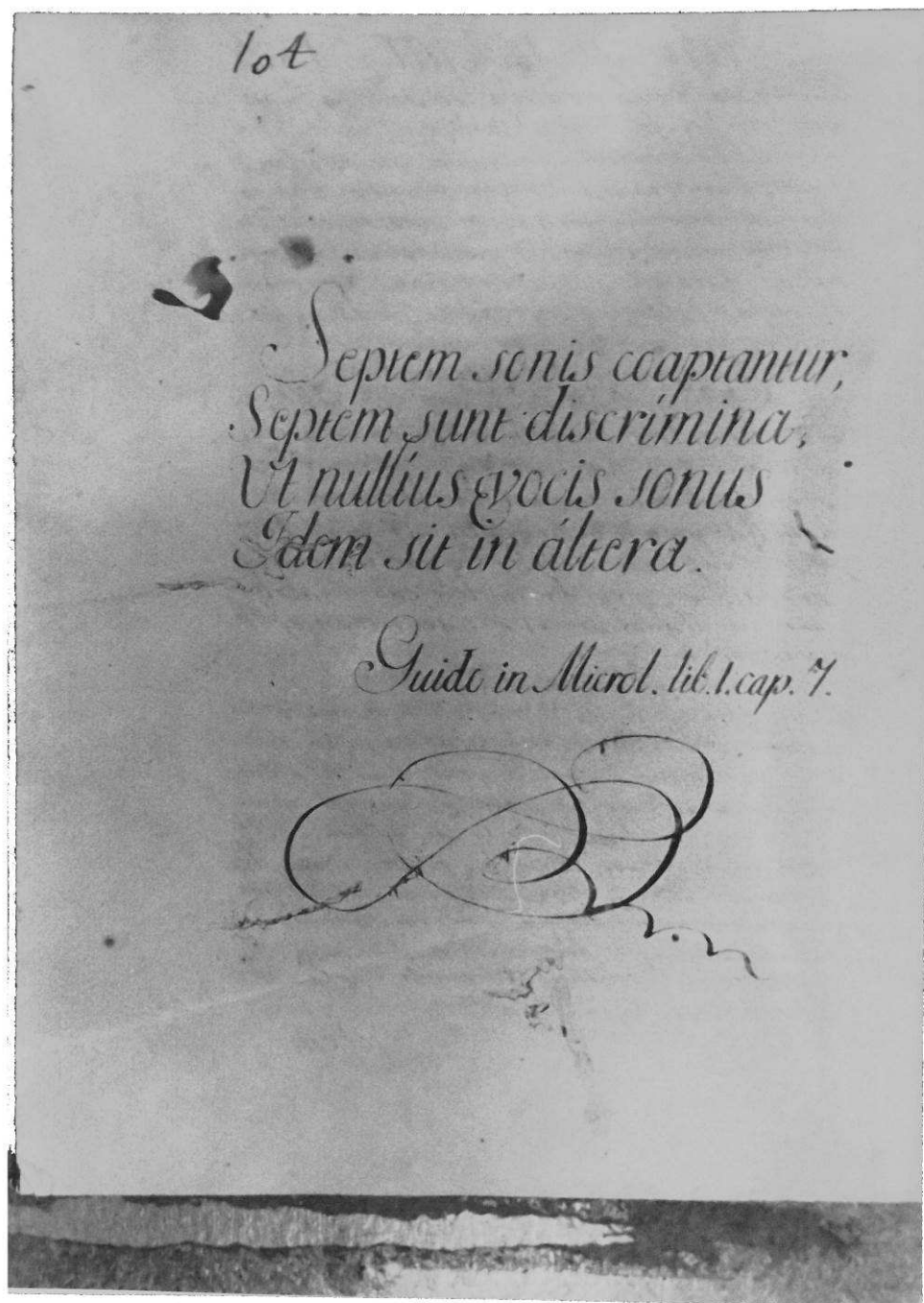
Advertencia 1.ª

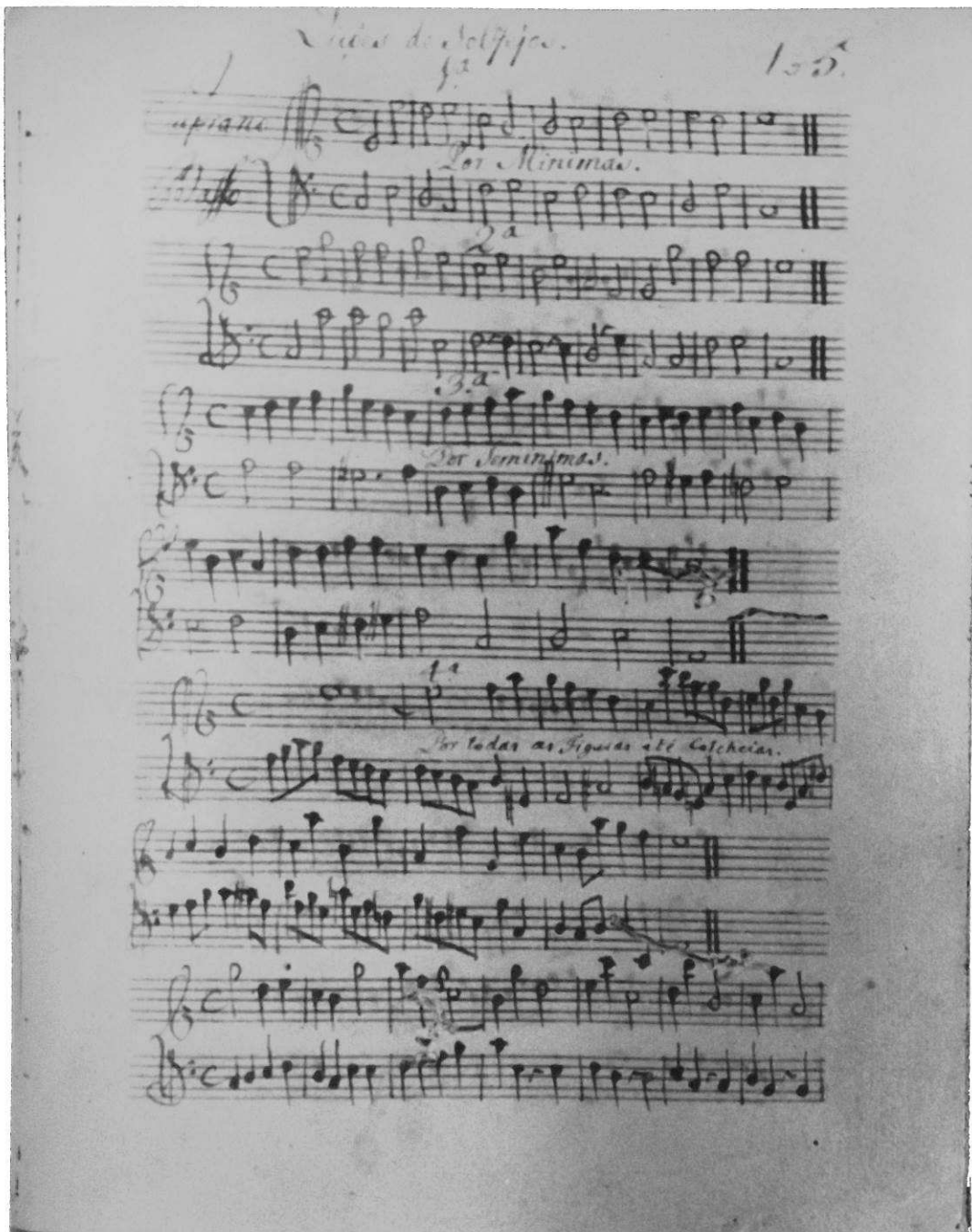
Revisito ultimamente, que o Resu-
mo desta Arte das folhas 17 até 22. serve
para o estudo dos, que principiam, e para
seri necessario recomendar a memoria
aquelles preceitos, ou ao menos perceber
com o espirito desses. Os que fizerem ob-
servações sobre de instrucção, e intelli-
gencia, a qual se achia nas mesmas ob-
servações.

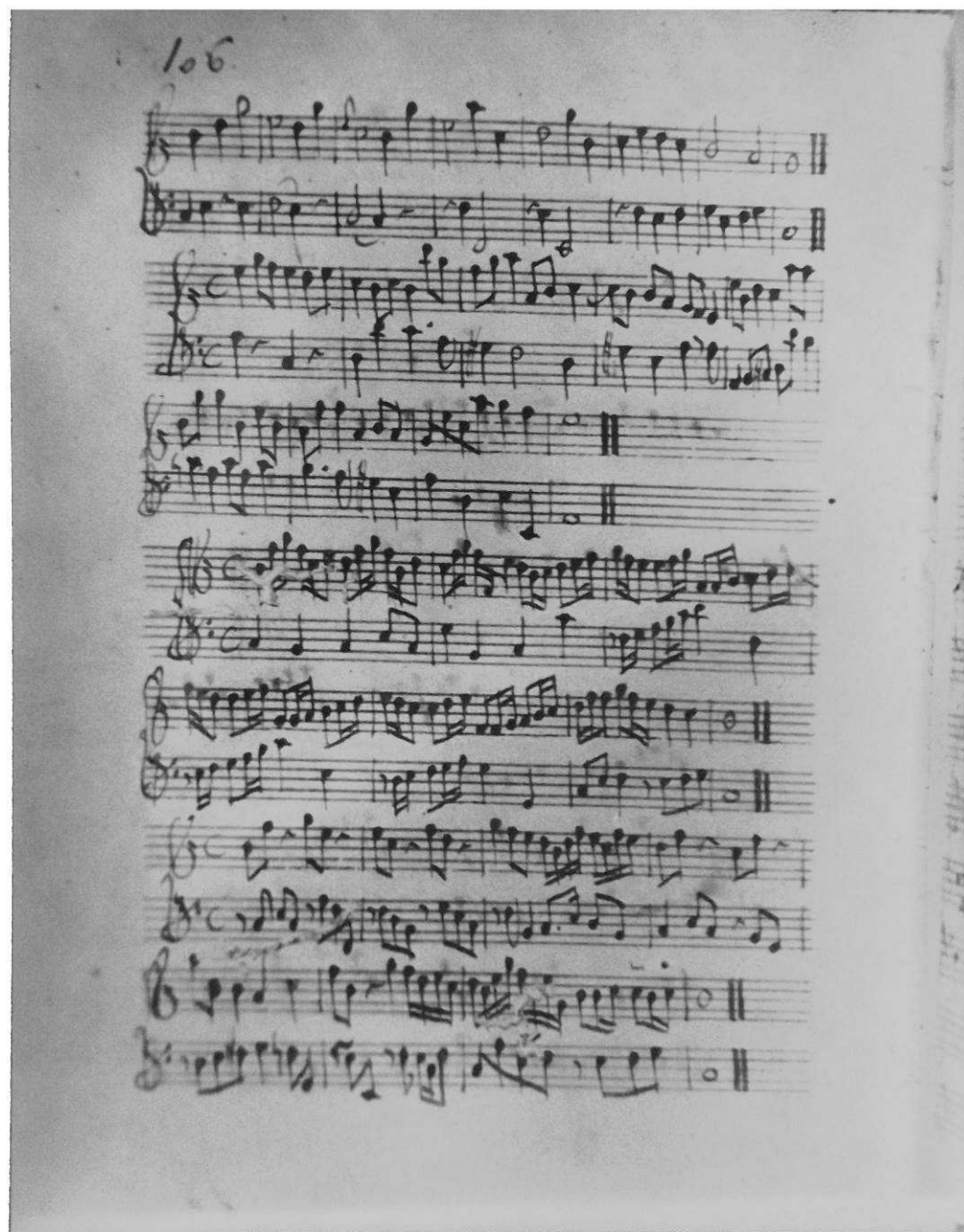
Advertencia 2.ª

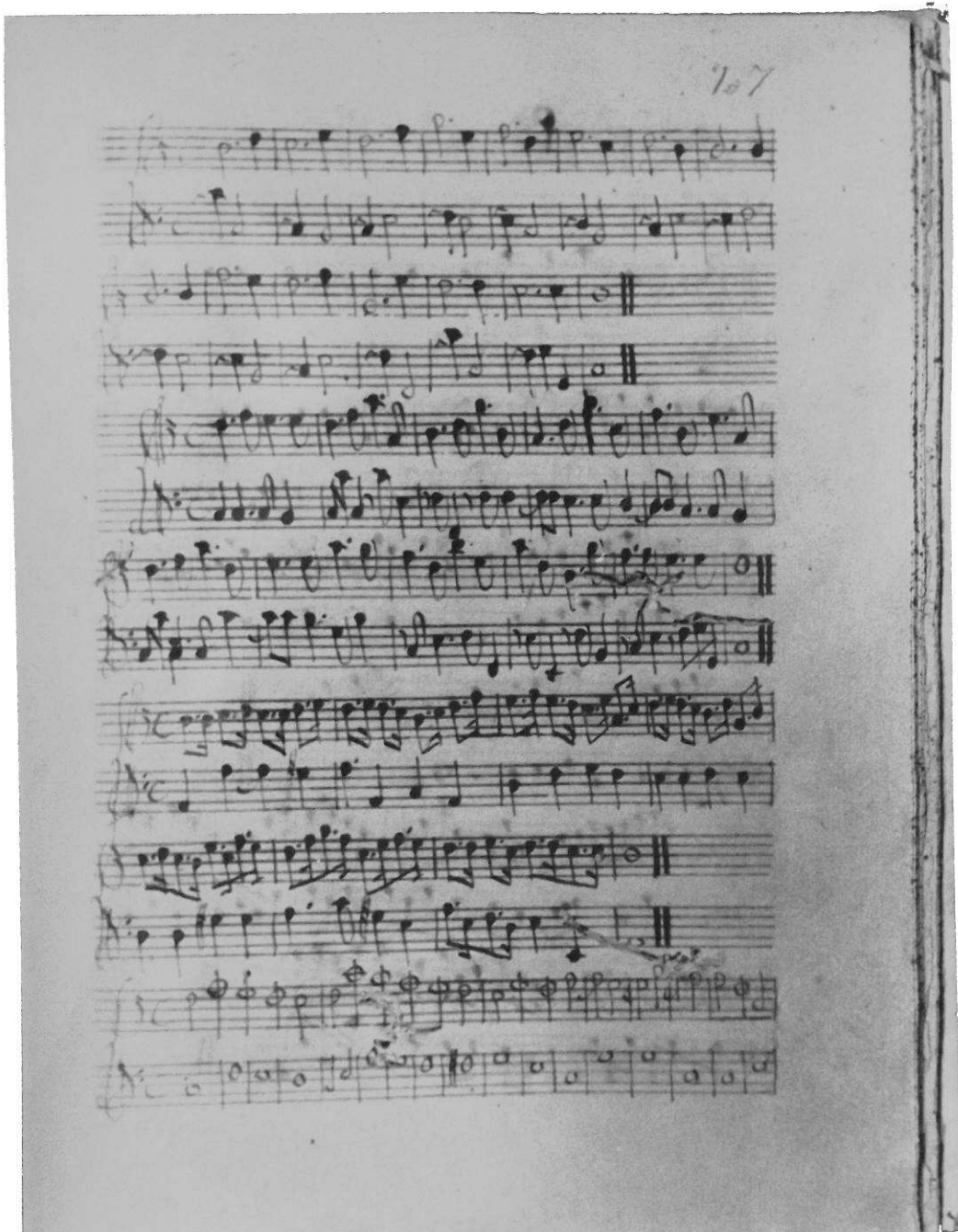
Apel. 22. Gracilo 12. e fol. 16. o nome da Dica-
do como Intervallos. heitgenlaes, ar, que proce-
dem pela Cantoria Natural composta; e aquelle princi-
pio, que se usa em si. he a primeira e Cantoria com a
ditada em si. e a segunda he a Cantoria com o Nome de si.
Mestra com a sua Cantoria Natural sua Cantoria Natural pa-
nes e explicui. fol. 33 nam. 6. J. e o nome da Cantoria.
Tão bem o principio, que se usa em si. he a primeira e
Cantoria com a sua Cantoria Natural sua Cantoria Natural
tutel. porq se outra mole certamente não se. Infi-
vallo Accidental. he o nome da Cantoria.

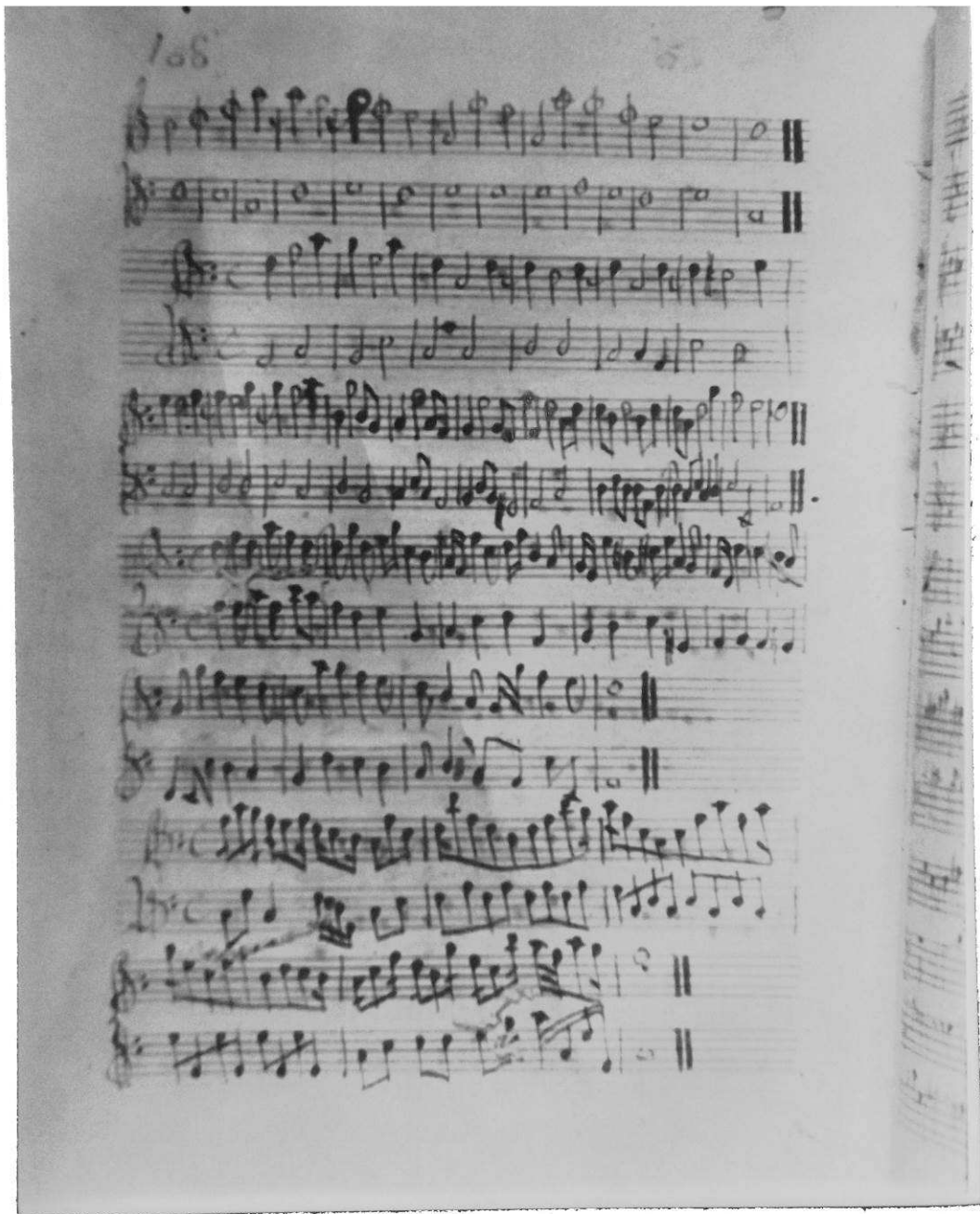
Optem











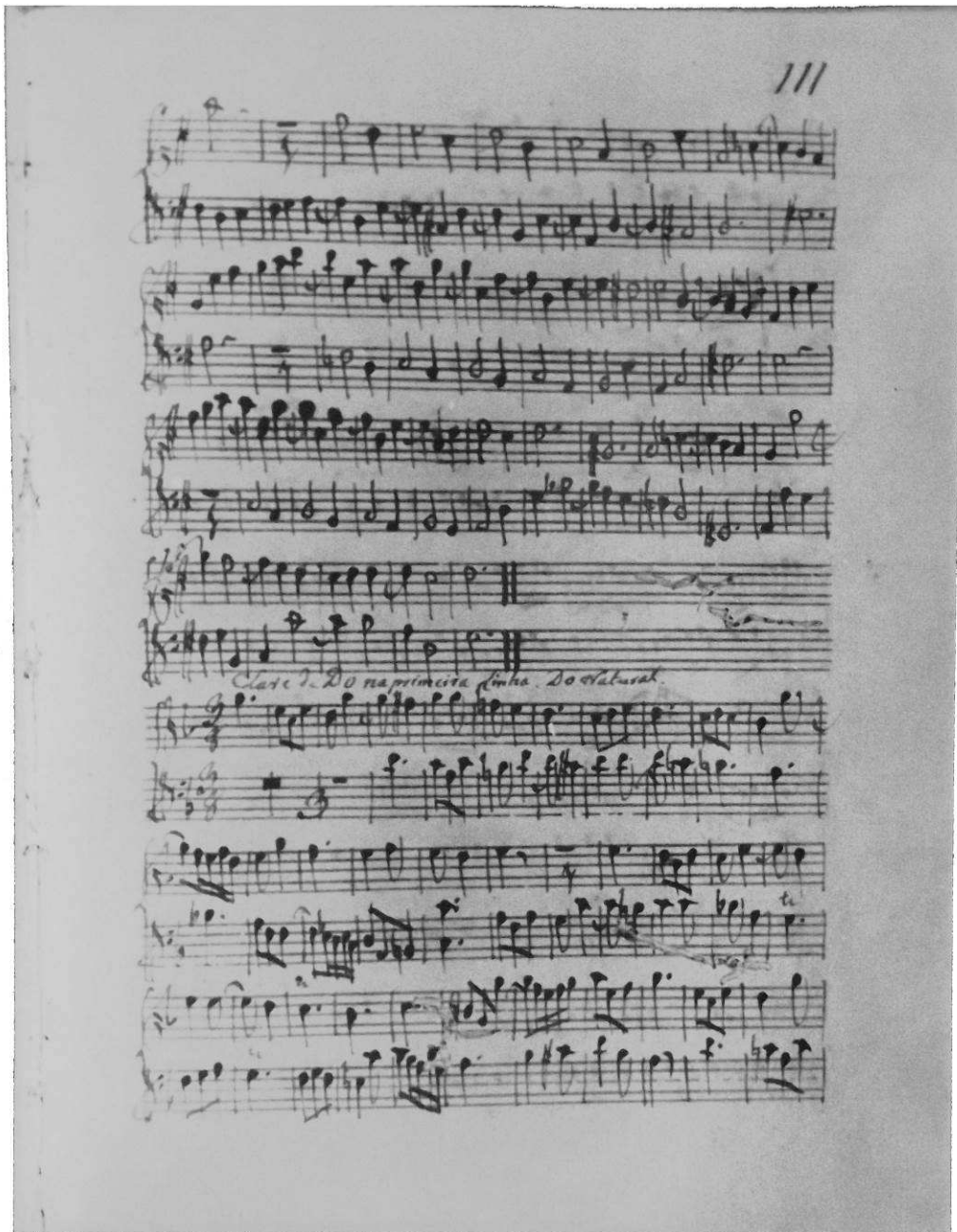


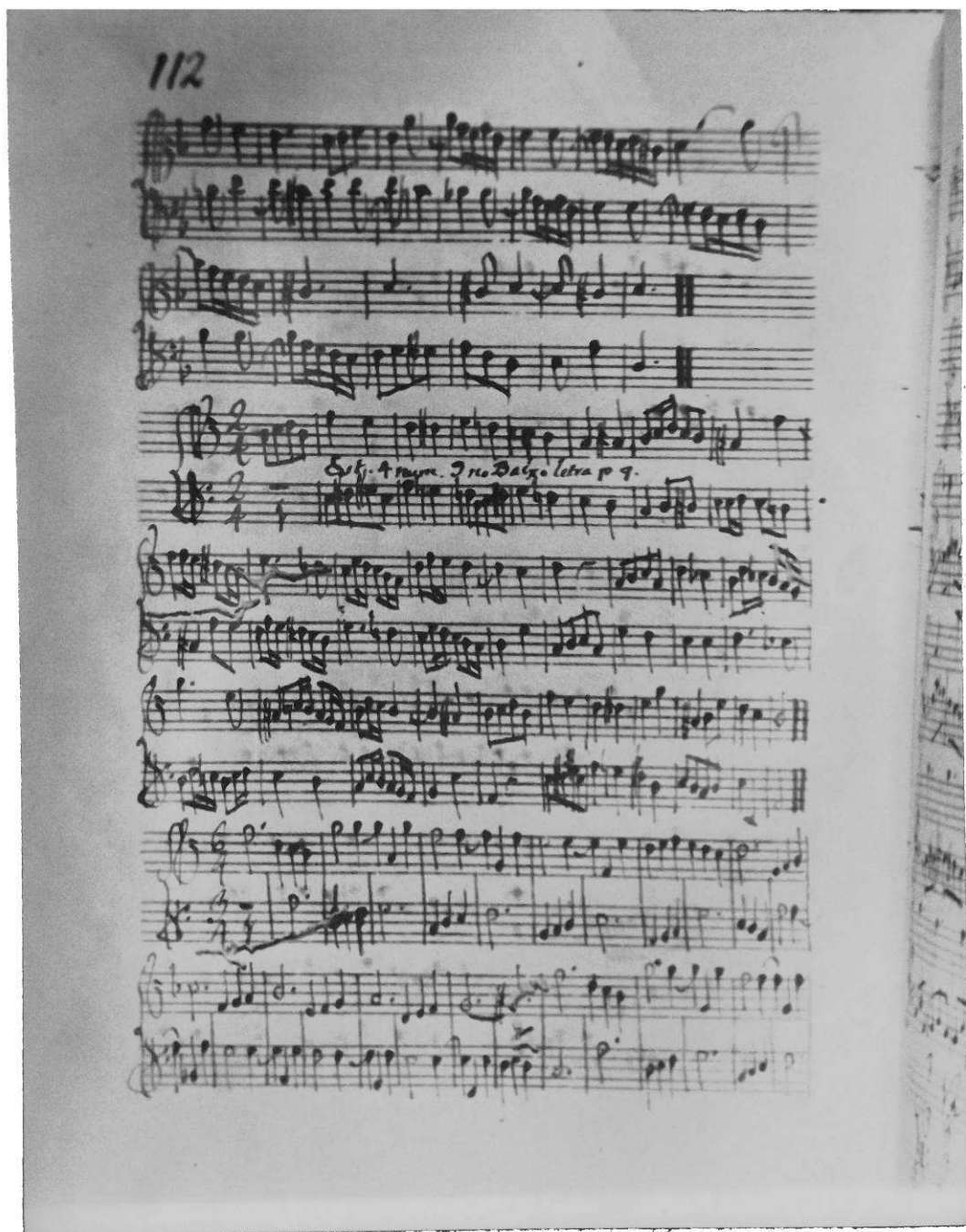
116

*Repete-se os compassos ternarios. Quando vieres dos ternarios ternarios
nos ternarios ternarios, porque os ternarios ha de ter qua dos de ternarios ternarios.
Esta na musica dos ternarios, e mede-se este compasso com a fol. 116.*

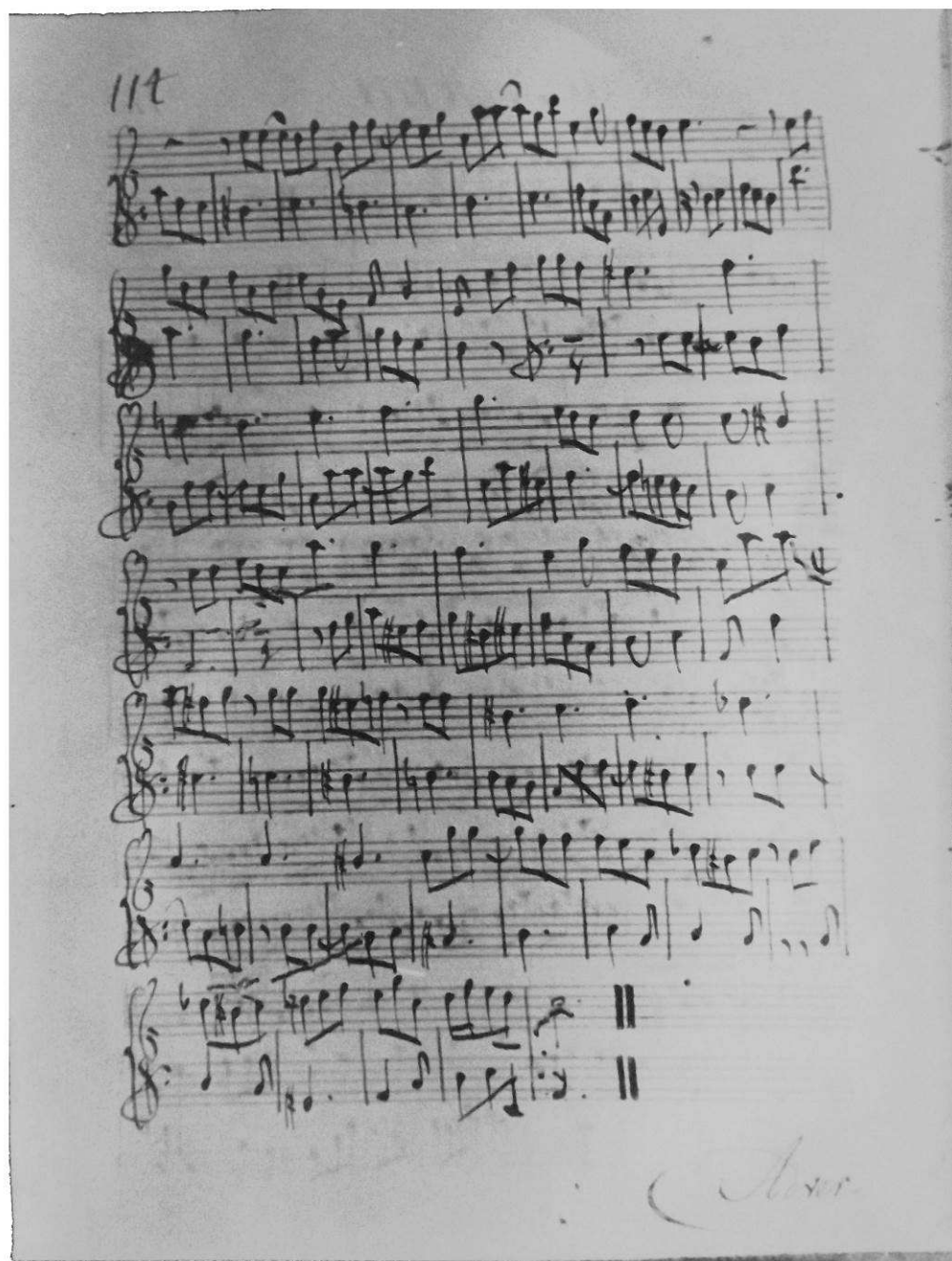
medida de ternarios com a fol.

ave sa do maguante com a fol. 116.









Arte de solfejar. 115

1. Tenho dado as regras, que me pareceram necessarias para se saber solfejar: resta-me dar as necessarias para ensinar-se a solfa com letra.

2. Primeiramente o Cantor necessita de ler com a expedição possível, aliás nunca já mais cantará de repente. Eu pois, que não escrevo para estes, vou aos principiantes.

3. Lembra-se bem o principiante da Figuração a folhas 88 Num. 1. a. e. 2. do Ligado, e a do PONTO; por que são muito parecidos. Sabe que quando vier mais a figura ligada (esteja ella, ou não esteja em Unisões) he de igual valor, e compasso inteiro, como são as embelezas da Est. 1.º numero 11. entendendo-se os Ligados. Leia a Est. 88 Num. 5, 6, e 7. Excepção a Breve na mesma Est. e Num 11, aquellas pedidas se entendem sempre ligadas.

4. Se a figura ligada tem a metá de valor, que a antecedente, com aqual segue, como na Est. 1.º Num. 13 no signal * e letra A: entenderemos, que aquella figura faz 4 vezes de Ponto. Leia a Est. 58. Num. 2, e 3.

5. Se a figura ligada he de igual valor, e som, que a antecedente, com aqual liga, e esta figura dá 2 golpes na primeira parte do compasso Est. 15 Num. 14 letra A. En-

116 Arte de solfejar.

entendimentos ser malicia.

6 Mas todas essas figuras ligando a letra por baixo, a lerão somente de baixo da primeira figura, aonde principia a ligar, comprehendendo as seguintes a mesma syllaba.

Art. 5.º num. 15.

7 Para execução destas coisas offere ao Cantor diversas partituras com Syllabas, nas quaes verá o que se propõe. Elle com outros Condiscipulos pôde exercitar-se nemas divertidas lições, ao mesmo tempo de embasar-se nestas poucas. **DIVERTIMENTOS** a tres, e quatro Vozes. Advertindo, que quando o Cantor não ache a sua Voz em algum dos lugares DO, MI, SOL, ou LA, DO, MI, FA, MI, MEIRA do tom, dissonando a harpa, que he por Baixo, ou Subindo, ou descendo. Vira a fol. 117 No Soprano, que não tendo LA, ou DO, ou MI, DO, LA, terou o MI, porque principia.

diver-
mentos Har-
mônicos

[illegible]

[illegible]

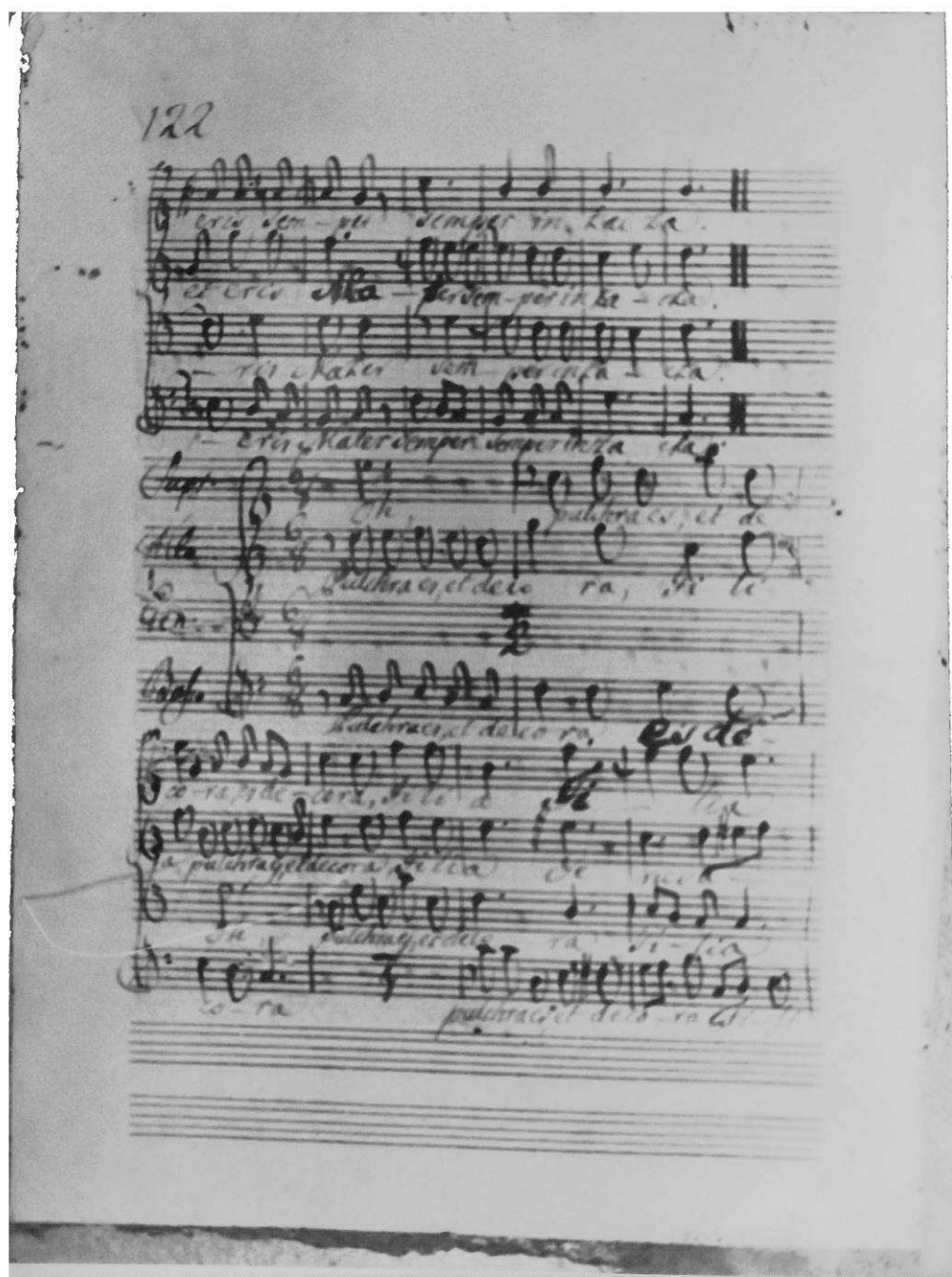
112.

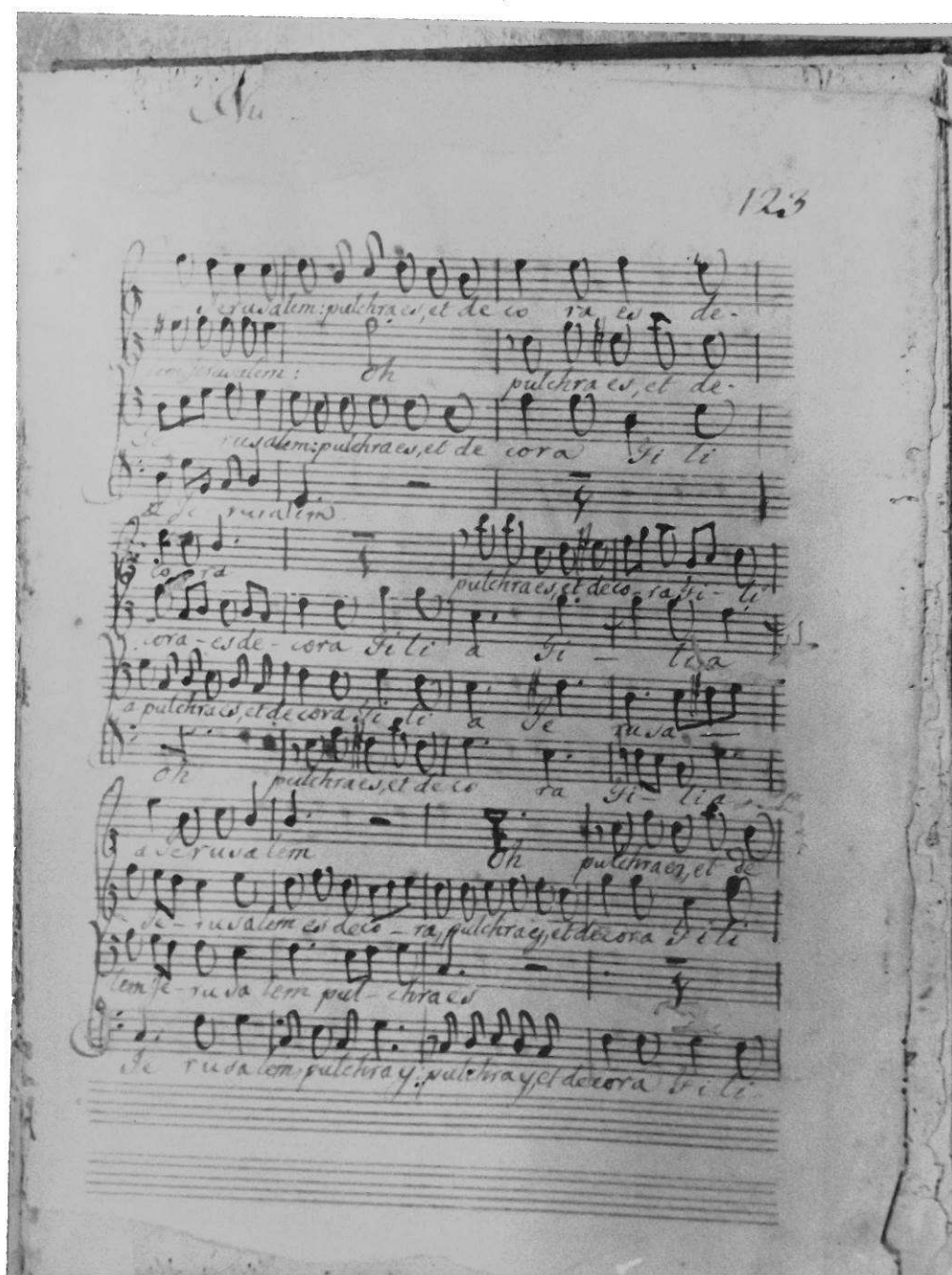
e re bus, et de ne di - bus, fructus Ventris Ventris
et de ne - dictus, et de ne - dictus fructus Ventris
et de ne - dictus, fructus fructus Ventris
tu bene dictus in multi e ri
tu bene dictus in multi e ri
tu bene dictus in multi e ri
e re bus, et de ne di - bus, fructus Ventris Ventris tu
e re bus, et de ne di - bus, fructus Ventris Ventris tu
e re bus, et de ne di - bus, fructus Ventris Ventris tu
e re bus, et de ne di - bus, fructus Ventris Ventris tu

[illegible]

121

1. *hater em - per in la da. Offici e res*
 2. *hater em per in la da. Offici e res gra-*
 3. *hater em per in la da. Offici e res*
 4. *hater em per in la da. Offici e res*
 5. *hater em per in la da. Offici e res*
 6. *hater em per in la da. Offici e res*
 7. *hater em per in la da. Offici e res*
 8. *hater em per in la da. Offici e res*
 9. *hater em per in la da. Offici e res*
 10. *hater em per in la da. Offici e res*

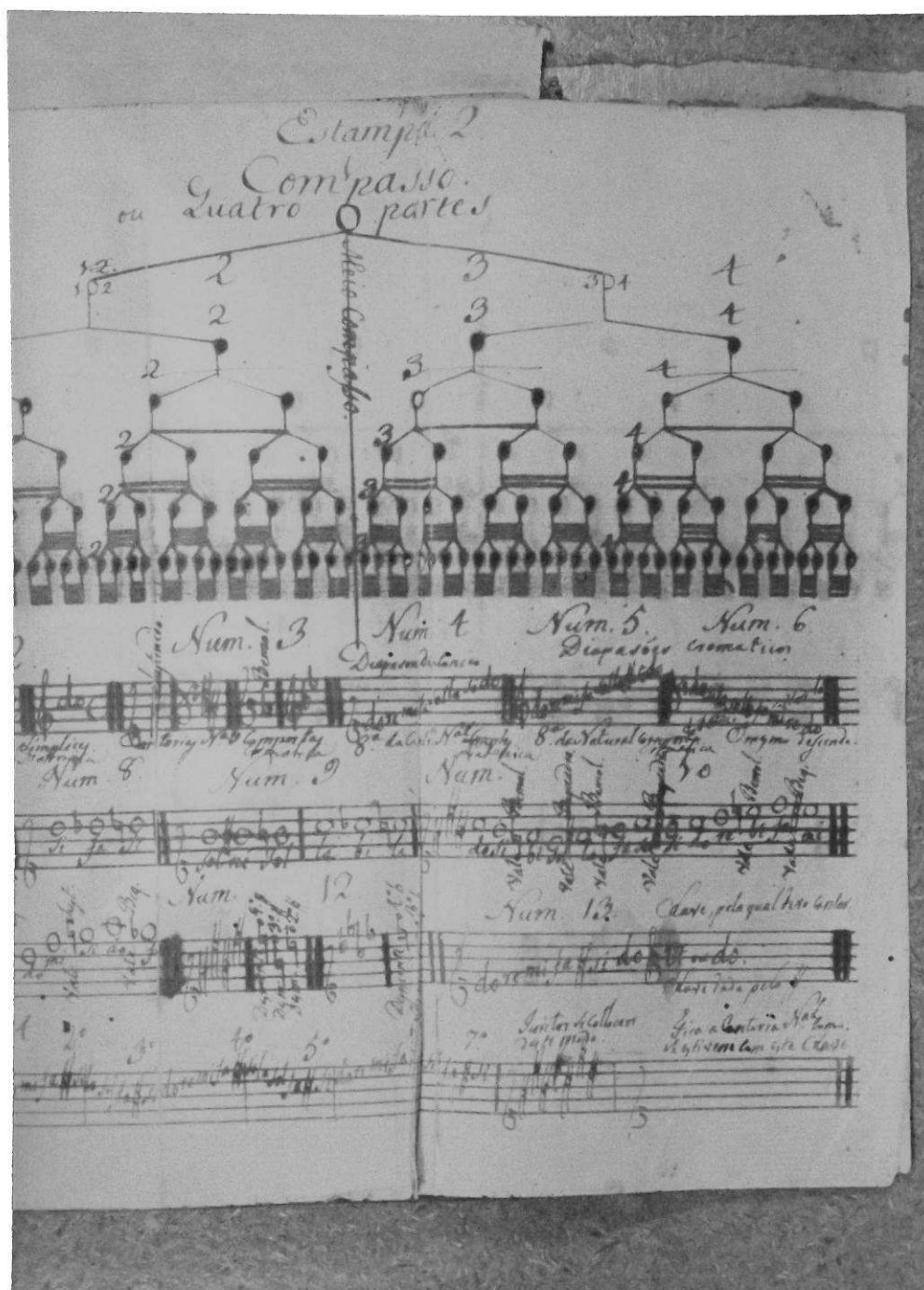


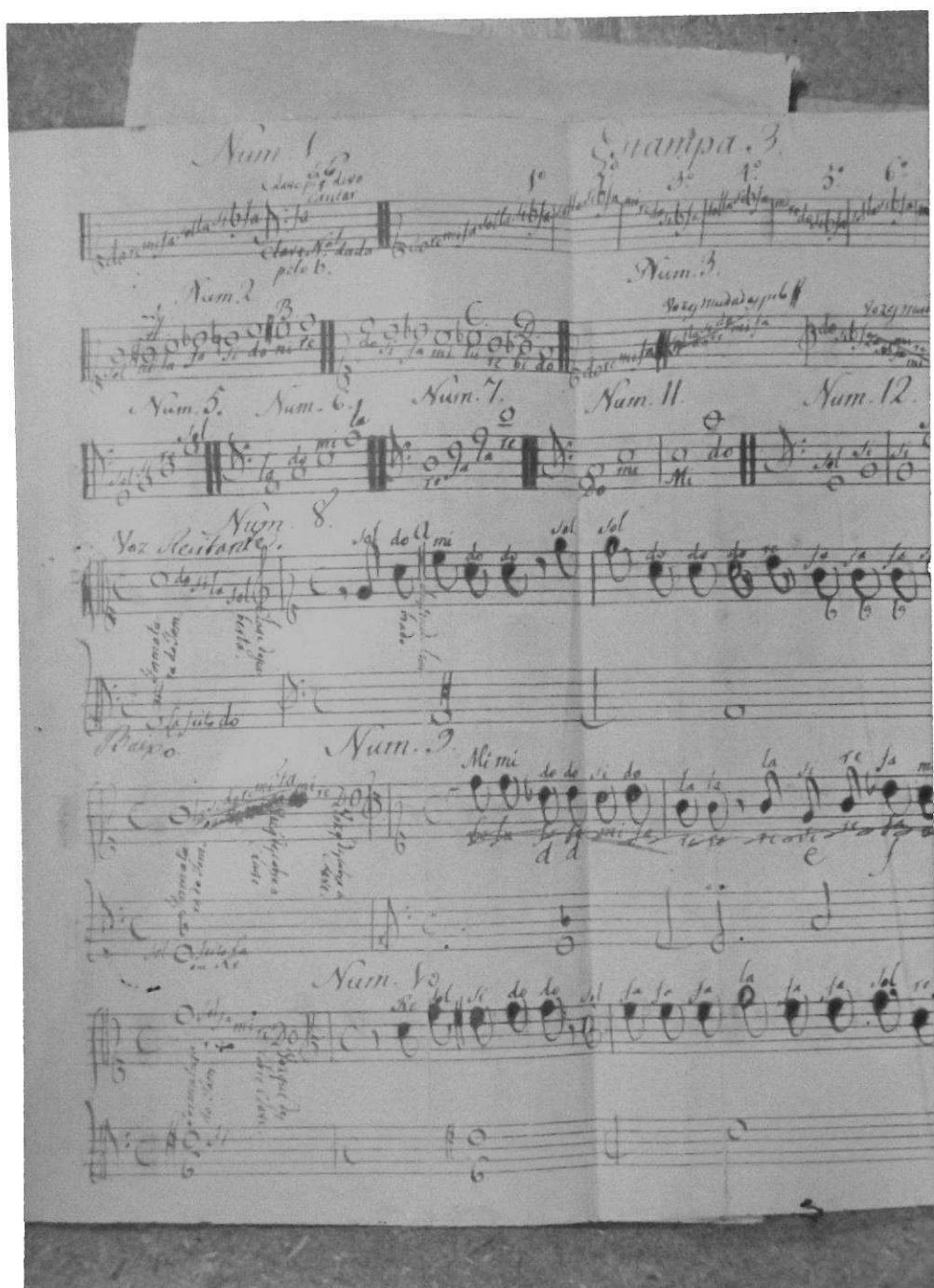


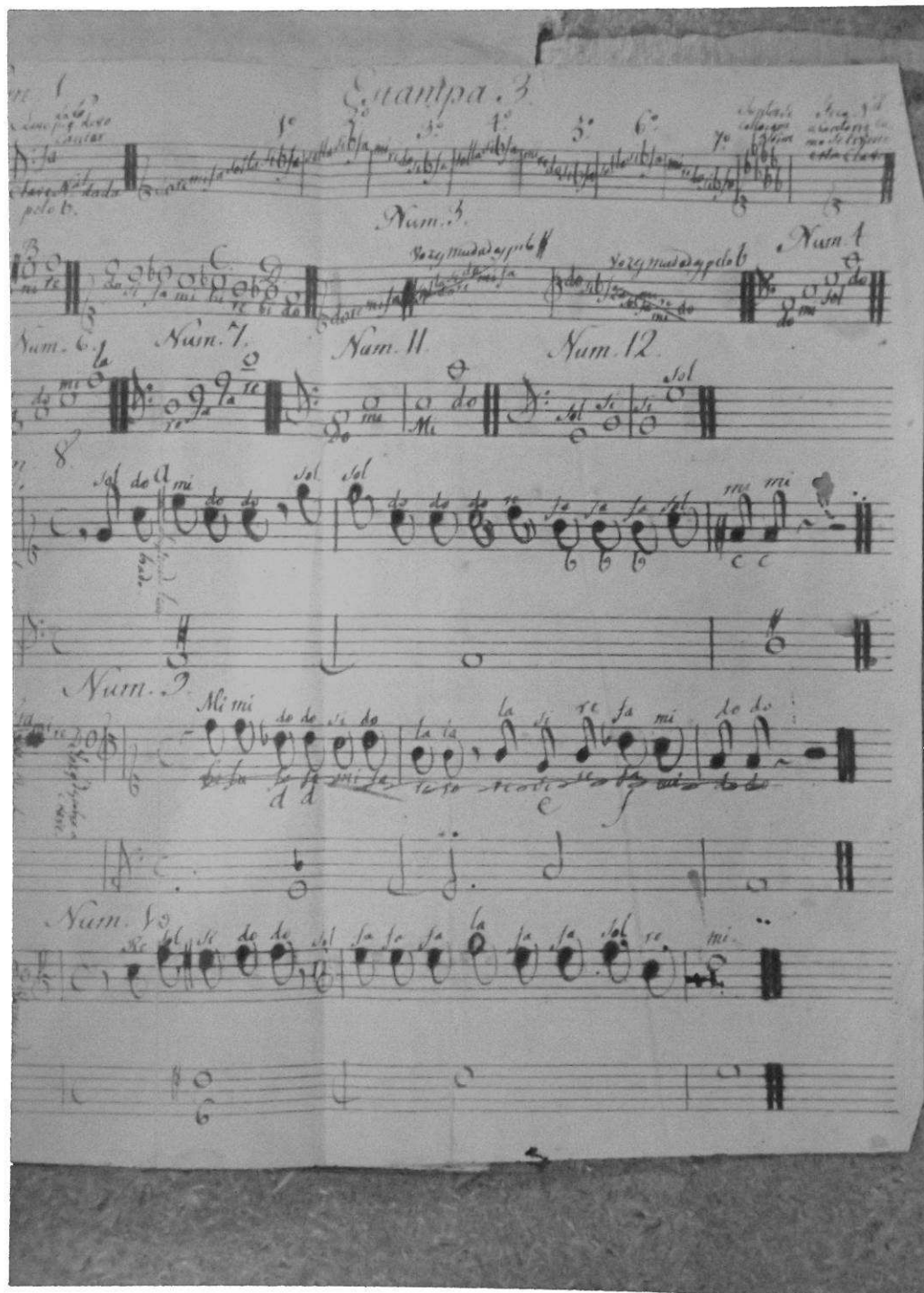
724

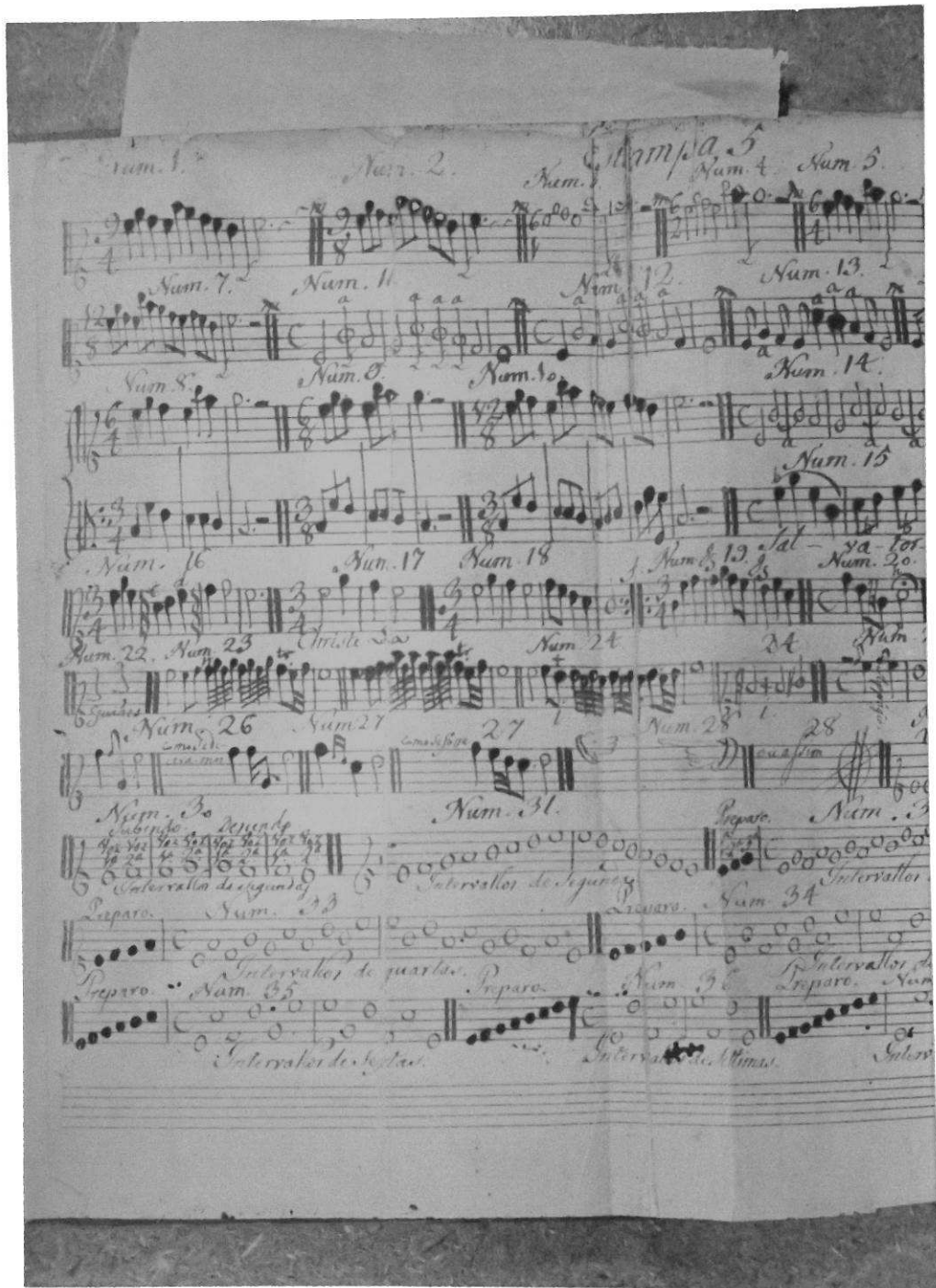
ora - u de - ora si le a de ru
a pulchra et de co ra si le a de
oh pulchra et de co ra de
lo - ra pulchra et de
ja tem de co ra et de ra
ra ja tem co - ra de
co ra de co ra
o - ra et de - co - ra si - le a de ru
ra et de co ra si le a de ru
o - ra et de co ra si le a de ru
ra et de co ra si le a de ru
ra et de co ra si le a de ru
ra et de co ra si le a de ru

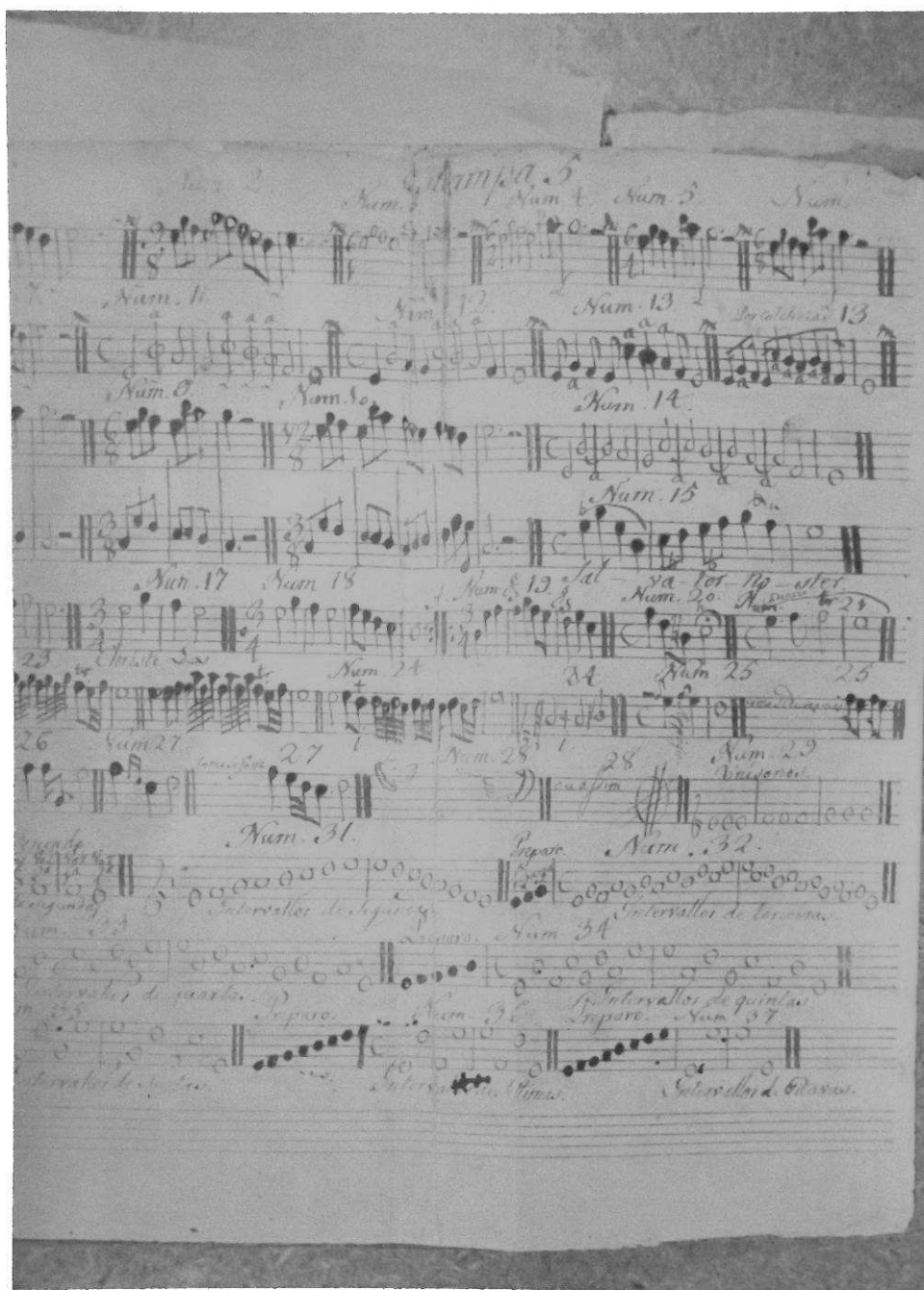
[illegible]

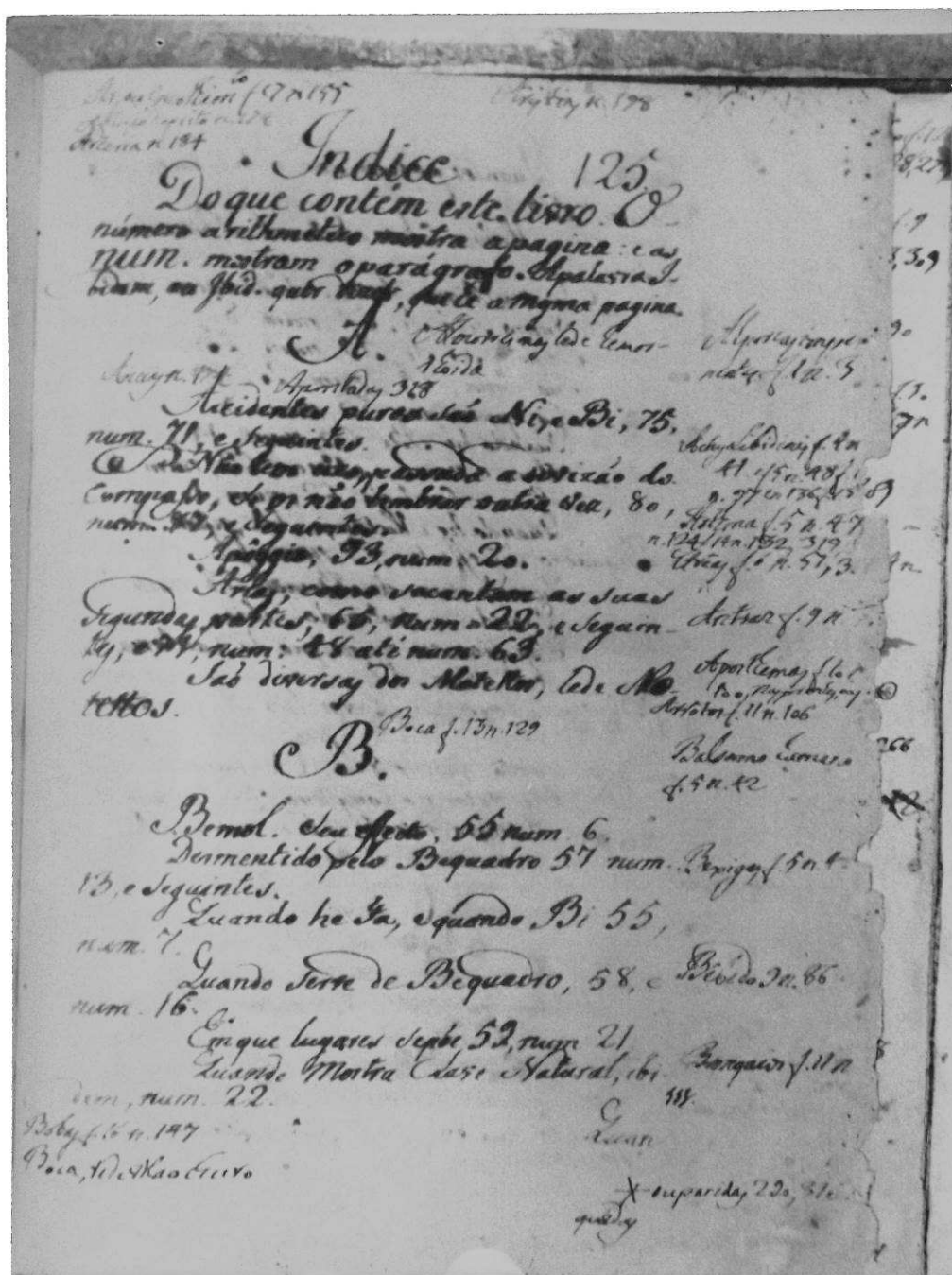


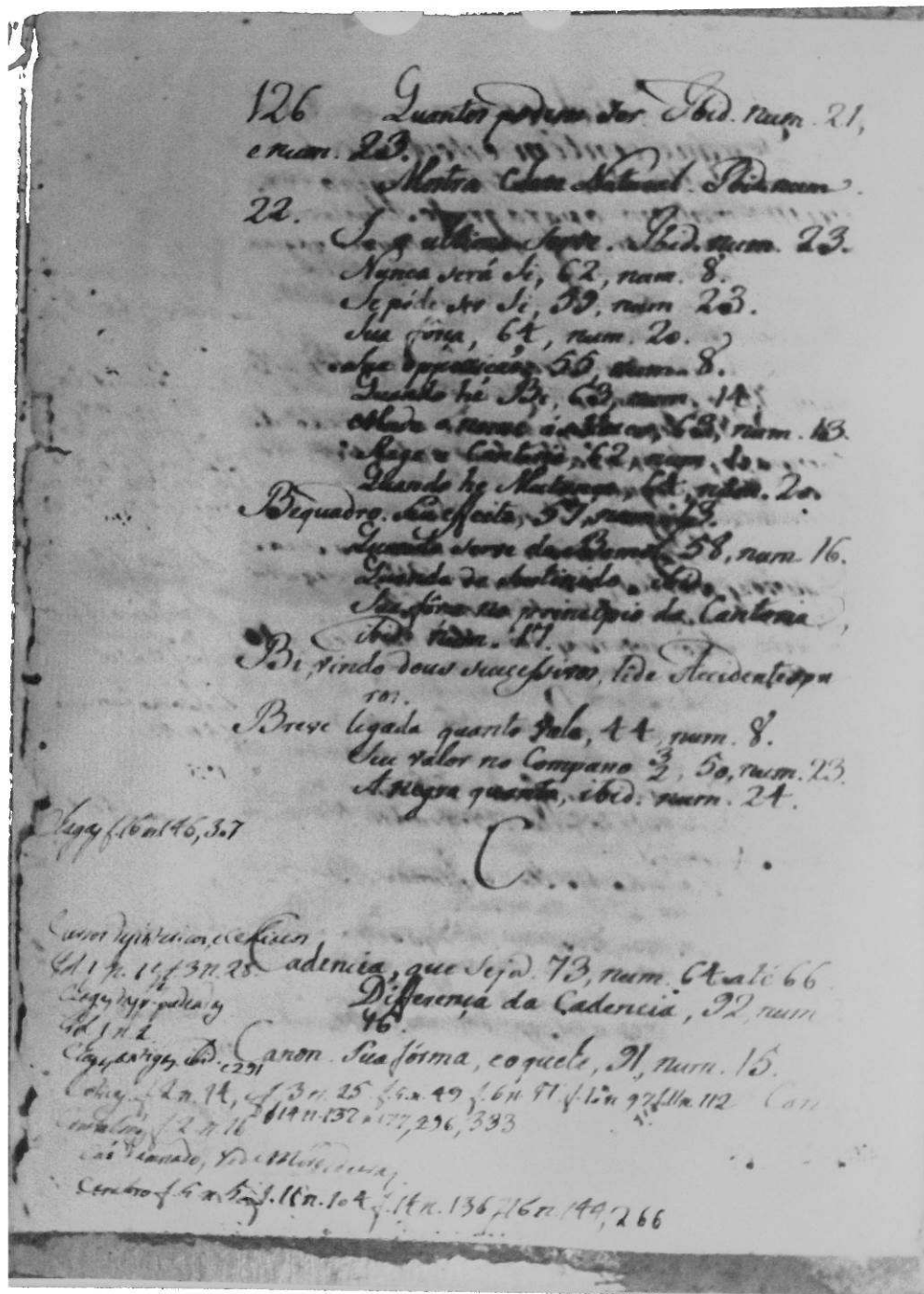






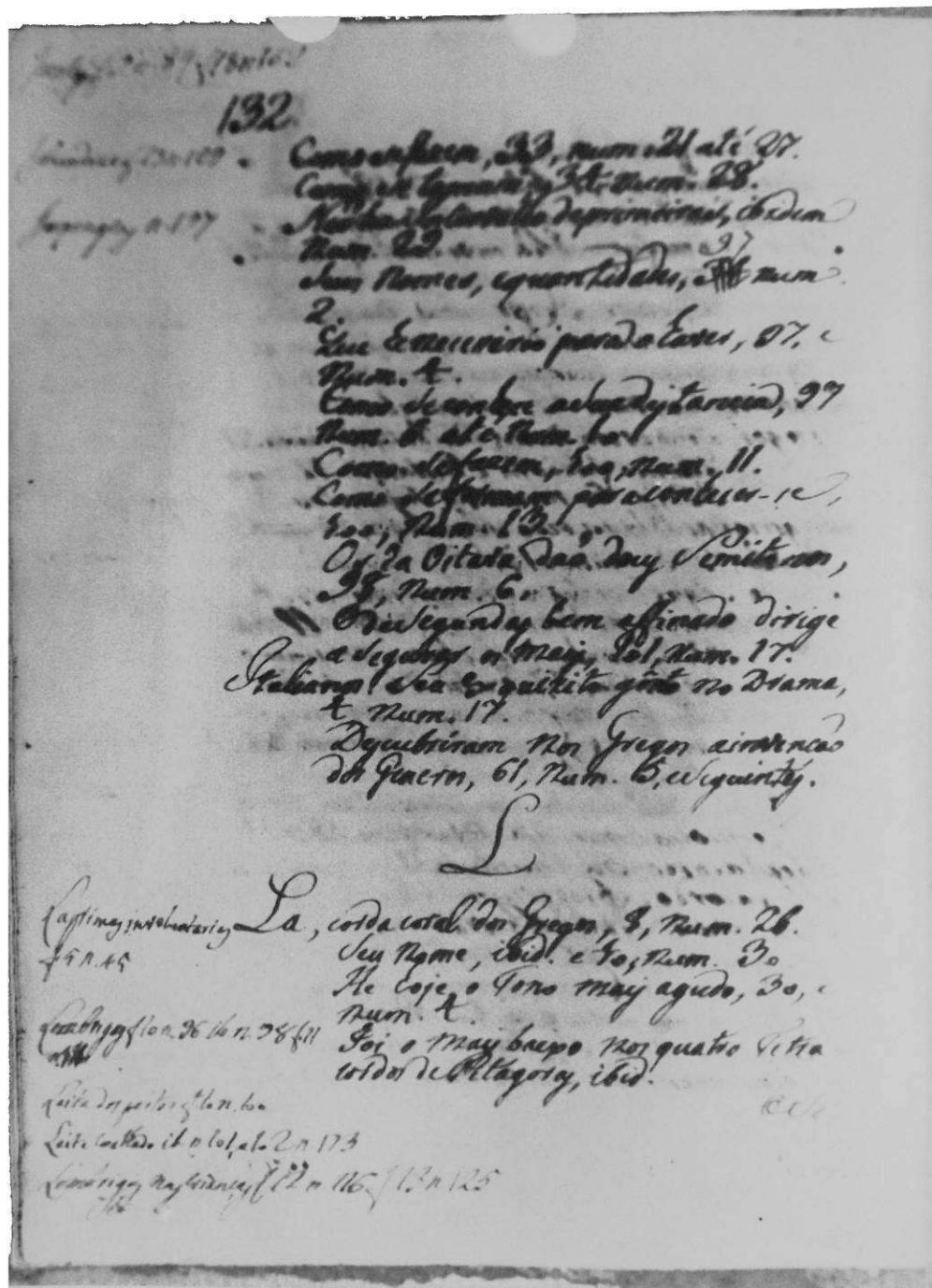


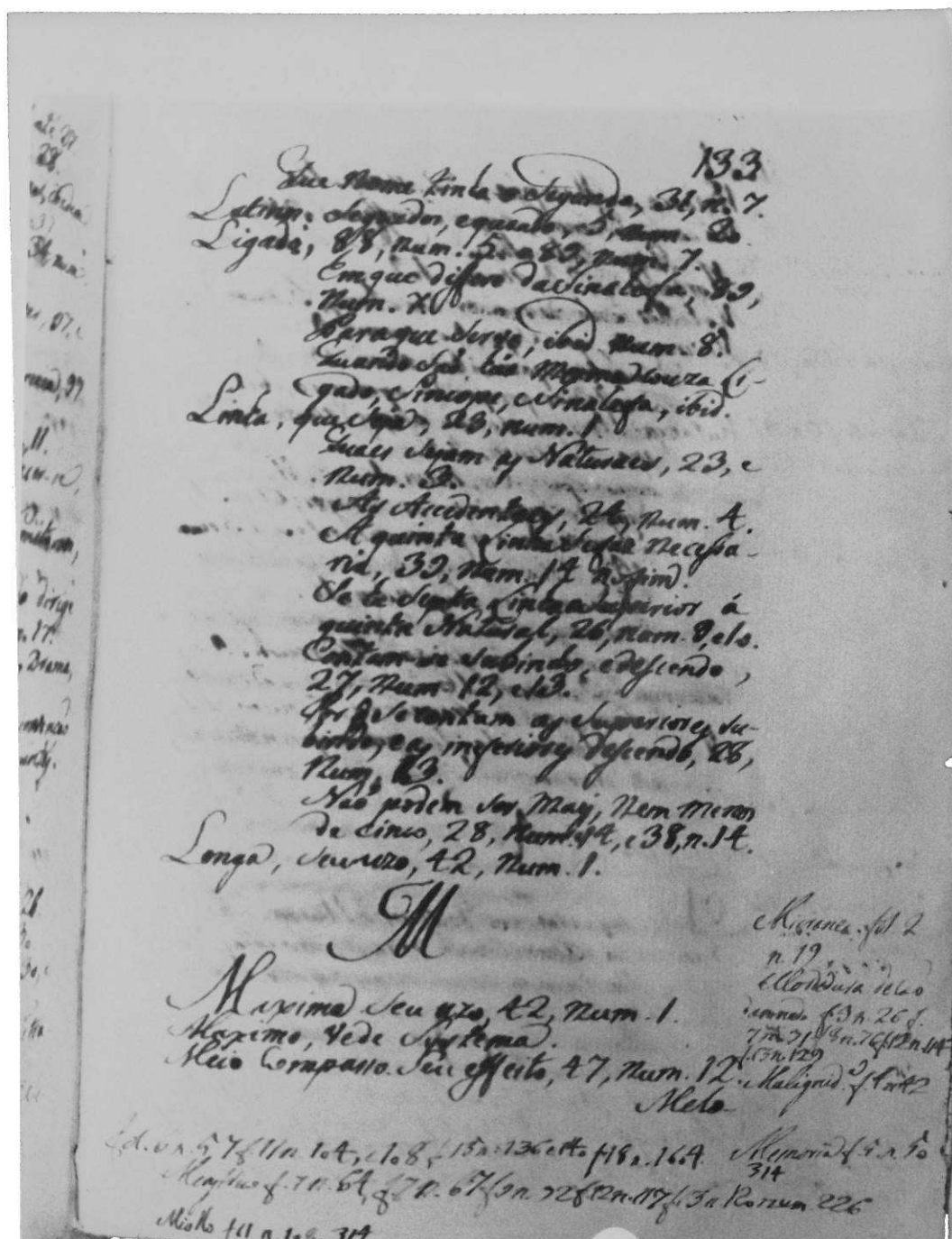




[illegible]

Dequiem de viram, 53, num. 2.
 Impozitores, 53, num. 4.
 Luz de dize tirar doles, 53,
 num. 8.
 Copistas. seu auto, 3, num. 8.
 Corda choral, 8, num. 26, e 35, num. 4, e 5.
 Coroa Nande e fundamental, 2, n. 27.
 Coroa, lida e de sacra.
 Cronologia, lida e genero.
 D. *Deputado f. 13 n. 26 f. 11*
 D. *Deputado f. 14 n. 27*
 D. *Deputado f. 15 n. 28*
 D. *Deputado f. 16 n. 29*
 D. *Deputado f. 17 n. 30*
 D. *Deputado f. 18 n. 31*
 D. *Deputado f. 19 n. 32*
 D. *Deputado f. 20 n. 33*
 D. *Deputado f. 21 n. 34*
 D. *Deputado f. 22 n. 35*
 D. *Deputado f. 23 n. 36*
 D. *Deputado f. 24 n. 37*
 D. *Deputado f. 25 n. 38*
 D. *Deputado f. 26 n. 39*
 D. *Deputado f. 27 n. 40*
 D. *Deputado f. 28 n. 41*
 D. *Deputado f. 29 n. 42*
 D. *Deputado f. 30 n. 43*
 D. *Deputado f. 31 n. 44*
 D. *Deputado f. 32 n. 45*
 D. *Deputado f. 33 n. 46*
 D. *Deputado f. 34 n. 47*
 D. *Deputado f. 35 n. 48*
 D. *Deputado f. 36 n. 49*
 D. *Deputado f. 37 n. 50*
 D. *Deputado f. 38 n. 51*
 D. *Deputado f. 39 n. 52*
 D. *Deputado f. 40 n. 53*
 D. *Deputado f. 41 n. 54*
 D. *Deputado f. 42 n. 55*
 D. *Deputado f. 43 n. 56*
 D. *Deputado f. 44 n. 57*
 D. *Deputado f. 45 n. 58*
 D. *Deputado f. 46 n. 59*
 D. *Deputado f. 47 n. 60*
 D. *Deputado f. 48 n. 61*
 D. *Deputado f. 49 n. 62*
 D. *Deputado f. 50 n. 63*
 D. *Deputado f. 51 n. 64*
 D. *Deputado f. 52 n. 65*
 D. *Deputado f. 53 n. 66*
 D. *Deputado f. 54 n. 67*
 D. *Deputado f. 55 n. 68*
 D. *Deputado f. 56 n. 69*
 D. *Deputado f. 57 n. 70*
 D. *Deputado f. 58 n. 71*
 D. *Deputado f. 59 n. 72*
 D. *Deputado f. 60 n. 73*
 D. *Deputado f. 61 n. 74*
 D. *Deputado f. 62 n. 75*
 D. *Deputado f. 63 n. 76*
 D. *Deputado f. 64 n. 77*
 D. *Deputado f. 65 n. 78*
 D. *Deputado f. 66 n. 79*
 D. *Deputado f. 67 n. 80*
 D. *Deputado f. 68 n. 81*
 D. *Deputado f. 69 n. 82*
 D. *Deputado f. 70 n. 83*
 D. *Deputado f. 71 n. 84*
 D. *Deputado f. 72 n. 85*
 D. *Deputado f. 73 n. 86*
 D. *Deputado f. 74 n. 87*
 D. *Deputado f. 75 n. 88*
 D. *Deputado f. 76 n. 89*
 D. *Deputado f. 77 n. 90*
 D. *Deputado f. 78 n. 91*
 D. *Deputado f. 79 n. 92*
 D. *Deputado f. 80 n. 93*
 D. *Deputado f. 81 n. 94*
 D. *Deputado f. 82 n. 95*
 D. *Deputado f. 83 n. 96*
 D. *Deputado f. 84 n. 97*
 D. *Deputado f. 85 n. 98*
 D. *Deputado f. 86 n. 99*
 D. *Deputado f. 87 n. 100*
 D. *Deputado f. 88 n. 101*
 D. *Deputado f. 89 n. 102*
 D. *Deputado f. 90 n. 103*
 D. *Deputado f. 91 n. 104*
 D. *Deputado f. 92 n. 105*
 D. *Deputado f. 93 n. 106*
 D. *Deputado f. 94 n. 107*
 D. *Deputado f. 95 n. 108*
 D. *Deputado f. 96 n. 109*
 D. *Deputado f. 97 n. 110*
 D. *Deputado f. 98 n. 111*
 D. *Deputado f. 99 n. 112*
 D. *Deputado f. 100 n. 113*
 D. *Deputado f. 101 n. 114*
 D. *Deputado f. 102 n. 115*
 D. *Deputado f. 103 n. 116*
 D. *Deputado f. 104 n. 117*
 D. *Deputado f. 105 n. 118*
 D. *Deputado f. 106 n. 119*
 D. *Deputado f. 107 n. 120*
 D. *Deputado f. 108 n. 121*
 D. *Deputado f. 109 n. 122*
 D. *Deputado f. 110 n. 123*
 D. *Deputado f. 111 n. 124*
 D. *Deputado f. 112 n. 125*
 D. *Deputado f. 113 n. 126*
 D. *Deputado f. 114 n. 127*
 D. *Deputado f. 115 n. 128*
 D. *Deputado f. 116 n. 129*
 D. *Deputado f. 117 n. 130*
 D. *Deputado f. 118 n. 131*
 D. *Deputado f. 119 n. 132*
 D. *Deputado f. 120 n. 133*
 D. *Deputado f. 121 n. 134*
 D. *Deputado f. 122 n. 135*
 D. *Deputado f. 123 n. 136*
 D. *Deputado f. 124 n. 137*
 D. *Deputado f. 125 n. 138*
 D. *Deputado f. 126 n. 139*
 D. *Deputado f. 127 n. 140*
 D. *Deputado f. 128 n. 141*
 D. *Deputado f. 129 n. 142*
 D. *Deputado f. 130 n. 143*
 D. *Deputado f. 131 n. 144*
 D. *Deputado f. 132 n. 145*
 D. *Deputado f. 133 n. 146*
 D. *Deputado f. 134 n. 147*
 D. *Deputado f. 135 n. 148*
 D. *Deputado f. 136 n. 149*
 D. *Deputado f. 137 n. 150*
 D. *Deputado f. 138 n. 151*
 D. *Deputado f. 139 n. 152*
 D. *Deputado f. 140 n. 153*
 D. *Deputado f. 141 n. 154*
 D. *Deputado f. 142 n. 155*
 D. *Deputado f. 143 n. 156*
 D. *Deputado f. 144 n. 157*
 D. *Deputado f. 145 n. 158*
 D. *Deputado f. 146 n. 159*
 D. *Deputado f. 147 n. 160*
 D. *Deputado f. 148 n. 161*
 D. *Deputado f. 149 n. 162*
 D. *Deputado f. 150 n. 163*
 D. *Deputado f. 151 n. 164*
 D. *Deputado f. 152 n. 165*
 D. *Deputado f. 153 n. 166*
 D. *Deputado f. 154 n. 167*
 D. *Deputado f. 155 n. 168*
 D. *Deputado f. 156 n. 169*
 D. *Deputado f. 157 n. 170*
 D. *Deputado f. 158 n. 171*
 D. *Deputado f. 159 n. 172*
 D. *Deputado f. 160 n. 173*
 D. *Deputado f. 161 n. 174*
 D. *Deputado f. 162 n. 175*
 D. *Deputado f. 163 n. 176*
 D. *Deputado f.*





Vitara. Am. Vozes de Grande Vitória,
de João Avelar, 7, num. 26.
Sem em si João Avelar, 28,
num. 5.
Seu nome para com o Grego, de
E. S. Dias.

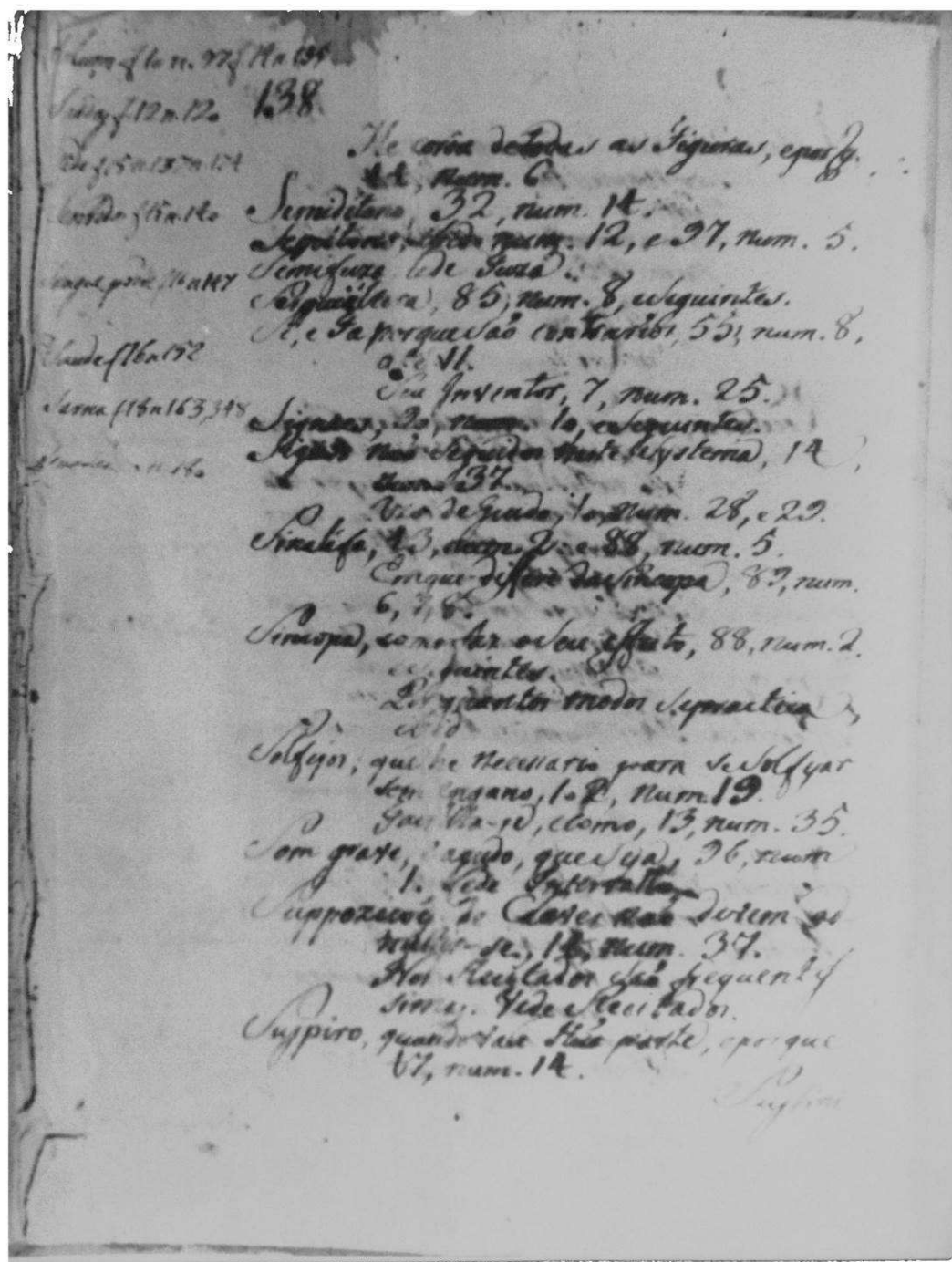
[illegible]

Group 13 p. 123

Summa a. 1941-1944

Bl. y. p. 8. St. ger. in fl. n. 145

[illegible]



ANEXO 2

Músico e Moderno Sistema para Solfejar sem confusão. Recife: 1776. Palácio Grão-Pará, Petrópolis.

Transcrição diplomática do texto, edição dos Divertimentos Harônicos e Lições de Solfejo: Paulo Castagna

Estabelecimento do texto e edição dos exemplos musicais: Alexandre Cerqueira de Oliveira Röhl

Arte resumida para os que não
souberem ler e se quiserem aplicar,
havendo uma explicação de um
cuidadoso mestre.

Et Tibi, et Æterna Triadi, Virgo inclyta, laudes Dent
freta, dent homines, dent humus, astra, poli.

À Tí e à Trindade Eterna,
Virgem Puríscima, encomios
dêem os mares, dêem os
homens, a terra, os astros, os
polos.

Música e Moderno Sistema para solfejar
sem confusão.

Dedicado à Senhora D. Maria Joaquina
Lourença Justiniana dos Santos

Luís Álvares Pinto

Natural da Cidade do Recife em
Pernambuco.

Ano de 1776.

À Senhora D. Maria Joaquina Lourença Justiniana dos Santos.

Do mais profundo abismo em que estava esta minha tosca ideia há bastante anos, sai agora a pôr-se por mim na presença de V.^a S.^a, esta não vem dar luzes a aqueles, com cujos documentos se tem a música ilustrado. Busca sim com as instruções de seu autor agradar a V.^a S.^a e fazer que nos progressos de melhores lições chegue V.^a S.^a com agigantados passos a vencer e calcar o alto monte das harmônicas dificuldades.

Verá V.^a S.^a neste livrinho um sistema, que seguindo ao de todos os autores, não convém com todos em tudo, recebendo todavia as necessárias luzes que dos melhores emanaram com as quais se deparou porque se propôs fugir daquele sistema, que obriga aos que principiam a segurar os sons de dois diversos à uma mesma voz, sem que esteja ainda inteirada uma oitava para cujo complemento as tais vozes se inventaram.

Tanto que se V.^a S.^a entender perfeitamente este sistema alcançará mais sólidos fundamentos para abraçar, ampliar, ou refutar o que a V.^a S.^a expondo como primeiros princípios e que lhe serão pouco dificultosos e bem penetrados.

Não pareça a alguém que me revisto de lisonja para obsequiar a V.^a S.^a porque as suas raras prendas e respeitável qualidade abomina este vício como peste que costuma contaminar os ânimos mais sinceros e aniquilar ao adulator.

Digo sim, que a bela escolha, que de doutos mestres fez o senhor Mestre de Campo José Timóteo Pereira de Bastos para V.^a S.^a de tal sorte docilizou o seu nobre gênio e tem feito exercitar a sua fiel memória que sendo eu deles o mais ignorante, e consequentemente o mais confuso, pelo que de tão cristalinas e puras fontes tem exaurido nada a embaraça, tudo facilita, tudo compreende.

A honra que V.^a S.^a me permite na escolha de diretor nesta faculdade que vai ministrando a glória de numerar-me apesar de minha ignorância entre aqueles doutos mestres, que tem alcançado prêmio de seus merecimentos; e destes totalmente me sinto necessitado.

Eu me não descuidarei de fazer que as estudiosas fadigas de V.^a S.^a na aplicação desta faculdade lhe sejam úteis e de gosto, pois o desejo dar á V.^a S.^a de quem com a maior veneração e profundo respeito sou

O mais afetuoso e reverente criado

Luís Álvares Pinto.

Ao leitor.

Leitor, é tão fácil criticar como é difícil compor. Se és pio desculpa-me os erros ou os comunica para que eu, ou dê a razão do que escrevi, ou me convença com a que tu deres e os emende. Se és ímpio e inimigo, compõe e eu te asseguro que não falte quem te julgue como julgas. Se és pio e amigo acharás que de alguns preceitos ainda ignoro a solução e a não dou por deixar-te alguma coisa em que te divirtas, discorras e me instruas. Se descobrir alguma coisa digna de abraçar-se, louva a Deus, a quem só se devem os acertos. Acharás novidade nas vozes com que supro os acidentes bemol e sustenido quando não trazem a forma de mutança, porém nem por isso deves criticar-me. João de Muro inventou a fusa e semifusa. Monsieur Maire a sétima voz *Si* por evitar as mutanças e outros a voz *Za* ou *Sa* em lugar de *Fa* accidental, devendo lembrar-se que havendo também *Si* que se fazia accidental igualmente precisa de outra voz semelhante ao *Za*. Mas toda via ninguém as reprovou antes (exceto muito poucos) os seguiu toda a França e aquelas nações menos aferradas a jurar *in verba Magistri*. Santo Guido Aretino também inventou seis vozes e as fez achadas milagrosamente (talvez porque naquele tempo fossem os homens ainda mais emperrados em convencer-se, que os do presente século). Mas ninguém contrariou a Guido. Feliz tempo, em que os homens ou crédulos ou supersticiosos tudo atribuíam a milagre! Ora, eu porque até agora ninguém deu nome às pausas, que imitam na velocidade a fusa, e semifusa também lhes dou o nome zéfiro e semizéfiro. Não tenhas qualquer especialidade não usar eu de signos, porque os gregos anteriores a S. Guido Aretino tais signos não conheceram e cantaram (e eu também sem eles a faço) toda a música. Destes [gregos] aprendeu Guido melhor, do que nós (que lhes ficamos já muito distantes) para nos ensinar, o que não pouco nos tem custado. Enfim, se és pio e amigo, lê com atenção, e segue-me, porque te falo verdade neste papel e te patenteio todo o segredo que até agora ocultou a antiguidade sempre respeitável, porém misteriosa. Se és ímpio e inimigo, não te molestes em seguir-me, porém não me mordas, porque certamente te não vingas quando não me ofendes.

Vale.

Proêmio

1. *Amando todos a música* quando a ouvem, quase todos a aborrecem quando aprendem. Não me atreverei a dizer que os mestres tem conciliado a seus discípulos este aborrecimento, pois cada um ensina como aprendeu, porém é certo que a incúria dos que preceituam a música é causa deste pânico terror nos principiantes, porque ainda aqueles, cuja compreensão o gênio ministra, custa adiantar o gosto ou por lhes deixar o mestre indissolúveis as dúvidas ou pelos deixar lutando com a mesma ignorância.

2 Eu pois, compadecido dos meus discípulos, zeloso do crédito e respeito que a música se deve, exponho o método mais fácil, breve e menos laborioso que pude achar no tempo presente para adiantamento dos principiantes.

3 Com estes princípios podem bem adiantar-se e descobrir melhores sistemas, porque o discurso, que em um só homem Deus faz limitado, o dilata na sucessão de muitos homens.

4 Não obrigo que me sigam, mas conhecida a verdade do sistema que proponho, quem a não seguir, ou a desconhece ou a abomina. Quem me condenar o sistema, sem que me mostre o fundamento porque o reprova, o reputarei néscio ou malévolo. Que é verdade o sistema se mostrará a quem o ler atento e desapaixonado.

5 Não o exponho para ensinar aos que já sabem música, porque estes, de qualquer modo que o aprendessem a cantar e tocar, ou por uso ou por habilidade, fazer-lhes volumes crescidos não só é inútil, mas pernicioso. O principiante quer preceitos breves, os quais se imprimam na memória sem mortificação. Quer sim muita explicação, para que lhe fiquem menos trabalhosos e mais bem entendidos os preceitos.

6 A explicação depende do mestre. Este, posto que saiba, achará muitas vezes períodos tão confusos que os não entenderá se seu autor lhe não der a explicação. Esta sempre é precisa para crédito de seu autor porque ainda que eu diga o que outros já disseram (assim praticam quase todos), para que não pareça mais copista que escritor,

é lícito que aplique o que outros não explicaram e dê a razão daquilo de que eles não deram por claras explicações.

7 Nelas verá o mestre a explicação do preceito. O discípulo também o deve fazer se for capaz de inteligência literal. Inteligência só dispense do que for estudo de observações e o entrego ao cuidado e desvelo do sábio mestre.

8 Não me vanglorio de sábio, este erra. Eu, ainda que o fora, errara, ou por descuido ou mesmo por ignorância. De qualquer destas coisas que neste sistema se encontre, estimei que me advertam porque eu não duvidarei de contestar a dívida agradecido.

9 Para tratar de toda a música (este é o meu desígnio) deverá principiar pela parte da teoria, mas uma doura pena se para desempenhar esta matéria. Eu me contento com a explicação deste sistema enquanto ela rompe e abre este harmônico teatro, prosseguindo com doutíssimas anotações sobre a minha arte e sistema e bem castigada crítica sobre o sistema aretino como, há seu tempo verá o curioso.

10 Prosseguindo, pois com o sistema, digo que com este se procede ao *cantochão* e se sobe ao *contraponto*. Neste sistema expendo um método para cantar com segurança e sem o rodeio formidoloso das *mutanças aretinas*, que são aquelas que não excedendo às vozes de uma oitava mudam o nome a certas vozes para chegar a ela. Quando por este meu sistema, ainda passando muitas oitavas, em nenhuma delas será precisa a mutança.

11 Antes que pusesse em praxe esta minha invenção, exercitei com vagarosa experiência alguns discípulos que de música nenhuma notícia tivessem. Achei que em menos de doze lições compreenderam perfeitamente todas as dificuldades da cantoria de sorte que para a total inteligência somente lhes faltava a execução (que ainda lhes não era permitida) e o desembaraço de sujeitar as figuras à voz e ao compasso.

12 Com tanta prontidão solfejam que eu os não posso igualar pelo inveterado costume de mais de quarenta anos e, primeiro que a própria intenção se me opõe à memória das *mutanças aretinas*.

13 O meu sistema não ensina e nem pode ensinar o modo de sujeitar

executivamente o valor das figuras e a medição do compasso à voz (ou vice versa) por intervalos. Porque é impossível essa brevidade e porque sem o frequente uso do ouvido se não consegue. Porém, por seis meses (e menos segundo o cuidado) se pode vencer esta dificuldade se os órgãos do cantor não forem, como alguns, desconcertados, porque então nem seis lhes serão bastante.

14 Posto que intentei esta invenção e achei nela facilidade, todavia quis fortificar-me com os melhores autores. Principiei pelos gregos. Neles achei a música na sua infância, tão inocente e simples, que era impossível deixar de agradar-nos assim como nos agrada qualquer ação de um menino pela simplicidade com que a faz. Esta foi a *Primeira idade da música* primeira e áurea idade da música.

15 Passei à segunda idade. Nela descobri aos latinos, cheios de *Segunda idade da música* instruções dos primeiros, desde Boécio até o S. Papa Gregório. doutos, mas não já tão simples.

16 Cheguei à terceira idade da música que começou desde este S. *Terceira idade da música* Papa, procrastinou-se por S. Guido natural de Arezzo (e por isso chamado *Aretino*) até os tempos presentes. Nesta última e decrépita idade que confusões! Os portugueses escuros, os castelhanos enfadonhos, os italianos sequazes do seu Guido e nenhum com a simplicidade dos primeiros, antes tudo misto, tudo confuso e apartado daquela viva imagem da natureza.

17 Ora, ninguém negará que são hoje os italianos de gosto o mais esquisito e delicado invento que todas as outras nações na composição dramática. Porém com esta composição tanto tem contaminado o canto eclesiástico que hoje mais parecem arias os motetos e teatros os templos. E quão longe da opinião séria desse doutor máximo que bem nos adverte ^(A) e aconselhas.

18 Os motetos são mui diversos das arias como bem o pondera M.^r de Brossard^(B), pois não é o mesmo uma coisa que outra, por isso não

(A) **S. GERÔNIMO**. Nec in tragoedorum modum guttur, et fauces dulci medicamine colliniendas, ut in Ecclesia Theatrales moduli audiantur, et cantica.

(B) **BROSSARD, Sebastien de**. *Dictionnaire de musique*. Paris: 1703, p.71. C'est une composition de Musique fort figurée, et enrichie de tout ce qu'il y a de plus fin dans l'Art de la composition a 1, 2... Et cela sur un Periode fort courte, d'où luy rient selon quelques uns le nom de Motet, come si ce n'etoit q'un Mot. Quand le compositeur prend la liberté d'y employer tout ce qui lui rient dans l'esprit, sens y appliquer aucuns parole les Italiens l'apelent pour lors *Fantasia*, e *Ricercada* &c.

poucos entendendo bem que coisa seja moteto (nem é crível que o ignorem), fazem o que não deveram, por agradar ao vulgo indouto criado com este leite dramático, para quem tudo o que não sobe a drama é insulso. Ora eu não digo que nos sujeitemos tanto às estritas leis de Brossard, mas que os motetos, ainda que mais ampliados, sejam também mais devotos e que seja esta a diferença.

19 Os franceses, os doutos franceses são os gregos da nova idade. São de gosto menos agradável, mas nenhuma nação deu à luz partos mais felizes. Homens sábios e claros no que ensinam, tudo dão a todos, nada para si guardam. Parecerá a muitos vaidade neles mostrar que lhes devemos gratificar.

20 Sigo a estes, aos latinos e gregos. A estas duas classes posteriores sigo até o tempo do S. Papa Gregório em tudo. Aos franceses em aquelas partes em que se chegam à razão e à autoridade dos primeiros. O que eu digo livremente fica também na liberdade dos que me quiserem seguir.

21 A razão que tenho para seguir mais aos gregos, latinos e franceses é porque se chegam à razão, autoridade e tradição. Dos gregos, e principalmente de Boécio^(C), aprenderam os latinos a usar das letras do alfabeto (exceto a letra G) como se fossem vozes^(D), com que faziam o seu diapasão, que era a sua oitava, sem que lhes fosse preciso o uso formidoloso das mutanças, das quais logo falarei.

22 Os franceses usam de sete vozes (número completo para subirmos à oitava sem mutança em um gênero puramente diatônico ou natural cantoria). Porém descubro-lhes o defeito de fazer acidentais as mesmas vozes que foram constituídas naturais.^(E) Isto faz afligir a quem principia a formar um tom de que ainda se não persuadiu o ouvido. Os que se vêm já formados nos tons não o fazem sem

Eram executadas as mutanças no canto natural. Leia na Observação IX, num. 16, a nota.

(C) **BROSSARD, Sebastien de. Dictionnaire de musique. Paris: 1703, p.155-156.** Systema, table des quinze cordes diatoniques du systeme des anciens.

(D) **MEIBOMIUS, Marcus. Prólogo Lectori benevolo (in Tomo I Antiqua Musicae). Amsterdam, 1652.**

(E) **D'ALEMBERT, Jean le Rond. Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau. Paris, 1752, p. 45-60.** Chapitre VII, Du temperament.

BROSSARD, Sebastien de. Dictionnaire de musique. Paris: 1703, p.28. DIESIS: [...] C'est un des *Signes Accidentels* de la Musique, qui marque qu'il faut elever une *Notte* au dessus de sa situation naturelle, sans cependant la faire changer de *degré*, ny de *nom*, mais seulement de *Son*.

trabalho, quando se querem firmar, e se bastavam as 7 vozes para delas nos servirmos acidentalmente. Por estes motivos uso de nove vozes. Utilizo-me das seis de Guido, *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*, e da voz *Si* de Mr. Maire. A voz que trazer sustenido fora da sua estabelecida ordem, chamo *Ni*, e a que trazer bemol também fora da ordem, chamo *Bi*. Não uso da voz *Za*, ou *Sa* ^(F), francesa porque sem motivo usam no lugar aonde o bemol tem a sua verdadeira força de *Fa*, que é na mutança de um para outro gênero, v.g. na voz *Si*, como mostrarei, quando tratar das mutanças.

23 Deste modo o principiante canta entendendo que quando pronuncia *Ni* ou *Bi*, não é alguma das vozes naturais *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*, estando bem seguro e firme no tom que das vozes naturais imprimiu na memória e ouvido. Deste modo há por força de levantar a voz (instruído primeiramente do mestre como o deve fazer), quando disser *Ni* e baixá-la, quando disser *Bi*.

24 A razão em que me fundo para dar ao *sustenido* e *bemol* em ordenados os nomes *Ni* e *Bi*, é a mesma em que se fundou João de Muro para inventar a *fusa* e *semifusa*, Mr. Maire para inventar o seu utilíssimo *Si*, outros para aumentar o *Za* ou *Sa* nada importante e, finalmente, Mr. Sauveur para formar uma segunda oitava com os nomes: *La, Ra, Ga, Fo, Bo, Lo, Do, La*, correspondendo a *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut* ^(G). Nem deixou Guido de fazer o seu *G-SolReUt*, sendo esta letra entre os gregos de nenhum uso na música ^(H) e contudo, por autoridade sua, quis que o tivesse.

(F) BROSSARD, Sebastien de. *Dictionnaire de musique*. Paris: 1703, p.146-147. SY.

(G) OZANAM, Jacques. *Récréations mathématiques et physiques*. Paris, 1724, p. 344.

(H) MEIBOMIUS, Marcus. *Prólogo Lectori benevolo (in Tomo I Antiqua Musicae)*. Amsterdam, 1652, fol. 10v. Aristóxenum sic sit: Graviussumus toni Proslambanomenos antiqui statuebant sonum, qui primus clare audiri posset; atque hunc notabant dimidio phi jacente; ut egregie quoque docet Gaudentius pag. 22. Infra hunc itaque alium quidem tonum ponebant, cujus partes seu dieses finalibus literis notarentur; sed quod obscuris sonis, qui auditu clare distingui non possent, proferretur, ideo fuit neglectus. Hunc tamen tonum Guido suo Systemati adjungendum putavit, ne minus religiose Graecam disciplinam tractasse videretur, et sua culpa aliquid amisisset. Notant illum **ex necessitate** [grifo de Álvares Pinto] Graeca littera Γ quandoquidem maiuscula Latina G jam cesserat meson diatono, ad quam haec infima Diapason consonabat. Vel itaque extranea littera adsumenda erat, vel littera maiuscula geminanda, hoc modo, GG. quod posterius minus placuit. Quam hujus rei causam Musurgorum vulgus adferat, notum. Hinc autem luce meridiana clarius est, Guidonem non auxisse systema Graecorum; (quod recentiores omnes in suae Musicae comendationem ubique decantant) sed nimia religione ductum ex Graecis illum sonorum, quamvis **nullius usus** [grifo de Álvares Pinto] (siquidem clare exaudiri non poterat retinuisse.

25 Os gregos formaram a sua corda coral em *La*, a que chamaram *Proslambanomenos*, quer dizer *tom adquirido* ou *adjunto*, ou *corda acrescentada*, porque Pitágoras vendo que faltava ao seu primeiro tetracorde (que é a quarta perfeita) uma voz; tendo a seu princípio em *Si*, *Ut*, *Re*, *Mi* e seguindo-se o segundo *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La* e este *La* do segundo tetracorde ficara em sétima com o *Si* do primeiro e era voz dissonante, acrescentou abaixo de *Si* a corda *La* para corresponder em oitava com o *La* do segundo. Por ela, pois ajustavam e formavam uma só voz todos os instrumentos e hoje por ela se afinam todos.

26 Guido, porém formou o seu sistema principiando por *Ut* fazendo esta corda fundamental, chamada pelos Gregos *Parhypate-Hypaton* (e ele chamou *Hypo-Proslambanomenos*) que quer dizer o *máximo de todos os tons*. Entre os músicos gregos se nomeava *sob principal das principais* cordas. Era a corda fundamental do seu monocórdio (ainda que era a primeira a corda *Proslambanomenos*) e ainda hoje o é dos órgãos, rabecões e violetas, porque sendo a voz *Ut* a mais unida e conciliada com a voz humana, assim baixos como tenores, altos e sopranos, ficou sendo a corda fundamental para que por ela ou suas oitavas se fosse aprendendo a afinar ou fossem afinando os cantores principiantes.

27 Mas não foi este o *Ut* de que fez Guido fundamento para o seu sistema, foi outro para cujo conhecimento é necessário saber que ele usou de umas letras, a que chamou *signos*, e cada uma destas letras encerraram em si duas e três vozes, o que se conhecia tirada a letra. Eram, pois sete os *signos* a saber *G-SolReUt* com três vozes tirado o *G*. *A-LaMiRe*, *B-Fa* ~~*h*~~*Mi* com duas vozes tirados os *B* ~~*h*~~. *C-SolFaUt*. *D-LaSolRe*. *E-LaMi*. *F-FaUt*. Donde, tiradas as letras principais, que são: *G A B C D E F*, tudo o mais são vozes.

28 Três destes *signos* tinham *Ut*, que eram *G*, *C* e *F*. O signo *C* era o *Parhypate-Hypaton* dos gregos, mas a corda fundamental de Guido foi *G*, a que ele chamou *Hypo-Proslambanomenos* que quer dizer *corda inferior à Proslambanomenos*, de sorte que sendo o sistema dos gregos formado de quatro tetracordes, como o de Guido, o deste principiava e acabava no *Ut* e o daqueles principiava e acabava por *La*. O que se pode ver com curiosidade em Brossard no seu

BROSSARD, Sebastien de. Dictionnaire de musique. Paris: 1703, p.155-156.

§ 28 *principia: Enfin non cantent.*

Dictionnaire de Musique na letra S e palavra *Systema*.

29 Eu, pois não desprezando ao doutíssimo Guido, e aproveitando-me dos doutos gregos da voz *La*, oitava de *Proslambanomenos* (a que os gregos chamaram *mese* que quer dizer *média*) formo o tom agudo procriador dos instrumentos, ficando assim nesta situação habilitado para *corda coral* de vozes e instrumentos graves, agudos sobre agudos V.^a e do *Ut* de *Parhypate-Hypaton* (que é o *C-SolFaUt* de Guido) formo o fundamento do meu sistema sendo ela a primeira do canto natural porque só este mostra um vasto campo aos cantos acidentais de sustentidos e bemóis como irei mostrando na minha arte. Não sigo o *Ut* de Guido porque além de atropelar a ordem do diapasão fazendo mutança em um mesmo gênero, faz defeituoso o seu sistema com a falta de uma voz para a perfeição da oitava, que felizmente descobriu Maire.

30 Eu não compreendo a razão porque não usou o Santo Guido de sete vozes, sendo mesmo o que afirmou que eram sete os intervalos diferentes, cujos sons não eram os mesmos⁽¹⁾, o que mostrarei nas observações, aqui basta o citado.

31 Por cuja causa não admito o uso das *deduções* porque não usando eu da voz *Ut* mais do que em *C-SolFaUt* (agora permita me explicar assim), faz-se escusada outra *dedução*. Por este motivo ficam refutadas também as *propriedades*. A razão é porque ainda que se cansem os autores em dizer-nos o que sejam sempre no fim, vem a dar-nos a entender que nada significam, mas que *deduções* e *propriedades* são a mesma coisa, ou nenhuma delas há. E que não sejam ou hajam, pouco importará, porque para cantar ou solfejar de nada serve a *propriedade*.

⁽¹⁾ AREZZO, Guido. *Regulae rhythmicæ*.

Septem sonis coaptantur,

septem sunt discrimina,

Ut nullius vocis sonus

idem sit in altera.

Por Discrimina entende Cicero os Intervalos, como cita Salinas no livro 4, dizendo: Aut octo sonos septem intervalis distinctos, ut ait Cicero; quia discrimem etiam pro Intervallo sumi potest. (SALINAS: 1577, p. 229)

D'ALEMBERT, Jean le Rond. Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau. Paris, 1752, p. 35. Aussi les Grecs pour former l'octave entière, ajoutoient au-dessous du premier *si*, le son *la*, [...] qu'ils appelloient par cette raison *proslambanomene*, c'est-a-dire corde ou son *sur-ajouté* à l'échelle.

32 Também fugimos da *mutança aretina* como coisa a mais prejudicial em música. Os gregos também fizeram *mutanças*, mas era passando de um para outro gênero, não estando ou cantando no mesmo. Deste modo, também eu faço a *mutança* passando, por exemplo, de uma cantoria de sustenidos ou bemóis, para uma natural, ou de um sustenido ou bemol, para uma de dois ou três ^(L), o que se verá nas observações.

33 Nego a multiplicidade de compassos e somente uso o *quaternário ordinário*, porque dele nascem todos quantos se puderem imaginar ou inventar. Tenho o uso de duas cantorias por abuso, porque se os gêneros, pelos quais se usa delas são três, três as *deduções* e três as *propriedades*, deverão também ser três as *cantorias*. Eu me contento com uma dividida em *natural simples* e *natural composta*.

34 Esta cantoria ensinará a solfejar sempre no gênero diatônico, gênero que a mesma natureza faz entoar sem o socorro da arte ^(M), ainda aos ignorantes. E sempre solfejarei pela cantoria natural, ainda que ela proceda por outros gêneros, havendo um cuidadoso (porém fácil) uso de cantar pela clave de *Ut* assinada em as quatro linhas, pela clave de *Fa* na terceira e quarta linha e pela de *Sol* na segunda.

35 Deste modo nomeio as muitas claves seguindo a M^r. D'Alembert ^(N). Não o sigo no sistema das *mutanças*, porque fazendo-a ele de gêneros, a não faz de vozes ^(O), o que nem deve, nem pode ser. No que se conforma com a razão, é digno de abraçar-se. Quem não se agradar da minha opinião, siga aquela que lhe parecer melhor, pois

(L) Marcus Meibomius, interpretando a Aristides Quintiliano diz na tradução assim: Mutatio est variatio propositi systematis, et qui in voce est characteris. Quia enim quodque systema et certus quidam vocis typus subsequitur, planum una cum harmoniis ipsam quoque mutatum iri cantus speciem. (QUINTILIANO apud MEIBOMIUS: 1652, p. 24-25)

(M) BROSSARD, Sebastien de. *Dictionnaire de musique*. Paris: 1703, p.157. SYSTEME: [...] Jusques la effectivement le Systeme est purement *Diatonique*, c'est à dire, n'est composé que de *Tons & Semitons majeurs*, que la seule nature sans le secours de l'art fait entonner juste aux plus ignorans, pour peu qu'ils ayent l'oreille & les Organes de la Voix bien disposez.

(N) D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. Paris, 1752, p. 123. Il y a trois clefs dans la Musique: la clef de *Fa* (e não diz *F.Fa,Ut*), la clef de *Ut* (e não diz: *C.Sol,Fa,Ut*): & la clef de *Sol* (e não diz: *G.Sol,Re,Ut*): era desnecessário o uso de tais letras.

(O) D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. Paris, 1752. Capítulo 7 e seguintes.

são infinitos os métodos de ensinar música. Deus sabe qual é o verdadeiro, mas quem seguir a verdade há de encontrar ao menor o melhor.

36 Não sigo o uso das letras gregorianas que Guido acomodou para signos vozes como se vêm no Proêmio, num. 28; porque nem sempre as tais tem aquelas vozes, e quando as queiram consertar, hão por força de fazer suposições de claves, não só no gênero cromático, mas ainda no diatônico, e como fazem o que não deve admitir-se, antes refutar.

37 Finalmente, em doze brevíssimos preceitos se encontram explicado todo o meu sistema. Cada um preceito traz sua observação. Desejarei, que decorados bem os preceitos, se faça útil o meu desvelo.



Audiant hæc adoleſcetuli; audiant
hi, quibus psalendi in Eccleſiam
oficium eſt Deo non voce; ſed
corde cantandum; nec ultra
gadorum modum gutur, et fauces
dulci medicamine coliniendas, ut
in Eccleſiam Theatrales moduli
audiantur, et cantica.

Doct. Maxim.

Cânone a 4

Alto em 4ª abaixo do Soprano

S S

Soprano

Mor - det, quis mor - det sa-cro sanc-ta in sig-ni-a Ve - ri,

Baixo em 4ª abaixo do Tenor

Tenor

Mor-det, quis mor - det sa-cro sanc - ta in - sig - ni - a Ve - ri,

6

S

Ve - - - ri.

A

Ve - ri

T

Ve - - - ri.

B

Ve - ri.

O Alto segue ao Soprano e o Baixo segue ao Tenor em quarta abaixo, cantando um e outro um compasso pela primeira vez. Querendo finalizar-se o Cânone, cada uma voz buscara o seu lugar na segunda regra

Cânone

Soprano

Mor - det, quis mor - det sa-cro sanc-ta in sig - ni - a

Alto

Mor - - det, quis mor - det sa - cro -

Tenor

Mor - det, quis mor - det sa-cro sanc - ta in - sig - ni - a Ve -

Baixo

Mor - det, quis mor - det sa-cro sanc - ta in -

5

S

Ve - - - ri, mor - det, quis mor - det sa-cro sanc - ta in

A

sanc-ta in sig - ni - a Ve - ri, mor - det, quis mor - det sa - cro

T

- - - ri, mor - - - det, quis mor - det sa - cro -

B

sig - ni - a Ve - - - ri, mor - - - det, quis

9

S

sig - ni - a Ve - - - - - ri.

A

sanc - - - ta in Ve - - - ri

T

sanc - ta in sig - ni - a Ve - - - - ri.

B

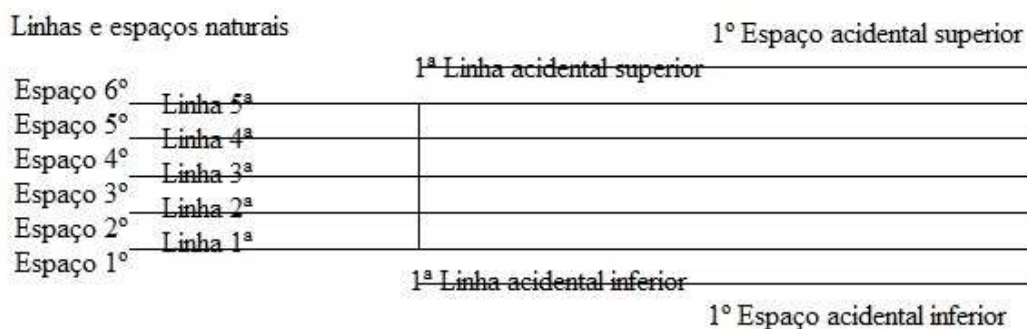
mor - - - det sa - cro Ve - - - ri.

Arte de solfejar

Preceito I

Das linhas e espaços

As *linhas naturais* são cinco, e seis os *espaços naturais*. Havendo mais linhas e espaços, se chamarão *acidentais*, ou estejam superiores ou inferiores. Todas as linhas e espaços se contam de baixo para cima, porém as linhas e espaços *acidentais* inferiores, se contam de cima para baixo.

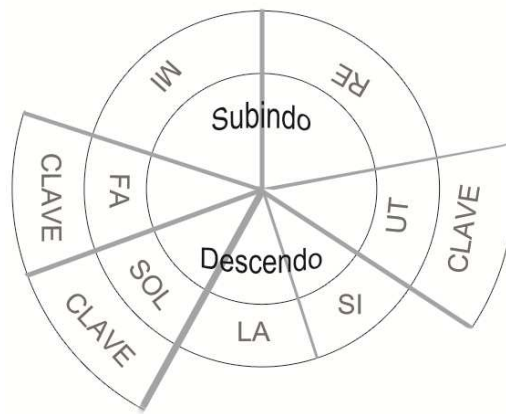


Ex. 1. Resumo da Arte, n. 1 (linhas e espaços).

Preceito II

Das vozes

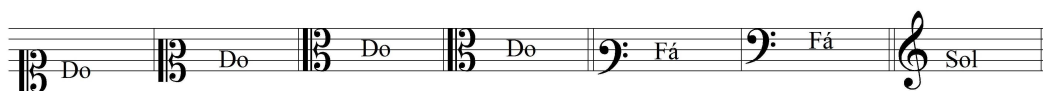
As vozes são sete, a saber: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*, as quais se devem dizer subindo e descendo e tomando principio por qualquer delas consideradas, como em um círculo de sorte, que se dizem às direitas subindo e às avessas descendo.

Ex. 2. *Resumo da Arte*, n. 2 (vozes).

Preceito III

Das claves

As claves são três, e são: clave de *Ut*, que se assina em uma das primeiras quatro linhas e, na em que estiver, se chamará *Ut*. clave de *Fa*, que se assina na terceira ou quarta linha e, na em que estiver, se chamará *Fa*. clave de *Sol*, que se assina na segunda linha e nela se chamará *Sol*.

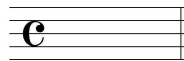
Ex. 3. *Resumo da Artes*, n. 3 (claves).

Preceito IV

Do compasso em geral

O *compasso* é um, chamado *quaternário ordinário*. Tem quatro partes iguais, a saber: duas no movimento inferior e duas no movimento superior. Sua forma é a de um meio círculo, assim C.

Compasso
Quaternário Ordinário



Ex. 4. Resumo da Arte, n. 4 (compasso quaternário ordinário).

Preceito V

Das figuras e seu valor

As figuras são dez, a saber: *máxima*, *longa*, *breve*, *semibreve*, *mínima*, *semínima*, *colcheia*, *semicolcheia*, *fusa*, *semifusa*.

E como estas figuras se medem pelo compasso *quaternário ordinário*, vale a *máxima* oito compassos; a *longa* quatro; a *breve* dois; a *semibreve* um; a *mínima* meio compasso e vão duas em um compasso; a *semínima* vale uma parte do compasso e vão quatro em um compasso. Das *colcheias* vão duas em uma parte e oito em um compasso; das *semicolcheias* vão quatro em uma parte e dez e seis em um compasso; das *fusas* vão oito em uma parte e trinta e duas em um compasso; das *semifusas* vão dez e seis em uma parte e sessenta e quatro em um compasso.

Figuras									
Compassos									
Máxima	Longa	Breve	Semi	1/2 comp.	1/4 comp.	1/8 comp.	Semi	Fusa	Semifusa
(sem uso)	(sem uso)		breve	Mínima	Semínima	Colcheia	colcheia		

Ex. 5. Resumo da Arte, n. 5. (figuras)

Preceito VI

Das pausas

As pausas são nove, a saber: *quatro compassos*, *dois*, *um*, *meio compasso*, *uma parte*, *suspiro*, *meio suspiro*, *zéfiro*, *semizéfiro*. Cada uma destas vale a metade da sua antecedente.

Pausas



Assim vão valendo as pausas subsequentes, tiro a metade a menos que a antecedente

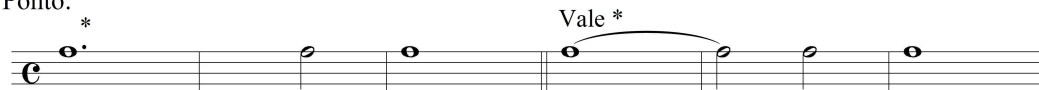
Ex. 6. Resumo da Arte, n. 6 (pausas).

Preceito VII

Do ponto de aumento

O *ponto* diante de qualquer figura (exceto a *semifusa*) aumenta a metade do todo valor a essa figura. Chama-se *ponto de aumento*. Diante de pausas é erro indesculpável.

Ponto:



Ex. 7. Resumo da Arte, n. 7 (ponto de aumento).

Preceito VIII

Da cantoria

A cantoria é uma, chamada *natural*. Esta se divide em *natural simples* e *natural composta*.

A cantoria natural simples é aquela que traz logo o compasso diante da clave.

A *cantoria natural composta* é aquela que traz logo diante da clave *sustenido* ou *sustenidos*, *bemol* ou *bemóis*.

Com o *sustenido* levantamos a voz meio ponto e lhe chamamos *Si* ou *Ni*.

Com o *bemol* abaixamos a voz meio ponto e lhe chamamos *Fa* ou *Bi*.

Há um acidente contrário destes dois, e se chama *bequadro* ou *bequadrado*. Com ele pomos em seu lugar a voz que levantou o *sustenido* ou abaixou o *bemol*.

Cantoria

Si ou Ni, ou
Si ou Ni Fá ou Bi Fá ou Bi

Sustenido Bemol Bequadro

Natural Simples Natural Composta Natural Composta

Fá Ni Si Fá Dó Ni Ré Bi Fá Dó Ni Si Sol Fá Mi Bi

Ex. 8. Resumo da Arte, n. 8 (Da cantoria).

Preceito IX

Da mutança

A *mutança* se faz quando o *sustenido* vem no lugar da voz *Fa* e se chama *Si*, mudando o nome a todas as vozes e regendo toda a cantoria que depois dele se segue.

Também se faz *mutança* quando o *bemol* vem no lugar de *Si* e se chama *Fa*, mudando o nome a todas as vozes e regendo toda a cantoria que depois dele se segue.

Este *sustenido* em *Fa*, e este *bemol* em *Si* mostra uma clave das três, por onde o cantor naturalmente solfeja seguro.

Mutanças

Dó Ré Mi Fá Si Dó Si Fá Mi Ré Dó

Ex. 9. Resumo da Arte, n. 9 (mutanças).

Preceito X

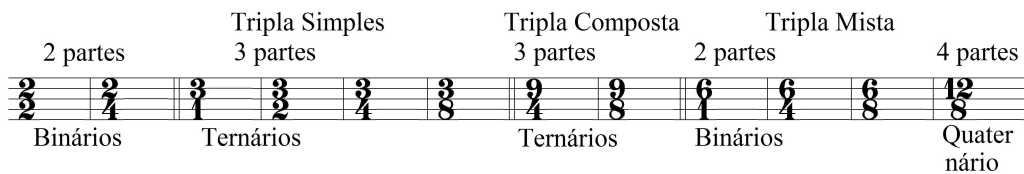
Do compasso binário partido e dos numerários

O *compasso binário partido* tem duas partes, uma no movimento inferior e outra no superior. As figuras têm o mesmo valor que tem no compasso *quaternário ordinário*, porém tem a metade das suas partes como tem o mesmo compasso.

Os *compassos numerários* mostram pelo número superior as partes que tem aquele compasso que se propõe e o número das *figuras* que por ele se hão de cantar, e pelo número inferior mostram as *figuras* que usurpam ao *quaternário ordinário*.

Destes compassos uns são *binários* e tem duas partes, outros são *ternários* e tem três, outros *quaternários* e tem quatro.

Compassos Numerários



Ex. 10. Resumo da Arte, n. 10 (compassos numerários).

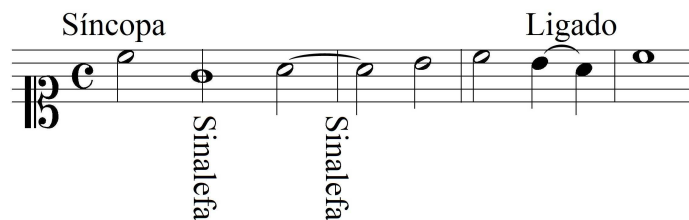
Preceito XI

Da síncopa, sinalefa e ligado

A *síncopa* se faz quando as figuras se encontram com as partes ou meias partes do compasso.

A *sinalefa* se faz para remediar a *síncopa*, fazendo de duas figuras menores uma maior.

O *ligado* se faz para que debaixo de uma só sílaba se compreendam duas ou mais figuras.



Ex. 11. Resumo da Arte, n. 11 (síncopa, sinalefa e ligado).

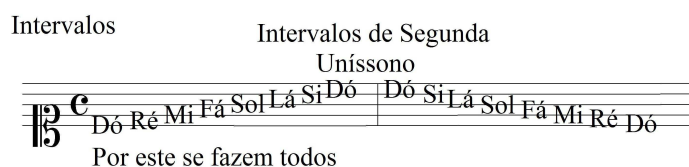
Preceito XII

Dos intervallos

Os *intervallos naturais* procedem pelas vozes: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*, subindo, e dizendo-se às avessas quando se quer descer.

Os *intervallos acidentais*, que se fazem ao depois *naturais* também procedem por *Ut*, mas tem o seu principio em *Si*, dizendo, quando subimos: *Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*, e dizendo às avessas quando queremos descer.

Ou também se principia em *Fa*, dizendo se queremos subir: *Fa, Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa* e dizendo às avessas se queremos descer.



Ex. 12. Resumo da Arte, n. 12 (intervallos de segunda).

Até aqui o Resumo para os principiantes. Segue-se agora toda a arte em extenso resumida em estampa.

Preceito 1

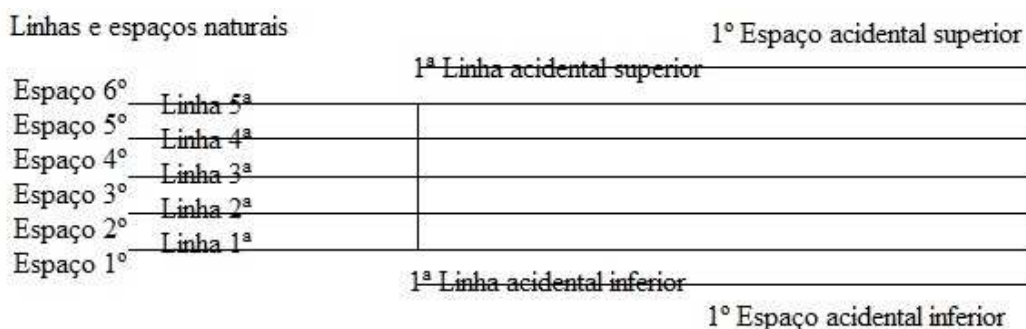
Das linhas e espaços

As *linhas naturais* são cinco, e seis os *espaços naturais*. Havendo mais linhas e espaços, se chamarão *acidentais*, ou estejam superiores ou inferiores. Todas as linhas e espaços se contam debaixo para cima, porém as linhas e espaços *acidentais* inferiores, se contam de cima para baixo.

Observação I

1 *Linha* na música é aquele risco horizontal que se estende em um papel de extremidade a extremidade. *Linha que seja*

2 *Espaço* é aquela claridade ou vácuo que se vê entre as linhas e depois delas, sendo *espaços médios* os que ficam entre as linhas e sendo *primeiro espaço* o que fica inferior à primeira linha e *sexto espaço* o que fica superior á quinta linha. Estampa 1, num. 1.



Ex. 13. Estampa 1, n. 1 (linhas e espaços) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir do Resumo da Arte, n. 1].

3 Chamam-se *naturais* estas linhas e os espaços que as acompanham porque tendo os nossos primeiros mestres determinado que fossem tão somente cinco as linhas (bastante naquele tempo então para poderem discorrer por elas e o são espaços, onze intervalos, até os quais somente se chegava), com estas compreendiam as extremidades de um papel, servindo os mais que se aumentassem de *acidentais*, evitando com isto a confusão que causaria a multiplicidade de linhas que se aumentassem se todas se chamassem *naturais*, isto é, se compreendessem às que se aumentassem as extremidades de um papel. *Linha natural e espaço natural*

4 *Acidentais* se chamam aquelas linhas e espaços que por acidente, isto é, por acaso se sobrepõem ou submetem às *naturais*. Estas se não estendem por todo o papel e se alguma vez acontece é muito por acaso e, por isso, não deixam de ser *acidentais* porque é certo que não sendo natural a linha também não será o espaço. Tudo se vê na *Linha acidental e espaço acidental*

Estampa 1. num. 1.

5 Todos os autores querem que sejam quatro os espaços, sendo as linhas cinco. O grande Brossard o afirma com uma galantíssima contradição. Diz ele na palavra *Spatio* do seu dicionário^(P): *espaço é o vácuo que se acha entre cada uma das cinco linhas da música dos quais o inferior sempre é o primeiro e quarto o superior*. Diz mais que *quando uma nota* (isto é, uma figura) *se achar em cima ou embaixo das linhas se julga estar em espaço*. Eu não quero ainda convencer esta contradição de espaços julgados, busco-a confessada por ele mesmo.

6 Na palavra *Riga* diz ^(Q) que tendo os antigos dado ao canto maior extensão que o de nove intervalos, se aumentaram as linhas até o número de cinco (sendo sempre a de baixo a primeira e última a quinta), o que faz onze intervalos *compreendidos os dois espaços assim o superior, como o inferior*, o que ninguém pode contrariar. Nobre e bela, mas infeliz música! Tantos doutos autores, todos te confundem e embaraçam! Que confusões são estas. Umas vezes passam os teus espaços por julgados outras são os mesmos compreendidos? Umas vezes julgam-se espaços o superior e inferior as linhas outras são verdadeiros espaços porque são compreendidos nas cinco linhas?

7 Argumento assim: compreendem-se ou supõem-se estes espaços? Se compreendem nas linhas, são seis, confessados por Brossard, quando ele mesmo com toda a grossa torrente dos autores afirmam ser somente quatro os espaços. Se supõem, pode alguma vez deixar de haver estes espaços o que é impossível, porque depois de lançada uma só linha (e basta) em um papel, se patentearão dois espaços, quantos patentearão cinco linhas lançadas sobre um papel?

(P) **BROSSARD, Sebastien de. Dictionnaire de musique. Paris: 1703, p.134.** ESPACE: C'est le vuide qui se trouve entre chacune des cinq lignes de la Musique, dont celui d'enbas est toujours nom né le premier & et celui d'en-haut le quatriéme. Quand une Note est au-dessus ou au-dessous des cinq lignes elle estensee dans un espace.

(Q) **BROSSARD, Sebastien de. Dictionnaire de musique. Paris: 1703, p.115.** RIGA: [...] Enfin comme on a donné dans la suite plus d'entendué aux Chants, on a augmenté jusqu'à cinq le nombre des lignes (dont celle d'enbas est toujours la *premiere*, & celle d'enhaut toujours la *cinquiéme*) ce qui fait onze degrez y compris les deux espaces qui sont au-dessous, & au-dessus des cinq lignes, avec permission même d'y ajoûter encore, en cas de besoin, de *petites lignes hors d'œuvre*, si ces onze degrez ne sont pas sustisans pour exprimer tous les Sons d'une *melodie*, ou d'un Chant.

8 Não me censurem, opor-me ao formidável exército de homens tão respeitavelmente doutos há tantos séculos até o presente porque “*Amicus Plato; sed magis amica veritas*”. Ora, deste globo da terra até o céu se vê um dilatadíssimo espaço, segundo o que pode alcançar a nossa vista. Se, pois entre este espaço lançássemos (suponhamos) uma linha horizontal, não ficaria este espaço dividido em dois? Quem o negará? Logo se fossemos aumentando as linhas paralelas, ir-se-iam aumentando espaços, havendo um mais. Logo sendo cinco as linhas, hão de ser seis os espaços. Nem me persuado que deixe esta razão de convencer ainda aqueles que com aferro dos autores que leram ou por onde estudaram, só entendem que devem ser acreditados porque não podiam errar, nem enganar-se estes, sendo os primeiros que ou ensinaram ou escreveram.

9 Daqui nasce outro erro qual é quererem autores que depois das cinco linhas naturais se chame *sexta linha* a primeira *acidental* superior e se chame *primeira* a primeira *acidental* inferior. Não há opinião para mim mais oposta!

10 De onde se infere que sendo contada a linha acidental por *sexta*, fica linha natural, o que encontra a determinação dos primeiros mestres e de seu inventor Guido, que nos ensina ser cinco as linhas naturais. E mais quando querem, que seja *primeira linha* a que está inferior a primeira natural, como se depois que a primeira pudesse haver outra primeira a não estar fora do grêmio das naturais. E então, não sendo desse grêmio as acidentais superiores, há de ser *sexta* a primeira acidental superior? Eu não sigo, mas vejo seguida, aprovada e elogiada esta e outras muitas opiniões por homem de crédito não comum nesta faculdade.

11 Não me dirão, porém, que é *primeira linha* ou acidental inferior porque se conta ao contrário das naturais descendo, o que não sucede as superiores por cuja causa devem estas identificar-se com as naturais porque seria aumentar absurdos e ignorar a força e predicamento destas linhas.

12 As linhas tanto se contam subindo como descendo sejam naturais, *Regra* sejam acidentais. Guido Aretino, a quem de comum sentimento devemos a invenção das linhas e vozes, formou na primeira linha a

voz *Ut*, e porque por força havia de subir com as mais vozes por linhas e espaços, também por força havia de ser segunda linha (e superior) a que se seguisse e assim as mais até a quinta linha.

13 Isto não impede que se contém as linhas também descendo. Se a linha accidental superior se conta subindo, como as naturais, é porque ficando além da quinta natural há de fugir dela para achar espaço seu correspondente, assim como a accidental inferior foge da primeira linha natural para achar espaço seu correspondente e nem por isso deixam de contar-se subindo e descendo as linhas accidentais, sendo necessário.

14 Enfim, resolvo que as *linhas são cinco e seis os espaços* a pesar de toda a opinião contraria e a reputarei errada, enquanto não convencer-se esta para mim verdade pura, e quando será? As linhas *Regra* todas sendo accidentais podem aumentar-se ou diminuir-se á arbítrio do compositor. As linhas naturais nem podem ser mais nem menos de cinco. A razão geral disto fica expendida acima no parágrafo número 6 e eu a darei particular no parágrafo 14 da Observação III, quando tratar das claves.

Preceito 2

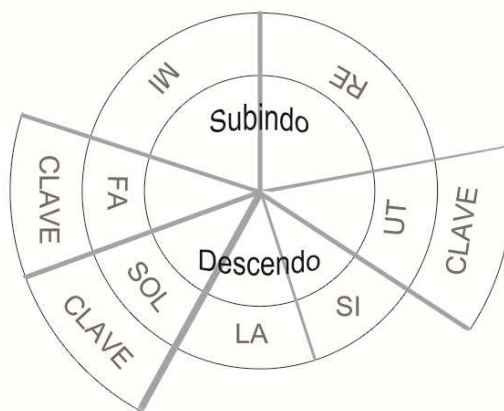
Das vozes

As vozes são sete, a saber: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*, as quais se devem dizer subindo e descendo e tomando principio por qualquer delas consideradas em um círculo de sorte, que se dizem as direitas subindo e às avessas descendo.

Observação II

1 O círculo das vozes está na Estampa 1, número 2. Determinei colocá-las em círculo porque ainda que o principiante veja que começam em *Ut* e acabam em *Si*, nem por isso principie sempre por aquela voz, mas antes quando lhes perguntem, dê princípio por

aquela porque foi perguntado seja subindo ou descendo, o que deve ter bem fielmente impresso na memória. Subindo se dizem às direitas e às avessas descendo. Tudo está mostrado na mesma Estampa e número.



Ex. 14. Estampa 1, n. 2 (circulo das vozes) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir do *Resumo da Arte*, n. 2].

2 O que eu podia mais dizer sobre esta matéria fica expendido no Proêmio, parágrafos 20 e seguintes até número 30.

3 A experiência me tem mostrado que as vozes só em círculo postas podem desembaraçar ao principiante porque, de outra sorte, acabadas ou recitadas as primeiras sete, se hesitarão a repetir segundas. Outra razão mostrarei, porque se hão de dizer às avessas e às direitas, mas ficará para a Observação III, das claves, número 13.

4 A voz *La* é hoje o tom mais agudo na música, foi o mais grave ou o mais baixo no tetracorde (nas quatro cordas *Si*, *Ut*, *Re*, *Mi*) de Pitágoras como já explanei no Proêmio, número 25 e seguintes. É chamada *corda coral* porque por ela se regem todos os coros e se afinam todos os instrumentos.

5 Temos a voz *La* mais grave que todas as vozes conforme o tetracorde pitagórico. Porque este foi dividido em quatro tetracordes, a saber: *Tetrachordon Hypaton*, isto é a *quarta das cordas principais* acrescentada mais a corda *La* abaixo das primeiras quatro cordas chamada *Proslambanómenos*. O segundo *Tetrachordon Meson*, isto é, *quarta das medias* que começava no fim do primeiro, *Mi*, *Fa*, *Sol*,

La. O terceiro *Tetrachordon Dieseugmenon*, isto é, *quarta das disjuntas* porque esta é separada dos dois porque começa *Si*, *Ut*, *Re*, *Mi* e o quarto *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La* chamado *Tetrachordon Hyperboleon*, isto é, *quarta das agudas* e vem a fazer quinze cordas, a saber: do primeiro *Proslambanomenos La* até o primeiro *Mi* são cinco. Deste ao segundo *La* três, do segundo *Si* ao terceiro *Mi* quatro, e deste ao quarto *La* outras três, que fazem por todas quinze.

6 Dividido pois o tetracorde em quatro tetracordes, vemos que o segundo e quarto *La* (que formam a oitava, isto é, o segundo com o *Proslambanomenos* e o quarto com o segundo) acabam em *La*, que ou seja o segundo ou o quarto, sempre são os mais agudos e altos gerados do *Proslambanomenos*.

7 Ao segundo *La* chamavam os gregos *mese*, isto é, *corda do meio* e por isso a procriadora dos tons, ficando disposta para dar a mão e adjutório às vozes e instrumentos graves e agudos.

8 Guido Aretino, que na invenção das suas vozes principia por *Ut* o seu sistema, lhe ficou a voz *La* mais alta (porque dela não passa) e é sem dúvida ainda nos outros sistemas o tom superior e, ou por este ou pelo uso grego, sempre o *La* ou *Proslambanomenos* a corda regente de toda a música.

9 E para que não ignore o escolar que coisa seja *intervalo*, *tom*, *semitom*, *dítono*, *semidítono*, *diatessaron*, *trítono*, *diapente*, *hexacorde*, *heptacorde* e *diapasão*, darei uma noção breve.

10 Intervalo é a distância que vai de um som grave a um agudo ou às avessas como *Ut Re*, ou *Re, Ut*. *Intervalo*

11 *Tom* é aquela distância que vai de *Ut* à *Re*; de *Re* à *Mi*; de *Fa* à *Sol*; de *Sol* à *La* subindo ou às avessas descendo e de *La* à *Si*. Em todas estas vozes há um som igual ou insensivelmente igual de uma a outra de sorte que se na voz *Ut* puséssemos voz *Re*, porém com o som do *Ut* e no som do *Re* a voz *Mi* nenhuma diferença sensível se acharia. A isto chamamos *tom*. *Tom*

12 *Semitom* é aquela distância que vai de *Mi* à *Fa* e de *Si* à *Ut*, porque este *Fa* e este *Ut* sobe somente meio ponto ou meio som de sorte que se puséssemos a voz *Mi* em lugar de *Ut* e *Fa* em lugar de *Re* acharíamos que o *Mi* tomaria o som do *Ut*, mas o *Fa* nunca o som *Semitom*

do *Re*. Isto se chama *semitom*. Basta este conhecimento.

13 *Dítono* é aquela distância que vai de três vozes como é a de *Ut* à *Mi* porque media o *Re*. Chama-se por outro nome *terceira maior*. Consta de dois tons.

14 *Semidítono* é também a distância de três vozes, porém consta de um tom e um semitom como *Re* à *Fa*, ou *La* à *Ut*. Chama-se por outro nome *terceira menor*.

15 *Diatessaron* é a distância de quatro vozes como de *Ut* à *Fa*. Chama-se *quarta perfeita*.

16 *Trítone* também é distância ou intervalo de quatro vozes, mas de três tons inteiros como de *Fa* à *Si*. Chama-se *quarta maior*. É *dissonante* por soar mal.

17 *Diapente* é o intervalo de cinco vozes, como de *Ut* à *Sol*. Chama-se *quinta*.

18 *Hexacorde* é o intervalo de seis vozes, como de *Ut* à *La*. Chama-se *sexta*.

19 *Heptacorde* é o intervalo de sete vozes, como de *Ut* à *Si*. Chama-se *sétima* e é *dissonante*.

20 *Diapasão* é o intervalo de oito vozes como de *Ut* grave ao *Ut* agudo. Chama-se *oitava*. Todos estes nomes são gregos. De todas estas distâncias falarei, quando tratar dos intervalos, mas para clareza do que havemos de explicar, mostraremos os intervalos sem que os cantemos deste modo.

21 *Intervalo de segundas* (que é o tom) se faz quando a voz segue uma a outra imediatamente como: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut* subindo e caminhando para traz quando descemos. Estampa 1, número 2: chamam-se *dissonantes* por soar mal.

22 *Intervalo de terceiras* (que é o dítono) se faz tomando três vozes, mas falando com a primeira e última, como: *Ut Mi; Re Fa; Mi Sol; Fa La; Sol Si; La Ut*, subindo e descendo caminhando para trás.

23 *Intervalo de quartas* (que é o diatesaron) se faz tomando quatro vozes, mas usando da primeira e última, como *Ut Fa; Re Sol; Mi La; Fa Si; Sol Ut*, subindo ou às avessas, descendo.

24 *Intervalo de quintas* (que é o diapente) se faz tomando cinco vozes, mas tocando somente a primeira e última, como *Ut Sol; Re La;*

Mi Si; Fa Ut subindo e, ao descer, caminhando às avessas.

25 *Intervalo de sexta* (que é o hexacorde) se faz tomando seis vozes e *Intervalo de sextas* proferindo somente a primeira e última, como *Ut La; Re Si; Mi Ut*, subindo e, ao descer, retrocedendo.

26 *Intervalo de sétimas* (que é o heptacorde) se faz tomando sete *Intervalo de sétimas* vozes, mas nomeando somente a primeira e última, como *Ut Si, Re Ut* subindo e, ao descer, se caminha para o princípio. *Dissonante*.

27 *Intervalo de oitavas* (que é o diapasão) se faz tomando oito vozes, *Intervalo de oitavas* porém mencionando somente a primeira e última como *Ut Ut* subindo e, querendo descer, caminha tornando para a voz de onde saiu.

28 Todos estes intervalos tem o nome segundo o número de vozes que tomam, porque se tomam três, como *Ut Re Mi* é *intervalo de terceiras*, porém somente se canta a primeira e última. O mesmo se entende em outro qualquer intervalo.

29 Não há *intervalos de primeiras* porque não se dá intervalo aonde *Intervalo de primeiras* se não dá distância. Por isso quando as vozes estão em um mesmo som se chamam *Uníssono*, que quer dizer voz que soa juntamente ou que tem um mesmo som.

Preceito 3

Das claves

As *claves* são três, e são: clave de *Ut*, que se assina em uma das primeiras quatro linhas e, na em que estiver, se chamará *Ut*. Clave de *Fa*, que se assina na terceira ou quarta linha e, na em que estiver, se chamará *Fa*. Clave de *Sol*, que se assina na segunda linha e nela se chamará *Sol*.

Observação III

1 *Clave* é palavra latina que significa *chave* em português e assim como a chave patenteia o que está encerrado, assim a clave nos

patenteia a cantoria ou as vozes com que cantamos e pela *clave* conhecemos aquela cantoria porque havemos de cantar.

2 Assinam-se as *claves* por este modo, a clave de *Ut* assina-se ou na primeira ou segunda ou terceira ou quarta linha e naquela em que estiver chamaremos *Ut*. Veja-se a Estampa 1, número 3.

3 A *clave Fa* se assina ou na terceira ou quarta linha e na em que estiver se chamará *Fa*. Veja-se a mesma Estampa e número.

4 A *clave Sol* se assina na segunda linha e nela se chamará *Sol*. Veja-se a Estampa no mesmo número.

5 A forma destas *claves* é indiferente. Os compositores e copistas costumam caracterizá-las com tanta diversidade que se não pode dar melhor conhecimento do que o uso frequente de as ver.

6 Os nossos primeiros determinaram que fossem também vozes estas três *claves* e como *claves* regessem a cantoria e não como vozes, porque estas nascem das *claves* e não as *claves* das vozes, e se desordenaria a natureza se o pai nascesse do filho, desordenar-se-ia o canto, se a *clave* que o rege nascesse de vozes regidas pela *clave*. As *claves* pois, regem o canto e sem elas não o pode haver e, por isso, se chamam *claves*. São elas: *Ut*, *Fa*, *Sol*, como já o mostrei na Estampa 1, número 3, e são vozes. ^{Nota 1ª}

Nota 1ª: São vozes, mas não regem a cantoria como vozes e sim como *claves*, de sorte que estando estas postas no principio da cantoria com a costumada forma CFS são *claves* e não vozes e, estando no decurso da cantoria, são vozes e não *claves*.



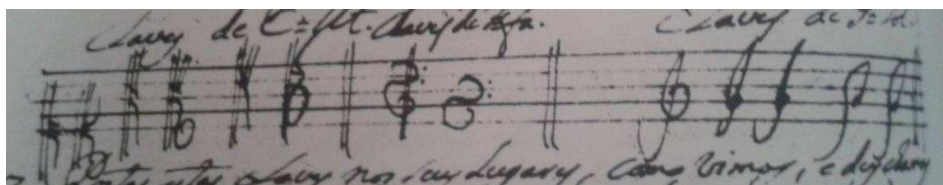
Ex. 15. Estampa 1, n. 3 (*claves*) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir do *Resumo da Arte*, n. 3].

7 Os antigos assinavam a *clave Ut* com dois pontos, e a *clave Fa* com três dizendo^(R) que por estarem situadas entre um diapente, por isso

(R) TAPIA, Martin de. *Vergel de Musica Spiritual Speculativa y Activa*. Burgo de Osma: 1570, p. lxxij.[...] Los Theóricos establecieron, que la Clave de F=Fa,ut (aq. eu chamo Clave de Fa) tuviesse tres puntos: a de C=sol,Fa,ut (eu chamo Clave de Ut) dos. La causa desto fue; porque desde un Signo á otro (Signo aqui he o mesmo que voz), desde estas dos Claves estan situadas, ai un Diapente de tres tonos, y un semitono cantable; y para señalar la dicha distancia pusieren la Clave inferior de tres puntos, y la superior de dos.

se formará a mais baixa *Fa* com três pontos e a mais alta *Ut* com dois e a clave de *Sol* com um *G*, ou pela memória dos gregos de quem aprendemos, como entendeu Guido, Marco Meibomio, ou por nos lembrarmos do mesmo Guido que nos explicou, ou finalmente pela lembrança de S. Gregorio de quem tomou Guido as letras Gregorianas para os seus *signos*, como eu entendo e o entendeu já Brossard no seu *dictionaire* na palavra *sistema* num. 3.º depois do Saphico: *Ut queant laxis V.*^a

8 Pouco porém importam estas causas, que nenhuma utilidade tem, é bom não as ignorar. Pelo que na Estampa 1, número 4 serem as claves antigas, aonde as pode ver o escolar curioso.



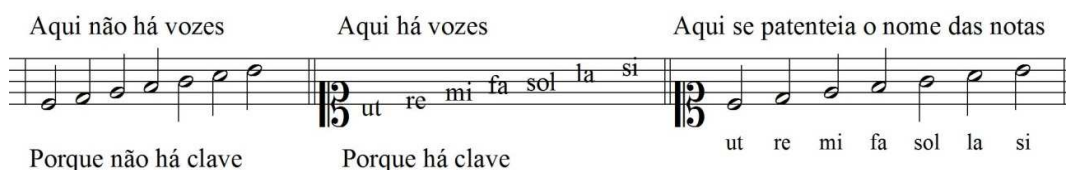
Ex. 16. Estampa 1 n.4 (claves antigas) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir de: PINTO, Luís Álvares. *Arte de Solfejar*. Recife: 1761].

9 Porém para que não entreguemos tudo ao uso, observaremos o modo de caracterizar as claves nas vozes e instrumentos. Sendo a voz superior, a que chamamos *tiple*, será a clave de *Ut* (modernamente) na primeira linha; sendo *alto*, a trará na terceira; sendo *tenor*, na quarta e sendo *basso* terá a clave de *Fa* na quarta linha. Os violinos, flautas, oboés, e mais instrumentos agudos trazem clave de *Sol*; as trompas e clarins, cornetas V.^a trazem todas as claves assinadas pelos sete modos que abaixo exporei. Os rabecões e órgãos usam da clave de *Fa*, mas quando tocam de primor usam de todas, exceto da de *Ut* na segunda linha. As violetas trazem a clave do *alto*.

10 O que advertido deve o escolar saber o solfejo pela clave de *Ut* assinada nas primeiras quatro linhas, pela de *Fa* assinada nas terceira e quarta e pela de *Sol* assinada na segunda linha, como estão caracterizadas na Estampa 1, número 3.

11 Conhecidas as claves por estes sete modos assinadas, nenhuma razão poderá haver para duvidar do nome da voz, pois somente se duvidara se não houvera clave, porque então nenhuma voz haveria, como se mostra na Estampa 1, número 5, aonde nos servirá de *Nota* o

sinhal seguinte: **♩**.



Ex. 17. *Músico e Moderno Sistema*: Estampa 1 n.5 a 7 (utilidade das claves) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir da adaptação de: PINTO, Luís Álvares. *Arte de Solfejar*. Recife: 1761]

12 Porém se houver clave, necessariamente há de haver vozes e nomes de cada uma delas, contando-se da mesma clave às direitas, se subir e às avessas se descer até chegar à nota, cujo nome queremos saber. Tudo se patenteia na Estampa 1, número 6, aonde descobrimos vozes e na Estampa mesma, número 7, patenteando-se o nome da *nota* que queremos saber.

13 Esta é a razão que prometi dar na Observação I, número 3, porque devia cantar-se às direitas e às avessas começando das claves é o mais seguro proceder assim de uma, como de outra sorte, porque elas, como vimos, nos mostram o nome da nota que é o que procuramos saber.

14 Na Observação I, número 6, mostrei com a opinião de Brossard que chegaram as linhas a cinco e no número 7 e 8 mostrei serem seis os espaços. Na mesma Observação, número 14, concluí dizendo que não podiam ser as linhas mais, nem menos, que cinco e seis os espaços. Agora também darei uma razão que parecerá curiosa se outro já a não deu. Eu ainda a não li em autor algum e são estas, se

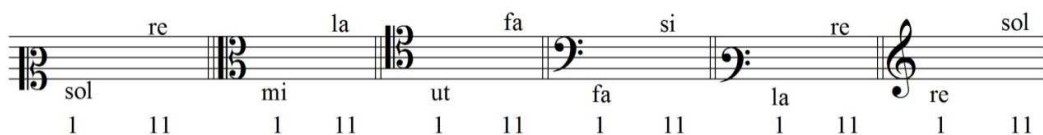
atendermos a situação das três claves, todas elas postas na quinta linha, se fazem semelhantes a qualquer das que estiverem nas quatro linhas. O mesmo a de *Fa* e *Sol* postas fora da assinada situação. Isto se vê na Estampa 1, número 8. Donde se faz necessário a quinta linha para o progresso dos onze intervalos advertidos na Observação I, número 6, e por isso não podendo ser mais. ^{Nota 2ª}

Nota 2ª: Ainda que pudessem ser menos de cinco as linhas, porque nas quatro fazem um bellissimo progresso as claves. Todavia a progressão dos onze intervalos faz indispensável a quinta linha e por isso não podem ser menos de cinco.



Ex. 18. Estampa 1 n.8 (onze graus) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir da adaptação de: PINTO, Luís Álvares. Arte de Solfejar. Recife: 1761].

15 Não só estas, mas ainda as sete claves, de que podiam usar, como quer Tapia no seu Vergel de Música à folhas lxxii, seriam semelhantes as três de que usamos. Veja-se a Estampa 1 número 9.



Ex. 19. Estampa 1 n.9 (onze graus) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir da adaptação de: PINTO, Luís Álvares. Arte de Solfejar. Recife: 1761].

Preceito 4

Do compasso em geral

O *compasso* é um, chamado *quaternário ordinário*. Tem quatro partes iguais, a saber: duas no movimento inferior e duas no movimento superior. Sua forma é a de um semicírculo, assim C.

Observação IV

1 Primeiramente assentemos que não há mais compassos que o *quaternário ordinário* e que deste nascem todos quantos se queiram imaginar. Também fiquemos entendidos que ambos estes nomes competem ao tal compasso e com eles se deve assim nomear, chamando-se *quaternário*, porque tem quatro partes iguais e *ordinário* porque tem quatro partes iguais. *Ordinário* porque pela ordem e regularidade deste regulam e repartem os mais compassos as suas figuras (das quais logo falaremos) levando-as ^{Nota 3.^a} a 3, 6, 12, V.^a quando este as leva a 4, 8, 16 V.^a de sorte que ainda que as figuras diminuam o valor nas suas partes não o diminuem em quanto figuras porque sempre duas menores fazem uma maior.

Nota 3.^a Entende-se levar a 3, 6, 12 V.^a v.g. se forem a compasso 3 semínimas, irão 6 colcheias e 12 semicolcheias V.^a. Do mesmo se entende levar o quaternário as figuras a 4, 8, 16 &ca.

2 O *compasso* é uma medida certa pela qual se rege toda a cantoria. Deve levar-se com tanta igualdade que nenhuma das partes deve ser mais, nem menos apressada.

3 Tem quatro partes iguais e nestas tem dois movimentos, um inferior, que é o primeiro, e o segundo superior. E todo o compasso tem dois movimentos, ainda que não tenha quatro partes.

Regra

4 O *movimento* é aquele primeiro golpe que se dá na parte inferior, e o primeiro que se dá na parte superior. Estes primeiros são chamados *partes principais do compasso*. Em qualquer deles tem o compasso duas partes. A razão de ser o movimento inferior o primeiro é porque se sente pelos cantores e instrumentistas, os quais não somente ouvem o golpe, mas também se animam com a força com que fere a parte que o recebe. Isto não sucede no golpe superior, o qual, ainda

que seja visto não é ouvido. E o que toca ou canta não pode estar com os olhos sempre no papel que canta e na mão, que rege. Por isso, nas partes superiores são mais custosos de domar os principiantes.

5 E é tão poderosa a parte inferior que, aos que são bem instruídos na música, basta ouvir os dois golpes do movimento inferior para que logo saibam a igualdade que leva a cantoria sem mais precisão de compasso.

6 Eu bem vejo, que no tempo presente, nenhum embaraço causa ao cantor e instrumentista destro a falta destes golpes, porque com um pequeno aceno de qualquer deles se ajustam e unem todos, se há alguma perceptível desunião entre eles. Porém, isto quer um uso bem frequentado, de outra sorte é perigosa a progressão do compasso.

7 Tem pois o compasso *quaternário ordinário* a forma de um C, ou semicírculo, como já mostrei no Preceito 4.º. Só se coloca depois da clave qualquer que for das três.

8 Todos os compassos que do *quaternário ordinário* se derivam, se devem colocar com os números diante dele e quando assim se não observe por brevidade, fique advertido o Escolar, que sempre se deve entender anteposto, porque sem ele nenhum compasso pode existir.

9 O mestre tenha cuidado de exercitar ao discípulo a jogar o compasso com igualdade antes que principie a cantar, para que, quando o fizer, lhe custe menos perceber o movimento superior, que é o mais difícil.

10 Dos compassos derivados falaremos particularmente.

Preceito 5

Das figuras e seu valor

As figuras são dez, a saber: *máxima*, *longa*, *breve*, *semibreve*, *mínima*, *semínima*, *colcheia*, *semicolcheia*, *fusa*, *semifusa*.

Todas se regem pelo compasso *quaternário ordinário*, ou pelos, que deste nasceram. A *máxima* vale oito compassos; a *longa* quatro; a *breve* dois; a *semibreve* um; a *mínima* vale meio compasso; e vão duas *mínimas* em um compasso; a *semínima* vale uma parte de

compasso e vão quatro em um compasso. Das *colcheias* vão duas em uma parte e oito em um compasso; das *semicolcheias* vão quatro em uma parte e dezesseis em um compasso; das *fusas* vão oito em uma parte e trinta e duas em um compasso; das *semifusas* vão dezesseis em uma parte e sessenta e quatro em um compasso.

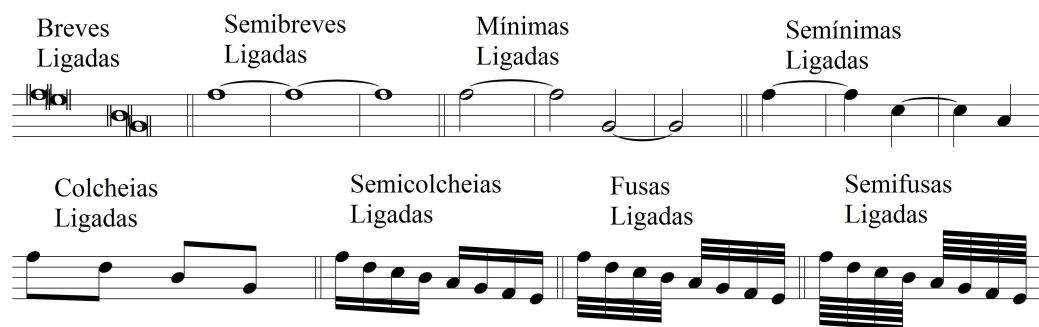
Observação V

1 Das *figuras*, já não estão em uso a *máxima* e *longa*, porque naturalmente, uma voz não estará permanentemente sem respeitar o tempo em que a mão golpeia oito vezes e quando suceda, há o inconveniente de estar ao mesmo tempo cantando e contando os compassos, quando os que só contam muitas vozes se perturbam. Estas figuras se mostram na Estampa 1, número 10

Figuras									
				2	4	8	16	32	64
Compassos									
Máxima	Longa	Breve	Semi	1/2 comp.	1/4 comp.	1/8 comp.	Semi	Fusa	Semifusa
(sem uso)	(sem uso)		breve	Mínima	Semínima	Colcheia	colcheia		

Ex. 20. Estampa 1, n. 10 (figuras) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir do *Resumo da Arte*, n. 5].

2 Algumas destas figuras são ligadas pegando-se umas às outras. Outras se não podem ligar por este modo, mas levando um semicírculo por cima ou por baixo, como se vê na Estampa 1, número 11. Ao tal semicírculo chamo eu sinalefa, da qual tratarei em preceito e observação particular.

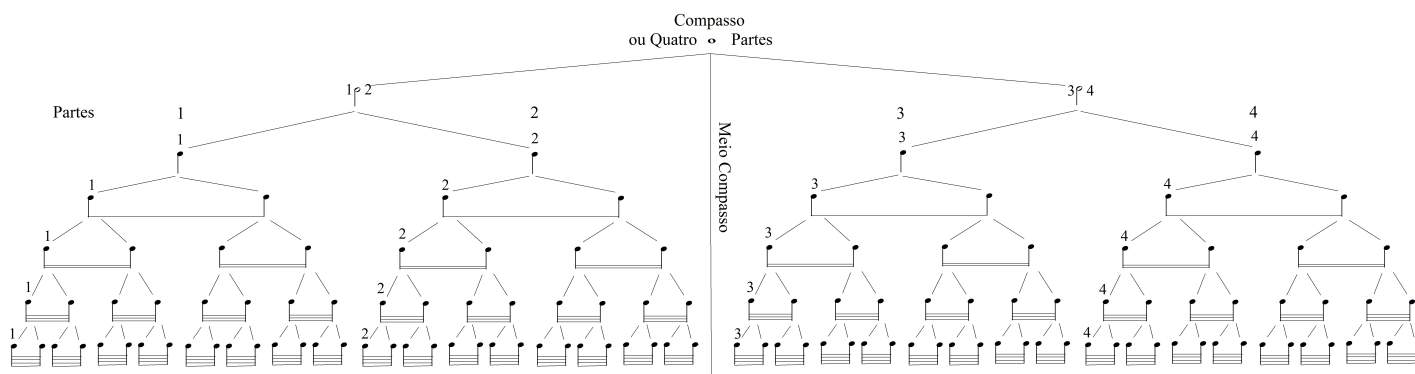


Ex. 21. Estampa 1 n.11 e 12 (sinalefa) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir de: PINTO, Luís Álvares. Arte de Solfejar. Recife: 1761].

3 As *figuras* que tem cauda (que são da mínima por diante), a podem ter ou descidas abaixo ou elevadas a cima, como se vê na mesma Estampa número 12

4 Do valor que tem as figuras no compasso quaternário ordinário, se deve regular o valor delas em todos os mais compassos, como logo mostrarei na Observação X, número 6.

5 Pelo que devemos de saber primeiramente, que cada uma das figuras que vimos na Estampa 1 número 10 tem dobrado valor daquela que imediatamente se lhe segue. Por outro modo: Aquela figura da dita Estampa, que vai posta diante de outra, vale a metade da que lhe fica atrás imediatamente. Por exemplo: uma semibreve tem o valor de quatro partes (que é um compasso) e uma mínima, que é sua imediata, vale duas partes. Ora, se quisermos fazer um compasso de mínimas é necessário dar duas a um compasso para terem o valor de uma semibreve, e por conseguinte, será necessário que para um compasso de semínimas (abreviatura de semimínima) hajam quatro; de colcheias hajam oito; de semicolcheias hajam dezesseis; de fusas hajam trinta e duas; e de semifusas hajam sessenta e quatro. E é o que se mostrou no preceito desta observação e na Estampa 2, número 1. Aonde também se vê o *compasso*.



Ex. 22. Estampa 2, n. 1 (figuras)

6 Ali ponho a semibreve por coroa de todas as figuras, por ser ela a que completa o número perfeito das quatro partes, e ser a fonte donde dimana a produção de todas seguintes figuras de sorte, que todas tomam a sua forma, ainda nas caudas que cada uma tem, se diversifiquem, minorando-se no valor quanto se vão aumentando em número.

7 Daqui vem que quando das mínimas for uma em um compasso, irão das semínimas duas; das colcheias quatro; das semicolcheias oito; das fusas dezesseis; das semifusas trinta e duas, como se verá na Observação X, número 5, quando dessa matéria tratarmos.

8 Finalmente, as *breves* quando são ligadas, segundo vimos na Estampa 1, número 11, valem um compasso cada uma, não o sendo, valem os dois compassos, como já está dito.

Preceito 6

Das pausas

1 As *pausas* são nove, a saber: *quatro compassos*, *dois*, *um*, *meio compasso*, *uma parte*, *suspiro*, *meio suspiro*, *zéfiro* e *semizéfiro*.

Observação VI

1 *pausa* é o mesmo que *descanso* ou *silêncio*. Foi inventada a *pausa* para que a voz pudesse descansar algum tanto, ou para dar lugar a

que outras vozes cantem enquanto a que conta sossega para entrar depois cantando, ou o mesmo ou outro passo e motivo.

2 A maior *pausa* foi antigamente oito compassos referida à máxima, e compreendia todas as cinco linhas naturais ^(S). Hoje só nos serve de *pausa divisiva* para a repartição do compasso.

3 Donde a maior pausa, que nos serve no tempo presente, é a pausa *quatro*, que compreende duas linhas e dois espaços, e faz que a voz descanse quatro compassos.

4 A segunda compreende duas linhas e um espaço, e faz que a voz sossegue dois compassos. A terceira se figura pendente de qualquer linha, e faz que a voz se cale um compasso.

5 A quarta faz assento sobre qualquer linha, e faz calar a voz meio compasso. Estas quatro pausas tem o mesmo nome do tempo em que fazem calar.

6 A quinta faz também assento sobre a linha, lançando um ramo para a parte da nossa mão direita, e faz que cale a metade do meio compasso. Chama-se esta pausa *um quarto* ou *uma parte*.

7 A sexta lança um raio para a parte da nossa mão esquerda, e faz que a voz se cale uma das oito meias partes do compasso. Vale a metade de um quarto e se chama *suspiro* ou *espiração*.

8 A sétima lança dois raios ou para uma parte ambos, ou para uma e outra. Faz que não cante a voz a décima sexta parte de um compasso. Vale a metade do suspiro e se chama *meio suspiro* ou *semiespiração*.

9 A oitava tem três ramos ou para uma parte todos, ou para uma e outra parte e um no meio. Faz que a voz emudeça a trigésima segunda parte de um compasso. Vale a metade do meio suspiro, eu chamo-lhe *zéfiro*.

Veja o que disse no Proêmio, num. 25.

10 A nona se caracteriza com quatro raios ou todos para uma parte, ou repartidos para uma e outra. Faz que a voz apenas sossegue a sexagésima quarta parte de um compasso. Vale a metade do zéfiro, eu lhe chamo *semizéfiro*. Tudo se mostra na Estampa primeira, número 13.

(S) BROSSARD, Sebastien de. *Dictionnaire de musique*. Paris: 1703, p.91-92. Na palavra PAUSA

Pausas



Assim vão valendo as pausas subsequentes, tiro a metade a menos que a antecedente

Ex. 23. Estampa 1, n. 13 (figuras) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir do *Resumo da Arte*, n. 6].

11 Querem todos os autores que estas pausas sejam das figuras, mas tacitamente se contrariam, porque nos compassos em que a mínima (por exemplo) vale um compasso, como em 2/4 (de que logo falaremos), devera a pausa da mínima (que é meio compasso) ser a que indicasse aquele silêncio, mas do contrário temos exemplos de autores à milhares, logo as pausas não são das figuras. O mesmo sucede em muitos outros compassos, de que logo falarei.

12 O que eu resolvo é que as pausas nunca devem perder o aritmético valor que se lhes deu em compasso algum. Isto se entenda das pausas maiores até *meio compasso*.

13 Esta última pausa, a que divide os movimentos do compasso, por cuja razão por nenhum modo deve assinar-se, se não nas partes principais, que são a primeira e terceira (como já disse na Observação IV, número 4.). E por isso não terá lugar no compasso de três partes, por não as ter iguais para a igual divisão da dita pausa.

14 Por esta mesma razão se não assinará pausa *uma parte* em compasso de três partes, em que a semínima tinha um movimento inteiro, isto é, duas partes, como em 3/8. Porque não é justo que se use da dita parte em um movimento inteiro, não se podendo usar dela no outro, porque o não é. Entende-se isto quando esta, ou outra qualquer pausa, tiver um movimento inteiro e o compasso não tenha dois movimentos iguais, como são os compassos de três partes.

15 Da pausa suspiro por diante pode valer tanto a pausa como a figura. Por exemplo um 3/8, em que valendo a colcheia uma parte, vale também uma parte o suspiro. Não porque seja pausa de colcheia, mas porque está admitido tanto este abuso, que reprová-lo, parecerá indecência à autores de nota respeitável, porém entenda-se, que é por

isso, pois verdadeiramente devera assinar-se a mesma pausa *uma parte*. Na Estampa 1, número 12, se mostra este exemplo nas palavras *por uso* no compasso 3/8.



Ex. 24. Estampa 1, n. 12 (figuras) [Estampa perdida, exemplo reconstituído dos exemplos seguintes da Estampa 5].

16 Outro abuso se introduziu antigamente, e foi que, no compasso 3/1, em que vão das semibreves três à compasso, se deu à pausa *dois* o valor ou o descanso da pausa *um*.

17 Dizem os antigos que as pausas valem tanto como as figuras, ^(T) logo, segundo a sua doutrina, a pausa *dois* é da breve. A breve neste compasso vale duas partes, que é *meio compasso*, logo a pausa *dois* há de valer *meio compasso*, ou esta pausa não é da breve.

18 Só poderiam valer um compasso três pausas chamadas por eles de semibreve. Que confusão! Eles não usaram das tais por esse modo, logo as pausas não são das figuras. Como se há de sair destas escuras trevas?

19 Dizem mais, que no compasso 6/1 a breve ^(U) com *ponto* (de que logo falarei) vale *uma parte*; e dão em lugar desta pausa, a pausa *um*. A pausa *um* não é da breve (como se viu no parágrafo número 11), e quando o fosse não podia valer *uma parte*, porque as pausas não admitem ponto. Logo, porém nem eu lhe quero tirar a consequencia. Que filósofos!

20 Eu me não posso sujeitar, nem convencer com opiniões

(T) **BROSSARD, Sebastien de. Dictionnaire de musique. Paris: 1703, p.91.** Ces pauses valent ordinairement autant pour le silence que les figures qui leur répondent.

(U) **BROSSARD, Sebastien de. Dictionnaire de musique. Paris: 1703, p.208.** Falando das Triplas diz: [...]premier que pour une mesure il faudroit six Rondes, au lieu d'une, sçavoir, trois en battant et trois en levant. Second. Que pour un temps il faudroit une Breve ou Quarrée avec un Point [...] parce qu'étant sans Point elle ne vaudroit que deux tiers d'un temps, et cetera. Troisième. Que le Bâton vaudroit 2. mesures, le Demi bâton une mesure; la Pause un temps; et la Demie-Pause une sixième partie de la mesure, et cetera.

estabelecidas, como regras para mim. Faltas de razão, prudência e meditação, quando a mesma razão repugna uma regra, a qual estão contrariando aqueles mesmos que a estabeleceram.

21 Por causa destas pausas, introduziram o suave uso de assentar números sobre elas e com tudo se enganaram muitos ^(X), e outros temeram enganar-se.

22 Deste modo de pausas ou de pausar por nenhum princípio usemos, mas antes para não sermos tão severos contra tão doutos escritores, não usemos de semelhantes compassos de que nenhuma necessidade há. Basta-nos a notícia destas antiguidades, para que as não ignoremos encontrando-as.

23 Também não se estranhe quando acharmos nos autores composições mais intrincadas do que estas. Por exemplo: No compasso 3/2 de semibreve branca tinha o valor de *duas partes*, e só valia *um compasso*, levando diante de si ponto, pausa, ou figura do seu valor, ou maior.

24 A semibreve preta valia sempre *duas partes*, a breve branca valia quatro, e só valia dois compassos tendo as condições da semibreve branca. A breve preta valia *um compasso*, *uma parte*, isto é, quatro partes. A mínima e semínima tinham o mesmo valor, dando-se lhe o nome de *mínimas pretas*. Destas usavam quando havia semibreve preta, que dava na segunda parte do movimento inferior, sendo o compasso de três partes. Então a mínima da primeira parte era preta, porque era preta a semibreve.

25 Chegou a tanto este intrincado labirinto, que Frouvo, Lobo, Fernandes e outros, trabalharam com papeis e respostas acerca de três breves negras que Cristobal de Morales trazia em o *Christe* de uma Missa que fez, que nem se explicaram e nem concordaram. Entendo certamente que naqueles tempos eram enigmas as composições.

26 Também costumavam ou não assinar compasso no principio da cantoria, ou assinar o quaternário ordinário, mas nem sempre este servia, porque tinha esta diferença: se as figuras eram negras, como

(X) **BROSSARD, Sebastien de. Dictionnaire de musique. Paris: 1703, p.197.** A respeito das Pausas em 3/1 diz: Voyla pourquoy il est bon & même decessaire de marquer, avec un chiffre au dessus, le nombre de mesures que valent ces Pausas, de peur que dans l'exécution on ne s'y trompe.

semínimas, *semibreves* ou *breves*, o compasso era ternário, isto é, de três partes. E se encontrava no decurso da cantoria *semibreves*, *breves* brancas ou *mínimas*, procedia o compasso com duas partes. A isto chamavam *hemíolia*. Quem quiser saber mais especialmente desta matéria, leia a M. de Brossard na palavra *hemíolia*.

Preceito 7

Do ponto de aumento

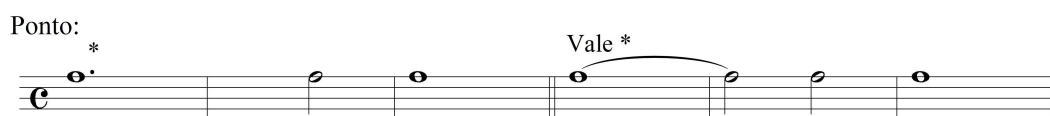
O *ponto* diante de qualquer figura (exceto de semífusa) aumenta a metade do todo valor á essa figura. Chama-se *ponto de aumento*. Diante de pausas é erro indesculpável.

Observação VII

1 Já mostrei n Observação V, número 5, que das figuras umas valem mais que outras, sendo sempre nelas o valor desigual.

2 Agora devemos de saber, que um *ponto* diante de qualquer figura *Regra* faz que esta tal valha mais uma das suas menores, por exemplo: está um *ponto* diante de uma semibreve, esta ficará com o seu valor mais de uma mínima.

3 Donde valendo a semibreve um compasso, tendo *ponto*, valerá compasso e meio. Daqui se chamou *ponto de aumento*, dando-se todavia ao *ponto* o mesmo som que tem a figura que o leva. Veja-se a Estampa 1, número 14.



Ex. 25. Estampa 1, n. 14 (ponto de aumento) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir do *Resumo da Arte*, n. 7].

4 Os antigos usaram de seis pontos. M. de Brossard mostra sete na palavra *Punto* no seu *Dictionaire de Musique*, e quem se quiser aproveitar da sua lição, não tirará pouca utilidade. Nós só pretendemos saber do *ponto de aumento*, que nos é suficiente, porque os mais se suprem com figuras (e ainda este, como vimos há pouco). Donde nem este era necessário.

5 Os que usam de dois pontos, um subsequente a outro, não acertam, porque se (por exemplo) uma semínima não tem menor valor que outra, como o terá um ponto a respeito de outro?

6 Semelhante é a extravagância de porem um ponto diante de uma pausa, como já contrariei na Observação VI, número 18. O ponto foi destinado para acrescentar o valor a uma figura que canta, como há então de acrescentar o valor a uma pausa que cala? estas autoridades tem causado tantos desacertos quantos são os escritores, que se querem singularizar por extravagância.

7 Os compositores não são autores, são sim uns observadores ou publicadores da ciência harmônica, e por isso, nem ainda no que compõem, devem ser seguidos, porque sendo as suas obras mais ouvidas que vistas, levam-se mais do ouvido que deve de ser mui delicado no compositor douto, e não no que o não for. Daqui nascem comporem muitos sem que saibam o que fazem e talvez pelo muito uso e criação ^(Z) obram o que muitas vezes parece bom e o não é, pela impropriedade com que obram.

^(a) 8 Bem aconselha Montanos a folhas 31, verso, do seu livro de *Compostura*, quando diz que imitemos aos bons compositores no melhor, não nos descuidos, e mais lhes chama *bons compositores*, que diria dos que o não são? Vejam agora se deve-se seguir o uso dos dois pontos subsequentes a pausa só porque o querem alguns compositores, ainda que bons.

(Z) Non ex industria, sed diuturna quadam consuetudine, quia forte a cunabulis in cantoriis vixerunt, cantica condunt: sed quid sit quod condiderunt ignorant (ORNITOPARCHUS apud Cerone: 1613, p. 11).

(a) MONTANOS, Francisco de. *Arte de Cantollano y de Canto de Organo*: Valladolid, 1592, fol. 31v. A los buenos compositores han de imitarlos en las cosas mexores de su composicion, no en los descuydos, o licencias contra el arte.

Preceito 8

Da cantoria

A *cantoria* é uma, chamada natural. Esta se divide em *natural simples* e *natural composta*.

A *cantoria natural simples* é aquela que traz logo o compasso diante da clave.

A *cantoria natural composta* é aquela que traz logo diante da clave *sustenido* ou *sustenidos*, *bemol* ou *bemóis*.

Com o *sustenido* levantamos a voz meio ponto e lhe chamamos *Si* ou *Ni*.

Com o *bemol* abaixamos a voz meio ponto e lhe chamamos *Fa* ou *Bi*.

Há um acidente contrario a estes dois e se chama *bequadro* ou *bequadrado*. Com ele pomos em seu lugar a voz que levantou o *sustenido* ou abaixa o *bemol*.

Observação VIII

1 *Cantoria* nenhuma outra coisa é do que aquele canto, que pelas claves se nos faz conhecido, pois sem elas se não dará cantoria.

2 Esta procede tendo o seu principio na voz *Ut* de sorte, que ainda que a cantoria se caracterize com a clave *Fa*, ou *Sol*, sempre a voz *Ut* é o principio da cantoria natural.

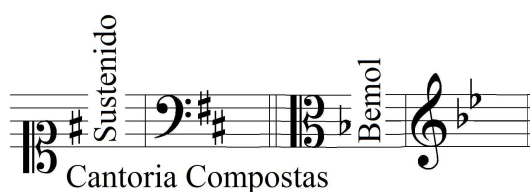
3 A voz *Ut* chamam os italianos (a quem imitam cegamente os autores portugueses, e eu também, mas não cegamente) *Do*. Diz Brossard, que por lhes ser mais agradável que a letra *U*. Ora, a mim também agrada e os seguirei, usando da voz *Do* em lugar da voz *Ut*. O que advertido, tornemos ao nosso intento.

4 A cantoria natural procede de duas maneiras, e são: *natural simples* e *natural composta*. A cantoria natural simples procede tendo o seu principio na voz *Do*, e por isso, traz logo o compasso diante da clave, como se vê na Estampa 2, número 2, aonde sempre se mostra o que dissemos a pouco no parágrafo 2 por todo.



Ex. 26. Estampa 2, n. 2 (cantoria natural simples)

5 A cantoria *natural composta* procede trazendo imediatamente diante da clave sustenido, ou sustenidos; bemol, ou bemóis, abreviatura de bemole, ou besmoles. A forma de uns e outros acidentes se vê na Estampa 2, num. 3.



Ex. 27. Estampa 2, n. 3 (cantoria natural composta)

6 O *sustenido* levanta a voz meio ponto, e esta voz se chama *Si* ou *Ni*. O *bemol* abaixa a voz meio ponto, e esta voz se chama *Fa* ou *Bi*. O sustenido se chama *Si* quando vem no lugar da voz *Fa* e se chama *Ni* quando está em voz que não é *Fa*.

Razão porque inventei os nomes Ni e Bi no Proêmio, n. 25
Regra geral.

7 O bemol se chama *Fa* quando vem no lugar da voz *Si*, e se chama *Bi* quando está em voz que não é *Si*.

Regra geral.

8 Porém para inteligência do que se há de tratar nesta Observação e na das *mutanças*, é necessário saber a razão porque são contrárias entre si as vozes *Si* e *Fa*, sendo ambas diatônicas e do mesmo diapasão.

9 A razão é (e se ajusta ao meu sistema que vou a propor): porque se quisermos tomar a voz *Do* (da cantoria simples natural somente) na clave *Sol* ou na clave *Fa*, do mesmo modo com que a tomamos na clave *Ut*, acharemos que a clave *Ut* forma o seu diapasão diatônico sem o alterar. A Estampa 2, número 4, no-lo mostra.



Ex. 28. Estampa 2, n. 4 a 6 (cantorias naturais simples e compostas)

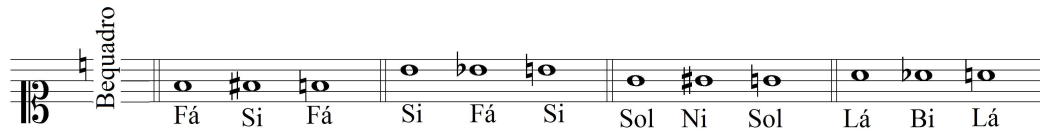
10 Se quisermos situar a voz *Do* na clave *Sol* (como muitas vezes sucede), é necessário chamar-se *Si* no lugar da voz *Fa* para proceder o diapasão ou oitava perfeita. Nesse lugar do *Fa* situaram os autores de unânime consentimento o primeiro sustenido, logo vindo sustenido na voz *Fa*, será *Si* e o não será em outro algum lugar. Estampa 2, num. 5. Ali vemos, que devendo ser *Sol* a segunda linha, pois nela está a clave, é agora *Do*. Porque o sustenido posto em *Fa* obriga a ser *Si* a quinta linha e para o ser deve ter o sustenido, e por conseguinte há de ser *Do* o lugar da segunda linha.

11 Da mesma sorte, se quisermos situar a voz *Do* na clave *Fa* (como também sucede muitas vezes), será necessário para formar a sua oitava perfeita chamar *Fa* aonde naturalmente é *Si*. Nesse lugar situam todos os autores o primeiro bemol, logo vindo o bemol no lugar da voz *Si*, se chamará *Fa*, e em nenhuma outra parte mais. Estampa 2, número 6. Ali vemos, que devendo ser *Fa* a quarta linha, pois nela está a clave, é agora *Do*, porque o bemol posto em *Si* obriga de ser *Fa* a segunda linha e para o ser, deve ter o bemol, e por conseguinte há de ser *Do* o lugar da quarta linha.

12 Esta é a cantoria (que consta de sustenidos e bemóis) a que eu chamo *natural composta*, porque se compõe da natural simples de sorte que, dispostos os sustenidos e bemóis em sua ordem, fica procedendo a *natural composta* como se fosse *simples natural*, cantoria única, donde as mais procedem.

13 Há mais o acidente chamado *bequadro* ou *bequadrado*, que é contrario aos dois acima e os desmente, porque se o *sustenido* posto antes de qualquer figura a obriga a ter o nome (por exemplo) de *Si*, vindo o bequadro depois, antes de outra figura no mesmo lugar, torna a dar-lhe o nome que tinha antes que se chamasse *Si*, ou antes que tivesse sustenido. mais claro: chamava-se *Fa* a tal voz, o sustenido a

obrigou a chamar-se *Si*, o bequadro a remete a chamar-se outra vez *Fa*, que era o nome que antes tinha. Est. 2, num. 7. Ali se mostra primeiramente a forma do bequadro e depois o exemplo do que acima expendi.

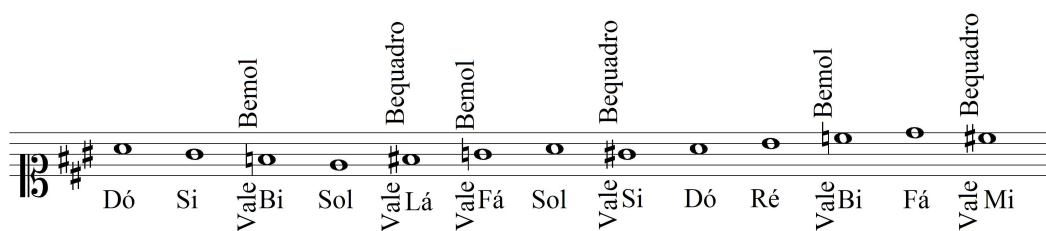


Ex. 29. Estampa 2, n. 7 a 9 (bequadro)

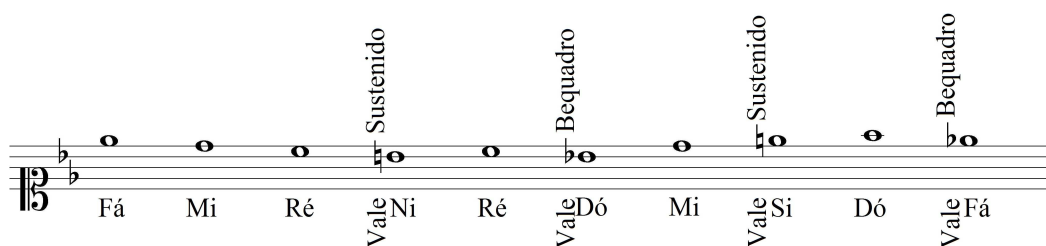
14 De outro modo, se o bemol atrás de qualquer figura faz que ela se chame *Fa*, sendo *Si*, o bequadro posto atrás de outra figura mas que se chame outra vez no mesmo lugar, faz que se chame outra vez *Si*. Est. 2, num. 8.

15 E não só desmente o bequadro aos dois acidentes quando vem nos lugares opostos de *Si* e *Fa*, mas ainda quando um é *Ni* e outro *Bi*. Est. 2, num. 9

16 Enfim, nas cantorias de sustenidos, o bequadro serve de bemol e o sustenido de bequadro. Est. 2, num. 10. Nas cantorias de bemóis, o bequadro serve de sustenido, e o bemol de bequadro. Est. 2, num. 11.



Ex. 30. Estampa 2, n. 10 (bequadro, cantoria de sustenidos)



Ex. 31. Estampa 2, n. 11 (bequadro, cantoria de bemóis)

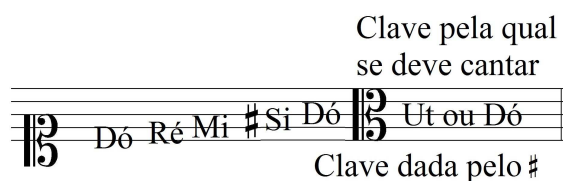
17 Se no princípio de uma cantoria natural composta de sustenidos ou bemóis vier algum bequadro ou mais, este ou estes, desmentirão aqueles outros acidentes em correspondência dos quais ele estiver. Est. 2, num. 12.



Ex. 32. Estampa 2, n. 12 (bequadro)

18 Mas para estabelecermos esta regra devemos saber que *Regra* procedendo cantoria com sustenido logo no princípio da clave, se deve pôr somente o tal nos lugares de *Fa*, e não em outros. E nos tais lugares se chamará *Si*, seja subindo ou seja descendo, contando linha e Espaço.

19 Este *Si* me há de mostrar uma das três claves assinadas em algum dos lugares apontados na Observação III, número 2, 3 e 4, pela qual hei de cantar com cantoria natural simples. A clave deve buscar-se, ou subindo ou descendo, por linhas e espaços, principiando pelo primeiro sustenido em que eu chamei *Si*. Est. 2, num. 13.



Ex. 33. Estampa 2, n. 13 (claves para se cantar na cantoria natural composta)

20 Se a cantoria proceder com mais sustenidos, os quais podem ser até sete (e é a única vez em que é *Fa* o sustenido, é o primeiro) então os situarei por este modo: chamarei *Si*, *Do*, *Re*, *Mi*, *Fa*, e logo neste *Fa* colocarei o segundo sustenido chamando o *Si*; daqui descerei ou subirei (conforme for a clave) dizendo, se descer: *Si*, *La*, *Sol*, *Fa*, e logo aqui porei o outro sustenido, que se chamará *Si*, e assim irei ora subindo, ora descendo, até os colocar todos sete, como se vê na Est. 2, num. 14



Ex. 34. Estampa 2, n. 14 (ordem dos sustenidos)

21 O bemol assina-se ao contrario do sustenido, porque se assina no lugar da voz *Si*, e não em outros lugares. E nestes se chamará *Fa*, seja subindo ou seja descendo, contando linha e espaço, e assinam-se de sete modos, como os sustenidos.

22 Este *Fa* me há de mostrar uma das três claves assinadas em algum dos lugares apontados na Observação III, número 2, 3 e 4, pela qual hei de cantar com cantoria natural simples. A clave deve buscar-se ou subindo ou descendo, por linhas e espaços principiando pelo primeiro bemol, em que eu chamei *Fa*. Est. 3, num. 1.



Ex. 35. Estampa 3, n. 1ª (clave natural dada pelo bemol)

Juntos se Fica a Cantoria
colocam Natural como se
deste modo Estivessem com esta Clave



Ex. 36. Estampa 3, n. 1b (ordem dos bemóis)

23 O que visto, ficamos certos que não fazemos menção mais que do último sustenido ou bemol, dos quais subindo ou descendo, acharemos clave das três, como vimos na Est. 2, num. 14 e na Est. 3, num. 1. Também se assinam até sete e é a única vez que o bemol é Si e é o primeiro. ^{Nota 4ª}

Nota 4.ª Para o escolar saber por quantos sustenidos ou bemóis canta (o que só no recitante se faz preciso, porque no canto a coros ou outro que não seja recitado só deve saber o escolar se os sustenidos ou bemóis que vê estão no seu devido lugar) estão dadas regras na Observação IX, número 31 por diante.

Preceito 9

Da mutança

A *mutança* se faz, quando o sustenido vem no lugar da voz *Fa*; e se chama *Si* mudando o nome a todas as vozes e regendo toda a cantoria que depois dele se segue.

Também se faz *mutança*, quando o *bemol* vem no lugar de *Si*, e se chama *Fa*, mudando o nome a todas as vozes e regendo toda a cantoria que depois dele se segue.

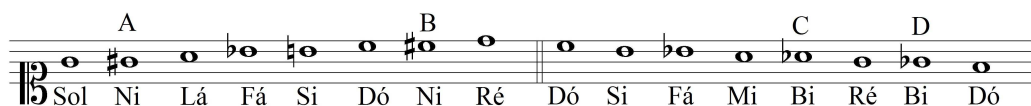
Este *sustenido* em *Fa*, e este *bemol* em *Si* mostra uma clave das três, por onde o cantor naturalmente solfeja seguro.

Observação IX

1 *Mutança* nenhuma outra coisa é do que a mudança que faz a cantoria natural simples para a composta, ou ao contrario. Os gregos faziam esta mutança quando a cantoria passava do gênero diatônico para o cromático ou enharmônico.

Traga sempre a vista o § 35 do Proêmio

2 Eles explicavam a cantoria por estes três gêneros. Chamaram *gênero diatônico* ao que eu chamo cantoria natural simples. *cromático* ao que corresponde ao nosso de sustenidos ou bemóis, não ao que dá princípio à cantoria natural composta, mas ao que procede com os tais acidentes cantáveis no decurso dela, por exemplo: quando em uma cadencia se discorre por meios pontos, ou por outro semelhante modo. Est. 3, num. 2.



Ex. 37. Estampa 3, n. 2 (gênero cromático)

3 De outra sorte (diz M. de Brossard) é transposição, ou transporte diatônico (a que eu chamo cantoria natural composta, porque ainda que proceda com sustenidos ou bemóis, sempre eu canto naturalmente), e não gênero cromático.

4 O enharmônico é o que procede misturando sustenidos com bemóis, por cuja razão se fazia incantável. Este gênero teve um grande uso entre os gregos nas suas composições dramáticas e nos nossos tempos se vê bem praticado no teatro italiano.

5 Esta invenção nobilicíssima dos gregos descobriram os italianos com o trabalho de um dilatado tempo, e só o seletíssimo gosto destes pudera pôr em praxe uma cantoria de que se ornaram os gregos, e nenhuma nação depois deles os pôde igualar.

6 Só a Itália, aquela Itália, a quem devemos o trabalho de os anatomizar, indagar, e revolver, nos pôde, ainda que não de todo,

patentear nos seus recitados uns vislumbres dos melhores primores da Grécia.

7 Para estes e semelhantes transportes, faziam mutança os gregos e eu também a faço, mas para mostrar, necessito de estabelecer um sistema novo, porém infalível.

Sistema novíssimo

8 Primeiramente estabeleço que o *sustenido* nunca será *Fa* e o *bemol* nunca será *Si* (exceto a ocasião advertida na Observação VIII, num. 20 e 23), porque estes acidentes, entre si opostos, se não encontram se não quando passam por estas duas vozes, como o mostrei claramente na Observação VIII, número 9 e seguintes, e por esta contrariedade.

Regra do Sistema

9 Será sempre *Si* o *sustenido* que vier no lugar da voz *Fa* e será sempre *Fa* o *bemol* que vier no lugar da voz *Si*. Esta é a força do *sustenido* e *bemol* na ocasião da mutança, e esta é a força do meu *sistema*, o que vou a mostrar.

Regra do Sistema

10 Estes acidentes situados, o *sustenido* feito *Si* no lugar da voz *Fa* e o *bemol* feito *Fa* no lugar da voz *Si*, regem a cantoria e por eles ela se descobre.

11 Reger a cantoria é perderem as vozes o seu próprio nome e tomarem aquele que as faz ter o *sustenido* ou *bemol*, que ao princípio da clave se colocou ou no decurso da cantoria veio, isto é, o *sustenido* no lugar de *Fa* e o *bemol* no lugar de *Si*. Rege a cantoria o *sustenido* ou *bemol* porque eles nos guiam a buscar uma clave natural, pela qual hajamos de cantar como já expôs na Observação VIII, número 18 e 19 V. ^a

Reger cantoria que seja e como se entende

12 Este modo fica palpável e infalível a quem solfeja sem suposições de claves, como entenderam alguns, e muito mal, porque os acidentes que sucedem no decurso da cantoria não supõem claves, cantam-se conforme o lugar em que se encontram, seja em *Si* ou *Ni*, seja em *Fa* ou *Bi*.

13 Pelo que vindo *sustenido* ou *bemol* no lugar em que rejam a

cantoria (seja no princípio ou progresso dela), mudarão as vozes todos os seus nomes, tendo o princípio da mudança nos tais acidentes. Veja-se a Est. 3, num. 3.



Ex. 38. Estampa 3, n. 3 (vozes mudadas pelos sustenido e bemol)

14 Porém não vindo nos lugares em que rejam a cantoria, o sustenido será *Ni* (Est. 3, num. 2: Letras A e B) e o bemol será *Bi* (na mesma Estampa e número: letras C e D), e não mudarão, nem alterarão o nome das vozes, mas ficará somente alterado o nome daquela voz em que foi posto o acidente sustenido ou bemol, sem que as mais percam os seus próprios nomes. Não deixando todavia o *Ni* de levantar a voz meio ponto e o *Bi* de abaixar também meio ponto.

15 Estas são as *mutanças* que a tantos séculos tem feito chorar a milhares de principiantes, e já houve quem (refere-o Brossard) chamasse as mutanças *Crux teneplorum ingeniorum*.

BROSSARD, Sebastien de. Dictionnaire de musique. Paris: 1703, p.77-78 e p.157. Letra S na palavra Systema no § 30 e na palavra Mutatione

16 Também não tem deixado ociosos aos doutos, pois alguns há que com inaudito absurdo chamam *Fa* a uma voz que está com sustenido¹, e outros o fazem a umas poucas que encontram com bemol, procedendo elas em intervalos de segundas, e este é mais insuportável.

17 Ao primeiro absurdo pode responder-se que de *Mi* a *Fa* e de *Si* a *Do* se dá um semitom, que é meio ponto. Se *Fa* tem sustenido, passa de semitom a *tom*, *tom* só é *Ut Re; Re Mi; Fa Sol; Sol La; e La Si*, logo como pode ser *Fa* a voz, que vindo de *Mi* para *Fa* esse *Fa* se

¹ Nota do autor: Os Franceses são desse parecer, mas eu digo que se é fácil com o nome da voz diatônica levantar ou baixar uma voz Cromática ou Enarmônica que se altera a força de # ou b. Muito mais fácil com o nome de uma voz diatônica tomada em outro lugar é fazer uma progressão diatônica, se mudar de Gênero não resta [trecho ilegível] não mudando.

acha com sustenido, e por conseguinte é *tom* se nunca houve *tom* de *Mi* a *Fa*? Ao segundo absurdo da sucessão dos *Fas* só pode responder o inventor desse sistema.

18 Eu sofrera antes aos autores franceses a tenacidade com que solfejam, não mudando o nome às vozes, ainda que tenham acidentes. Sendo insuportável ainda aos que sabem, como já ponderei no Proêmio, número 22.

19 Alguns se conformaram em parte com o semitom, dando ao de bemol a voz *Za* ou *Sa*, e se esqueceram totalmente de dar nome ao semitom de sustenido, podendo poupar-me o trabalho de supri-los com o nome *Mi* e *Bi*.

20 Ultimamente a força do sustenido e bemol consiste em serem suficientes para fazer mudar de semblante toda uma cantoria. Pelo que tem de força para obrigar a mutança, assento que o sustenido quando é *Si* é mutança, e o *bemol* quando é *Fa*, não o sendo quando este é *Bi* e aquele é *Ni*.

21 Este é o meu *sistema máximo*, que distribuído em particulares sistemas vai dando uma noção de mutanças extravagantes, cuja lição só deve permitir ao escolar expedito e bastante destro, ao qual se vá imbuindo o princípio da harmonia e conhecimento dos tons.

22 Nos recitados e segundas partes de arias se descobrem cantorias bem pouco comuns. Eu também descubro pelo meu sistema uma regra não pouco segura para os solfejar sem muito engano.

23 Os recitados ainda formados na cantoria natural composta costumam assinar-se com cantoria natural simples.

24 Para o solfejo desta cantoria não deve admitir-se o solfista ordinário como já disse, e por isso deve dar-se-lhe o conhecimento da formatura dos tons.

25 Destes há dois em toda a música, a saber: um de terceira maior e outro de terceira menor. A terceira maior tem a sua primeira do tom em *Do*, dizendo: *Do, Mi, Sol, Do* subindo, ou ^{Nota 5ª} *Sol, Si, Re, Sol*, como se vê na Est. 3, num. 4 e 5. O que não sigo, mas não se segure.

Regra

Nota 5.ª Não sigo porque esta regra não é segura, pois no canto acidental pode assemelhar-se na natural falta. O mesmo digo a respeito do Re, Fa, La, Re da segunda menor demonstrada no num. 26. pela mesma falsidade veja-se a Nota 7ª, seguinte.



Ex. 39. Estampa 3, n. 4 a 7 (tons maiores e menores)

26 A terceira menor forma a sua primeira do tom em *La*, dizendo: *La, Do, Mi, La* subindo, ou *Re, Fa, La, Re*, como se vê na Est. 3, num. 6 e 7. O que também não sigo.

27 *Primeira do tom* se chama aquela voz que suporta sobre si a terceira, quinta, e oitava, como o mostramos nas estampas precedentes. Veja-se o que eu disse destes intervalos na Observação II, num. 13, 17, 22 e 24. O que percebido é de advertir que:

28 As segundas formaturas de tom no número 5 e 7 da estampa 3 se deve entender somente com os recitados ^{Nota 6ª}, como adiante irei mostrando, porque a cantoria que se faz a coros não tem mais formatura que *Do Mi Sol Do*, sendo de terceira maior, e *La Do Mi La*, sendo de terceira menor. Ainda que muitos compositores sem fundamento usam da formatura *Re Fa La Re* do num. 7 da Estampa 3, obrigando a sexta maior uma sexta que deve ser menor, segundo o que diz Gasparini ^(b) no seu *Practico al cimbalo*.

Regra

Nota 6.ª Não em todos porque esta regra falta, como demonstrado na Nota 7.ª, seguinte.

29 Cantando pois a coros, ainda que sejam muitos, há de estar cada uma das vozes em algum dos tons *Do Mi Sol Do*, se for de terceira maior, ou em *La Do Mi La*, se for de terceira menor, e daqui se tire o tom que pertencer se for outro.

Regra

30 Mas porque para o recitado pode acontecer entrar o baixo em sexta, não façamos tantas suposições, mas usemos daquele tom que esse baixo nos ferir.

31 Por isso verei em que tom me fere o baixo. Sem o ferir em terceira maior, que tem a primeira do tom em *Do*, logo busco a sétima *Si*, e se me embaraçar se a cantoria é de sustenidos ou bemóis, procuro do *Si* subindo ou descendo uma das claves da cantoria natural simples, e

Regra

(b) GASPARINI, Francesco. *L'armonico pratico al cembalo*. Venecia: 1722, p.61. Tutti i Toni, che hanno la Terza maggiore, anche la loro Sesta deve esser maggiore; quelli, che l'hanno minore, anche la Sesta farà minore.

por ela cantarei seguro.

32 Então devo com toda a cautela antecipar-me em saber bem com quantos sustenidos ou bemóis (conforme a cantoria, que quis supor) fica a clave achada e dada pelo baixo, a qual deixei pela natural e que tomei por semelhante para cantar.

33 Por exemplo: eu tomei a clave de *Sol*, que forçosamente se há de *Regra* assemelhar com a clave de *Ut* (que eu deixei) com três *sustenidos*. Estes devo eu supor mortos cantando o recitado, se acaso não vierem expressos no decurso do recitado, para assim os supor, me é necessário saber em que lugares me ficam, devem a ser: no terceiro e quinto espaço, e terceira linha. Quando eu passar por estes lugares hei de supor mortos estes sustenidos, se pelo meio da cantoria não vierem assinadas. Isto se mostra na Est. 3. num. 8. A regra superior é da voz que recita, a inferior é a do baixo que a acompanha.

Ex. 40. Estampa 3, n. 8 (recitado)

34 Na regra do baixo vemos o ponto ferido em *La*, que fica *Do*, porque nos mostra ser terceira maior por causa do sustenido que traz por cima. Ora este *La* achado na clave de *Ut* da voz recitante e este *La* feito *Do* nos mostra o *Si*, que nos descobre uma clave do canto diatônico ou natural simples, que é a clave de *Sol*, pela qual havemos de cantar a de *Ut*, que a esse tempo se supõem formada com três sustenidos nos lugares advertidos no parágrafo 33.

35 Na letra *a* vemos o sustenido lembrado, o qual se não viera, o devêramos supor morto, como o supomos na terceira linha nas letras bbb, e também o suporíamos morto nas letras c, se não viera lembrado.

36 Se o baixo ferir terceira menor, buscarei a clave natural por meio da sexta *Fa* tirada da primeira do tom *La*. Deste *Fa*, descendo ou subindo, sacho a clave natural pela qual hei de cantar sem me embaraçar se a cantoria é de sustenidos ou bemóis, tendo sempre a cautela de supor mortos os bemóis naqueles lugares aonde eu os formei antes que buscasse a clave natural semelhante. Est. 3, num. 9.

Ex. 41. Estampa 3, n. 9 (recitado)

37 No tom de terceira menor (segundo o uso pouco firme dos antigos) faz a primeira do tom em *Re* qualquer recitado ^{Nota 7ª}. O recitante senão quizer fingir a sexta *Fa*, busque esse mesmo *Fa* tirado da primeira do tom *Re* e dele subindo ou descendo achará clave natural pela qual cantará seguro. Por este se canta o solfejo inferior da mesma Estampa 3, num. 9.

38 Nas letras *dd* vemos lembrado o bemol, que se não estivera, o devêramos supor morto, como o supomos na letra *c* (falando do solfejo superior) e o supuséramos outra vez morto na letra *f*, se não tornar a lembrar-se. Pelo modo do solfejo inferior só se menciona o bemol da quarta linha, porque, tirado o *Fa* da primeira do tom *Re*, dá a clave de *Fa* na quarta linha como o mostro na estrelinha * Est. 3, num. 9.

39 Mas porque muitas vezes o baixo costuma ferir sexta maior ou menor, e estas não vierem no lugar em que a sexta seja *Do* (oitava da primeira do tom de terceira maior), mas *Sol* (oitava da primeira do tom também de terceira maior, como disse no parágrafo 25), ou não vierem no lugar em que a sexta seja *La* (oitava da primeira do tom de terceira menor), porém *Re* (oitava da primeira do tom também de

Regra

Nota 7ª Já disse na nota 5 do parágrafo 25, que não seguia este uso assim porque se encontram com o meu sistema como porque é falível e se mostra na formatura do tom *La* (chamado *A-LaMiRe*), cuja sexta deve ser *Fa*. E se fizemos *Re* da primeira do tom *La*, nunca tiraremos da terceira *Fa* clave *Fa*, nem outra alguma por onde cantemos seguros. De onde ainda que no canto accidental algumas vezes não vale esta regra, como se vê na Est. 3 num. 9. no canto natural é falsa. O mesmo se observe se fizemos aprª do tom esse *Ut*, chamado *C-SolFaUt*. De onde ainda que do num. 37 até 40 exponho as regras antigas, não as sigo porque voltam.

terceira menor, como mostrei no parágrafo 26). Repararemos bem, se *Regra* ferir em *Mi*, a sexta é *Do*, oitava da primeira do tom de terceira maior e se ferir em *Si*, a sexta é *Sol*, oitava da primeira do tom também de terceira maior. Se ferir em *Do*, a sexta é *La*, oitava da primeira do tom de terceira menor e se ferir em *Fa*, a sexta é *Re*, oitava da primeira do tom também de terceira menor.

40 Desde *Do* (ou *Sol*), *La* (ou *Re*) tiraremos a clave natural pela qual devemos de cantar, como está já advertido no parágrafo 31 e seguintes. Do que está dito, se mostra a Est. 3, num. 10, e Est. 4, num. 1

Ex. 42. Estampa 3, n. 10 (recitado)

Ex. 43. Estampa 4, n. 1 (recitado) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir de estudo do Música e Moderno Sistema].

41 E seja regra geral que todo o recitado, cujo baixo ferir em sexta menor ^{Nota 8ª} com sustenido a traz da figura, que fere a sexta, como na Estampa acima vimos, o recitante o imagine *Si*, e dele busque subindo a sexta *Sol* e, tirada do *Sol* a clave natural cante sem susto. Se o baixo o ferir em sexta maior tendo atrás da figura bemol, o recitante imagine *Fa*, e dele busque subindo a sexta *Re* e, tirada a clave deste *Re*, cante sem susto.

Regra Geral

Nota 8ª. A 6.ª se se toma por baixo, isto é, com # na voz, que faz a 6.ª em baixo, como está mostrado na Est. 3 num. 10 é menor por ficar com 3 tons e dois semitons porque a maior tem quatro tons e um semitom. Est. 4. num. 1.

42 Porém que mutança faremos em uma cantoria de recitado cujo principio não é de terceira maior nem menor. Est. 4, num. 2.

Ex. 44. Estampa 4, n. 2 (recitado) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir de estudo do Música e Moderno Sistema].

43 O que devo fazer é olhar se o baixo caminha para a sexta (depois da dissonante, da qual falei já na Observação II, num. 16, 19, 21 e 26), ou se acaso caminha para a primeira do tom.

Regra

A escuridade deste numero 43, 44 e 45 Se desfaz com a explicação e exemplo do numero 46.

44 Se depois da dissonante o baixo caminhar para a primeira do tom *Do Mi*, ou para a sexta menor *Mi Do* ambas subindo, como está na Est. 3, num. 11, (ou para a primeira do tom ^{Nota 9ª} *Sol Si*, ou sexta menor *Si Sol*, como se vê na mesma Est. 3, num. 12), daquele *Do* ou *Mi* (ou daquele *Sol*, ou *Si*) tiraremos a clave segundo a regra geral acima, no parágrafo 41.

Nota 9ª Já disse na Observação IX, Nota 7ª, o que sigo.

Ex. 45. Estampa 3, n. 11 e12 (terças maiores e sextas menores)

45 Se depois da dissonante o baixo caminhar para a primeira do tom *La Do*, ou para a sexta maior *Do La*, ambas subindo, como está na Estampa 4, num. 3, (ou para a primeira do tom *Re Fa*, ou sexta maior *Fa Re* ambas subindo, como se vê na mesma Est. num. 4), daquele *La* ou *Do* da sexta (ou daquele *Re* ou *Fa* da sexta) tiraremos a clave

segundo a regra geral dada no parágrafo 41.



Ex. 46. Estampa 4, n. 3 e 4 (terças menores e sextas maiores) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir de estudo do *Músico e Moderno Sistema*].

46 Tudo se vê na Est. 4, num. 2, de sorte que se o baixo na letra *g* firma sexta menor, solfejaremos pelo modo superior, porém se supusermos bemol no baixo, letra *g* e *h*, e voz recitante, então solfejaremos pelo modo inferior. Advertindo que o baixo ainda fingindo bemol nas letras *g* e *h*, sempre na letra *i* suporemos morto este mesmo bemol no baixo.

47 Destes exemplos pode o escolar destro tirar uma profícua lição para inteligência de outros solfejos difíceis que achar em alguns recitados. Advertindo ^{Nota 10ª}, que só neles e em algumas segundas partes de arias (a que chamam os italianos *represa*, e se explicam pelas palavras: *Da capo*, *Al segno* V.^a) são as mutanças contínuas, (e muitas vezes se acham em uma só figura), porque também o são os gêneros para que se mudam a cada passo.

Nota 10ª Note bem que digo só nos recitados e segundas partes de algumas arias.

48 Nas arias observaremos que se a cantoria proceder com acidentes opostos, como são sustenidos, bemóis e bequadros existentes, de nenhum faremos caso, ainda que venham no princípio da clave, como sucede na cantoria natural composta, mas antes entenderemos ser a cantoria natural simples. Porém irei cantando os acidentes que encontrar como se fossem novos e em nova cantoria de sorte que me irei referindo sempre à cantoria natural simples em cada pausa por mínima, que seja (e ainda em cada figura), que encontrar, e nesta cantoria natural simples irei usando dos acidentes sustenido, bemol e bequadro nos lugares que lhe competirem seja *Si* ou *Ni*, seja *Fa* ou *Bi*. Est. 4. num. 5.

Outra Regra Geral do Sistema

Voz

lá dó dó si si lá lá sol fã ré dó (fã mi) si la ni lá dó si lá

mi sol sol (si si lá lá sol fã ré dó) fã mi (si lá ni lá dó si lá

L M N

Baixo

lá mi fã dó ré mi fã mi lá mi lá

mi si dó sol lá si dó si mi si mi

Ex. 47. Estampa 4, n. 5 (arias) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir de estudo do Música e Moderno Sistema].

49 Advertindo mais, que se a cantoria se inclinar mais para a cantoria *Advertência necessária* que me dá a clave (suponhamos a natural composta da Est. 4, num. 5), eu também me regerei por ela. Se for composta de sustenidos e o decurso for para sustenidos, serve me a cantoria que me dá a clave, da mesma sorte se ela for de bemóis, me inclinarei aos bemóis. Mas se ela não buscar, se não os acidentes opostos, usarei da natural simples.

50 Na letra *L* da Est. 4, num. 5, vemos tornar a cantoria a referir-se ao que foi no principio, porque se inclinou mais para os sustenidos pelos quais ela principiou. Mas se ela caminhasse para bemóis, seu acidente oposto, me referiria eu sempre à cantoria natural simples, Est. 4, num. 6, por levar acidentes opostos.

Voz

dó mi dó sol (si dó) fã mi ré dó (fã mi lá lá) si dó

sol si sol ré ni ré dó si lá sol fã mi lá lá (si dó)

L M N

Baixo

sol si sol ré ni ré dó si lá sol fã mi lá lá (si dó)

Ex. 48. Estampa 4, n. 6 (arias) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir de estudo do Música e Moderno Sistema].

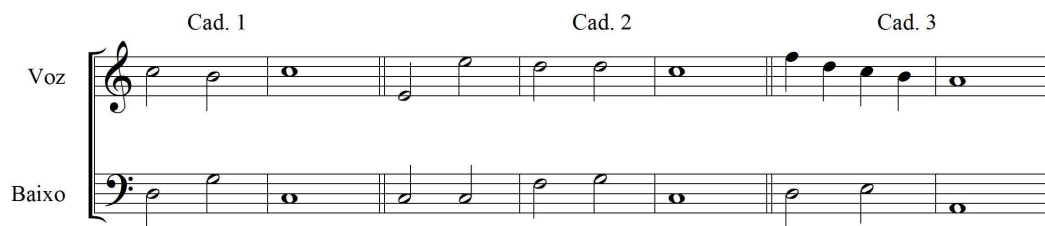
51 Nesta Estampa vemos feitas as mutanças nas vozes *Si* e *Fa*, e quando as não houvessem claras, as tomaríamos por suposição.

52 Sucede porém haver quantidade de sustenidos e bemóis, sem que os haja na clave ou no principio da cantoria. Neste caso repararemos na quinta que nos propõe a cadência (a qual quinta sempre é perfeita em qualquer dos tons). Descendo pois dessa quinta um ponto, nos faremos certos do tom, em que finaliza para nos prepararmos com a verdadeira mutança. *Regra*

53 Isto podemos observar na Estampa 4, num. 5, letra *M*, aonde dando nós o nome *Si* ao baixo, parece que a mínima letra *n* deverá ser *Mi* e não *La*, porém sendo a quinta da mínima *Si* letra *m* perfeita, por força havia de ser também *Si*, e sendo-o (como é), deve ser *La* e não *Mi* a mínima da letra *n*. ^{Nota 11ª}

Nota 11ª Porém é mais acertado que o Si do baixo letra m seja Mi para que a 5.ª da voz se constitua perfeita de Si a Mi e parece não haver dificuldade, pois sendo os gêneros para o qual se caminha diversos, devem ser diversas as mutanças, sem encontrar a regra do § 47 e seguintes.

54 Ora, a *cadência* é aquela penúltima figura da qual se caminha para a última que finaliza o canto, a qual última sempre é a primeira do tom. Ou mais breve, *cadência* é a penúltima figura a que chega a cantoria antes de finalizar-se. Est. 4, num. 7



Ex. 49. Estampa 4, n. 7 (cadência) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir de estudo do Músico e Moderno Sistema].

55 Suponhamos pois, que eu solfejando o baixo da Est. 4, num. 5 do terceiro compasso por diante, e cheguei na mínima da cadência, a qual chamei *Si* na letra *m*, achei que a quinta deste *Si*, porque é perfeita, é também *Si*, neste caso ou hei de chamar *Mi* a mínima letra *m* para pôr no seu natural a da letra *n*, ou se chamar *Si* a da letra *m*, hei de considerar *Si* a sua quinta e por força há de ser *La* a mínima da letra *n*; porque sendo a quinta *Si*, descendo um ponto, finaliza em *La*, no qual deve também finalizar o baixo, feita a consideração na

quinta. ^{Nota 12ª}

Nota 12ª. A Nota 11, anterior, dissolve acertadamente esta dúvida.

56 Se o tom todavia finalizar em terceira maior com preparo de cadência, como a que está na Est. 4, num. 8, tomarei o sustenido da semínima letra *o* não como mutança, ainda que seja *Si*, porque acabada a cantoria não há necessidade de fazer mutança em um período que traz a cadência junto, que caminha para a primeira do tom, a que se deve respeitar e preferir à mutança, a qual se atende ou no principio ou no decurso da cantoria, e não no fim dela.



Ex. 50. Estampa 4, n. 8 (cadência) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir de estudo do *Músico e Moderno Sistema*].

57 Finalmente, vindo dois sustenidos com intervalos de segundas, *Regra* sendo o primeiro assinado na voz *Fa*, o que obriga a ser *Si*, e o segundo em *Sol*, o primeiro, ainda que seja *Si*, não altera a cantoria. Antes a deixará no mesmo estado. Est. 4, num. 9, letras *p*, e *q*.



Ex. 51. Estampa 4, n. 9 (cadência, sustenidos sucessivos) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir de estudo do *Músico e Moderno Sistema*].

58 A razão é porque aquele *Si* era a respeito de *Mi* semitom *Fa*, e como este *Fa* se fez tom, perde o *Mi* toda a força que tinha para

prosseguir a cantoria diatônica, ou natural simples, tomando a si a força do *Mi* para reger a cantoria natural composta o sustenido em *Fa* feito *Si*.

59 Feito pois *Si* o *Fa*, segue-se, que há de ser *Do* o que era *Sol*, letra *q*., e como este *Do* também se faz *tom* pelo outro sustenido, que tem em *Si*, fica o do *Fa* feito *Si* sem a regalia para reger, e se deve dar ao *Do*, que tem o sustenido, mas como este não pode reger, pois se encontra a regra do meu sistema dada na Observação IX, num. 8 e 9; se faz o canto primitivo, isto é, da mesma sorte que estava antes de haver os tais sustenidos em *Fa* e *Sol*, ou seja, natural simples ou natural composto.

60 Ora, aqui temos o *Mi* sem proceder na cantoria natural simples, porque lhe tira toda a força o tom que forma o sustenido em *Fa*. Temos a força deste para reger perdida, porque lhe tira o tom que forma o sustenido em *Sol*. E nem podendo este reger, por estar em *Sol*, nem aquele, por causa do segundo, fica a cantoria com a mesma força que tinha antes, posto que se faça *Si* o *Fa*, e *Ni* o *Sol*, o qual *Ni* não tem força ou privilegio de mutança. O mesmo se entenda, se do *Si* descesse ao *Mi*, letra *r*, e buscasse o *La*, voz da primeira do tom, para onde caminha segundo a regra dada no parágrafo 48.

61 Daqui vem que o *Ni* e *Bi* são puros acidentes, pois não tem força alguma para alterar a cantoria, ainda que a tenha para alterar a voz em que se puser. Por isso se vierem dois ou muitos sucessivos, serão todos *Nis* ou *Bis*, e a razão é porque estes dois nomes *Ni* e *Bi*, que se dão ao sustenido e bemol, é na força de voz accidental, e não na de natural, que se constitui propriamente tal por causa da mutança, a qual faz que a cantoria mude de gênero e passada a este, se considera natural, porque:

62 Assim como o gênero diatônico de natural diatônico, também o cromático e enharmônico o são naturalmente. E quando o sustenido ou bemol toma a força do semitom natural para passar a outro gênero, já então não é acidente, e sim propriedade daquele gênero para o qual passa.

63 O que não tem quando são ou *Ni* ou *Bi*, porque nesta constituição sempre são acidentes, e assim não há repugnância para se repetirem

sucessivos. Advertido porém o escolar, que neste caso formam os ditos dois acidentes um tom. Tenha ao menos o pequeno incômodo de assinar estes dois pontos, já que eu tantos lhe tenho suavizado.

64 Do que tenho expendido se colhe, que variar estas mutanças por tantos modos (mas não alterando o sistema) não é supor claves (como supõem alguns) a cada um compassos porque então sendo o *sistema uma constituição, ordem, ou ajuntamento de varias partes constituintes de um todo*, não seria sistema o que proponho, se não fosse um ajuntamento de muitos e vários sons, intervalos ou sistemas particulares, que constituem um sistema geral o qual tenho até aqui exposto e explanado.

65 Não é supor claves, como disse, é sim passar por força de gêneros a diversas mutanças, não só em cada compasso, mas em cada figura de um compasso, porque conforme for o gênero que a cantoria buscar, assim será a mutança que se deve fazer. Isto frequentemente sucede no recitado e nas segundas partes de muitas arias: Observação IX, num. 47.

66 Não sucede assim no sistema de Guido, porque (ainda que engenhoso) não constitui uma oitava perfeita sem mutança, fazendo-se esta escusada dentro de um diapasão. Isto sim há, e deve de chamar-se, *suposições de claves*, porque supõe ao menos duas claves tiradas das deduções que se acham na oitava. Donde por força hão de supor os aretinos (todas as vezes que cantarem) duas claves, tanto que quiserem subir à oitava.

67 Que suponham duas claves dentro de uma oitava se prova, dando-se a voz *Do* primeira do tom um nome, e a sua oitava outro, porque dizem os aretinos cantando pela cantoria natural simples e querendo formar uma oitava: *Do Re Mí Fa Sol Re Mi Fa*.

68 É preciso advertir bem o que apontei no Proêmio, num. 28, a dizer que eles formaram as claves *Ut, Fa, Sol*, chamando a de *Ut*: *C-SolFaUt*; a de *Fa*: *F-FaUt*; e a de *Sol*: *G-SolReUt*; e a estas mesmas claves chamavam *deduções*.

69 Faziam mais duas mutanças para subir em *Re* e outra para descer em *La*. Cantando pela cantoria natural simples chamada por eles cantoria de *bequadro e natura*, para chegarem a cima do *La* tornavam

a chamar *Re* em *A-LaMiRe* ou *D-LaSolRe*, conforme era o *Re*, que destes dois signos primeiro encontravam. Quando queriam descer mais que o *Ut*, chamavam *La* em *E-LaMi* ou *A-LaMiRe*, segundo era o *La*, que destes dois signos primeiro encontravam. Veja-se a Est. 4 num. 10, advertindo, que as letras *c*, *d*, e são os signos, de que usam os aretinos.



Ex. 52. Estampa 4, n. 10 e 11 (mutanças aretinas) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir de ROSÁRIO, Domingos do. *Teatro Eclesiástico*. Portugal: 1751].

70 As mesmas duas mutanças faziam cantando pela cantoria natural composta sendo com bemol, o que chamavam cantoria de *bemol* e *natura*. Para chegarem acima do *La*, chamavam *Re* em *G*, ou *D* e para descerem mais que o *Ut*, chamavam *La* em *A* ou *D*: Est. 4, num. 11.

71 Tornemos ao parágrafo 69, dão pois um *Fa* na quarta e outro na oitava. O primeiro *Fa* é certamente nascido do *Ut* de *C-SolFaUt*, mas o segundo *Fa*, ainda que seja de *C*, com tudo é nascido de *G* clave e dedução que se forma na terceira linha, e aqui temos duas claves supostas na cantoria natural simples.

72 Na cantoria natural composta de bemol, a que chamam cantoria de *bemol* e *natura*, formam a oitava deste modo: *Ut Re Mi Fa Re Mi Fa Sol*, Est. 4, num. 11. O primeiro *Re* certamente nasce do *Ut* de *C*, o segundo *Re* nasce do *Ut* de *F* segunda clave e dedução dentro de uma oitava, donde se segue, que ainda que aquele *Sol* seja do Signo de *C* com tudo quando é *Re*, não é nascido de *C*, mas de *F*, e aqui temos duas claves supostas na cantoria natural composta de bemol. Logo peca o sistema aretino na integridade do diapasão e na posição ao menos das claves, pois no terceiro espaço se não assina a clave de *Fa*,

ou a clave de *F-FaUt*, aonde se vê a tal dedução formada.

73 Não faltou quem dissesse que no mesmo pecava o meu sistema, porque se encontra uma voz dizendo *Mi* em terceira do baixo, que diz *Fa* na primeira do tom, Est. 4, num. 1. letra *s*; e no mesmo compasso na letra *t* diz a voz *Do*, quando o baixo diz *Fa* em oitava, logo nenhuma diferença tem um do outro sistema.

74 Eu sei, que a objeção é aguda e engenhosa, porém com mordacidade, porque importa pouco que uma voz ande em um tetracorde e outra em outro, pois fazendo disjunta um deles, o que a não fiz eu, andarà no seu natural e nem por isso deixa de ser a mesma coisa, pois procedem em dois tetracordes semelhantes.

75 Tetracorde já disse, que esta no Proêmio, num. 26, e agora mostro na semelhança de duas quartas perfeitas, sendo diversas as vozes, mas proferidas no mesmo tom, como se vê:

Do, Re, Mi, Fa,

Na mesma corda se dizem estas:

Sol, La, Si, Do

76 O que visto, eu só refuto o uso que quer que uma mesma voz diga o que podem dizer duas, porque cantar eu por um gênero e outra voz cantar por outro equisonante nada importa. Chegar uma voz primeiramente do que outra não é a questão, porque ou basta que combinem as vozes nos tetracordes, ou quando não combinem, certamente o hão de fazer no fim do período *. A Estampa 4, num. 12. mostra combinar os tetracordes não as vozes, e no número 13 combinam as vozes e os tetracordes, e em nenhum destes se vê mudança de vozes dentro de uma oitava em uma só voz.

* Nota do autor: *Aqui lembre a letra r da Est. 4 n. 9 sem que seja preciso fazer mais Estampa, por exemplo, mas solfejando pelo modo inferior e proseguir. E no parágrafo 19*

Voz

Baixo

dó mi dó sol (si dó sol lá dó fã mi fã)

sol si sol dó si lá sol fã mi ré sol dó

Ex. 53. Estampa 4, n. 12 (tetracordes combinados, vozes distintas) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir da Lição de Solfejo n. 17].

Voz

Baixo

dó dó si dó sol lá si dó dó si dó

dó mi ré dó mi sol fá mi ré sol dó

Ex. 54. Estampa 4, n. 13 (tetracordes e vozes combinados) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir da Lição de Solfejo n. 1].

77 Por coroa das mutanças o escolar não use dos acidentes que encontrou, se a cantoria, passada a divisão do compasso, não tornar a lembrar o acidente no compasso que primeiro passar, mas antes se resolva a cantar por aquela cantoria porque principiou. Est. 4, num. 14. onde vemos lembrado o acidente na figura letra *u* e se não viesse, cantaríamos como se mostra na letra *x*, que tivera ou não *h*. *Regra Seguríssima*

Voz

acomp.

dó mi dó ré mi fá sol midó sol (si) sol fá mi

Ex. 55. Estampa 4, n. 14 (acidentes ocasionais) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir da Lição de Solfejo n. 17].

78 Os compositores e copistas tenham o cuidado de o fazer nas obras que compõem e transladam, aliás fica o cantor e instrumentista duvidando como se portará em semelhantes ocasiões. *Advertência aos compositores e copistas*

79 Este o meu sistema que todo se funda (como todos) em questão de nomes sobre o qual tem feito o Santo Guido Aretino trabalhar tantos

engenhos quantos são os milhares de autores, que sobre esta matéria tem escrito, fazendo precisa uma questão de todos os bons filósofos reprovada.

80 Parece-me que nela tenho manifestado o modo mais claro para solfejar-se, da que pode o escolar descobrir mais e mais, pois eu o não oprimo a que jure *in verba Magistri*, quando estamos percebendo, que desta opressão tem insurgido contra os meninos sistemas tão defeituosos e confusos.

Preceito 10

Do compasso binário partido e dos numerários

O *compasso binário partido* tem duas partes, uma no movimento inferior e outra no superior. As figuras tem o mesmo valor que tem no compasso *quaternário ordinário*, porém tem a metade das suas partes que tem o mesmo compasso.

Os *compassos numerários* mostram pelo número superior as partes que tem aquele compasso que se propõe e o número das figuras que por ele se hão de cantar, e pelo número inferior mostram as figuras que usurpam ao *quaternário ordinário*.

Destes compassos uns são *binários* e tem duas partes, outros são *ternários* e tem três, outros *quaternários* e tem quatro.

Observação X

1 É este compasso o mesmo *quaternário ordinário*, o qual se divide ao meio e por isso se caracteriza com uma pausa divisiva que fende o compasso perpendicularmente e atravessa ao pentagrama, isto é, as cinco linhas paralelas reto horizontais. Esta pausa divisiva parte o compasso *quaternário ordinário* ao meio, tira duas partes, uma no movimento inferior e contra no superior *. Daqui vem chamar-se *binário partido*: *binário*, por ter duas partes e *partido*, porque o divide a pausa divisiva. A sua forma está na Est. 4, num. 15.

* Nota do autor: Explique aqui que o que digo na Observação IV, num. 8, da maneira correta, e qual ou quais são as partes que perde o compasso *quatern. Ordin.*



Ex. 56. Estampa 4, n. 15 (compasso binário partido) [Estampa perdida, reconstituído à partir de estudo comparativo dos exemplos seguintes da estampa 5].

2 É este compasso *derivativo* do quaternário ordinário. *Derivativo* se diz aquele que se deriva ou nasce de um primogênito ou principal, tomando dele algumas partes. O principal, de que todos procedem, é o quaternário ordinário. Deste nascem também os compassos *numerários* e os de *sexquiálteras*, como logo veremos. Todos devem assinar-se com o compasso quaternário ordinário antes, por isso o uso tem dispensado isso e somente usam dos números. O que iremos vendo.

3 Estes derivativos numerários tem dois números, um sobre outro. Uns tem duas partes e se chamam *derivativos binários*, outros tem três partes e são *derivativos ternários*, outros tem quatro partes e são *derivativos quaternários*.

4 O número superior destes compassos mostra as figuras que do quaternário se usurpam ou acrescentam, mostra também as partes que há de ter o compasso. O número inferior mostra quais eram as figuras que iam no quaternário para destes ou tirar-se, ou aumentar-se no derivativo, e serão essas figuras em tanto número quanto for o número que nos mostrou as partes do compasso.

5 Sirva-nos este exemplo: neste compasso 2/4, que quer dizer *duas figuras por quatro*, ou *em lugar de quatro*, mostra que das figuras que no compasso quaternário ordinário iam quatro à compasso (indicadas pelo número inferior), neste compasso irão duas e conseqüentemente vem a ter este compasso duas partes, tudo indicado pelo número superior.

6 Em todos os compassos numerários se observará a mesma regra, e à proporção das figuras maiores se irá aumentando o número das figuras menores, como por exemplo: se das figuras maiores for uma à compasso, das menores irão duas, quatro, oito, dezesseis V.^a

respeitando sempre as maiores antecedentes. Se forem três, irão das menores seis, doze, vinte e quatro V.^a seguindo a lei do seu primogênito o quaternário ordinário, como já adverti na Observação V, num. 4 e 7.

7 Há outros compassos numerários em que se tomam as figuras em proporção *tripla*. Chama-se *tripla* aquela proporção que mede as figuras de três em três. Esta medição se acha em compassos em que o número superior é maior, mas com atenção ao quaternário ordinário, do qual todos procedem.

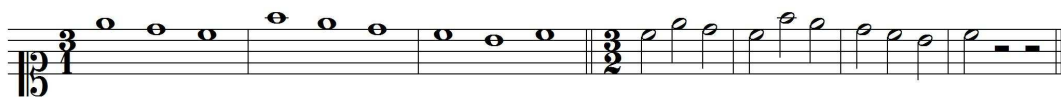
8 Estes pois são aqueles cujos números superiores são 6, 9, 12, e sempre maiores, que o número inferior. Chamam-se *compassos de tripla*, porque levam as figuras de três em três e às figuras assim cantadas dão nome de *sesquialtera*, porque assim como esta se compõe de um número maior, que contém ao menor uma vez e a metade desse número menor, por exemplo: 3 a 2, o qual 3 contém ao menor 2 e a metade de 2, que é 1; assim as figuras de *sesquialtera* são três tomadas por duas, e costumam pôr sobre elas um 3, e alguns por uso põem 6 e 9, quando são mais figuras.

9 É verdade que M. de Brossard ^(c) não só não admite o nome *tripla*, porém diz, que o Dicionário da Crusca (oráculo italiano) não fala em tal palavra. Ele contudo confessa que é usada em música e matemática. Eu usarei dela para exercitar e facilitar aos escolares a execução destes compassos.

10 Para que bem os percebamos, devemos de saber que há três espécies de *triplas*, e são: *simples*, *composta*, e *mista*.

11 A *tripla simples* é a que tem três partes, as quais se não podem dividir em suas figuras, como $3/4$, em o qual compasso sendo três as figuras que não podem dividir, por cuja causa há o compasso de ter três partes iguais, em cada uma das quais partes se há de pôr uma figura. Desta qualidade são os compassos $3/1$, $3/2$, $3/4$ e $3/8$. Est. 4, num. 16, 17, 18 e 19.

(c) **BROSSARD, Sebastien de. Dictionnaire de musique. Paris: 1703, p.194.** TRIPLA est un mauvais mot Italien, du moins le Dictionnaire de la Crusca n'en fait aucune mention. On s'en sert cependant souvent en Mathematique et en Musique, pour exprimer une des Proportions multiples [...].



Ex. 57. Estampa 4, n. 16 e 17 (compassos de tripla simples) [Estampa perdida, Substituído à partir de estudo comparativo dos exemplos seguintes da estampa 5].



Ex. 58. Estampa 4, n. 18 e 19 (compassos de tripla simples) [Estampa perdida, reconstituído à partir de estudo comparativo dos exemplos seguintes da estampa 5].

12 A *tripla composta* é a que tem três partes e se pode dividir em suas figuras, como 9/4 e 9/8, que as divide de três em três em cada uma parte e é de compasso ternário. Est. 5, num. 1 e 2.



Ex. 59. Estampa 5, n. 1 e 2 (compassos de tripla composta).

13 A *tripla mista* é a que participa da simples e composta, isto é, sendo as figuras da tripla simples levadas em três partes (cada uma em sua parte), são na tripla mista levadas em duas e quatro partes, porém de três em três figuras. Deste gênero são os compassos 6/1, 6/2, 6/4, 6/8 e 12/8, ainda que só estão em uso os três últimos. Est. 5, num. 3, 4, 5, 6 e 7.



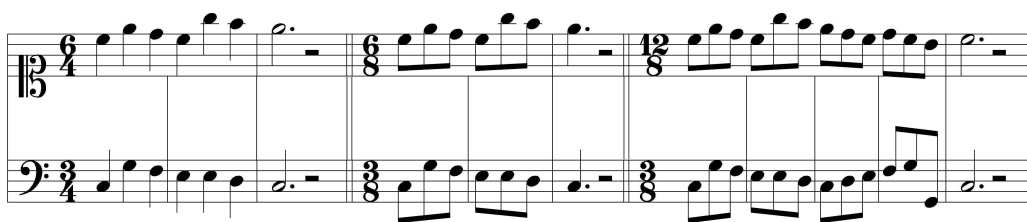
Ex. 60. Estampa 5, n. 3 e 4 (compassos de tripla mista)



Ex. 61. Estampa 5, n. 5 a 7 (compassos de tripla mista).

14 De sorte que a tripla mista participa da simples e composta. Da simples quando divide as figuras (que na simples não podem dividir-se de três em três) e da composta, quando divido-as, de três em três, as não faz de compasso ternário, mas de binário ou quaternário.

15 Advirto ao meu escolar que nunca jamais cante os compassos de tripla composta ou mista fazendo tardança na primeira figura, como se tivesse ponto, porque é errado. Mas como se cantasse três figuras de um dos compassos da tripla simples, dos quais se derivam, como são $3/4$, ou $3/8$ V.^a Eu me explico na Est. 5, num. 8, 9, 10. Advertindo, que quem cantar o baixo fará o compasso com três partes, e quem cantar a voz superior, posto que cante binária ou quaternariamente, sempre deve dar tanto tempo quanto o baixo gastar em levar as suas figuras em dois compassos, quando a voz superior faz de cada um desses compassos uma parte. A pausa divisiva, que só toca a linha da voz superior, mostra que nela há uma parte de compasso, quando o baixo já tem cantado um compasso.



Ex. 62. Estampa 5, n. 8 a 10 (compassos de tripla mista com baixo).

Preceito 11

Da síncopa, sinalefa e ligado

A *síncopa* se faz quando as figuras se encontram com as partes ou meias partes do compasso.

A *sinalefa* se faz para remediar a síncopa, fazendo de duas figuras menores uma maior.

O *ligado* se faz para que de baixo de uma só sílaba se compreendam duas ou mais figuras.

Observação XI

1 *Síncopa* (ou síncope) é um canto claudicante, ou que parece vai coxeando, porque é uma figura maior metida entre menores, ou muitas figuras maiores entre a primeira e última menores.

2 Esta síncopa se pratica de três modos. O primeiro por uma só figura (Est. 5, num. 11), aonde observamos a síncopa formada nas letras *aaa*, porque jogam aquelas figuras tomando outras partes do compasso para completar o seu valor, não sendo suas (demos-nos a entender assim) aquelas partes que já são de outro compasso.



Ex. 63. Estampa 5, n. 11 e 12 (síncopa, por semibreves e mínimas)

3 Com mínimas, semínimas, colcheias, e semicolcheias se observa o mesmo, já em meias partes, já em suas metades, conforme o maior ou menor valor da figura que padece a síncopa. Est. 5. num. 12, 13 e 14, aonde se vê formada a síncopa nas letras *aaaa*.



Ex. 64. Estampa 5, n. 13 e 14 (síncopa, por semínimas e colcheias e sinalefa)
[No original: Estampa 5, n. 13 dividida em dois exemplos, por semínimas e colcheias]

4 No num. 12 desta Est. 5 se vê a mínima letras *a* tomando aquelas partes do compasso que não são suas, para completar as suas duas partes. O mesmo se observe no num. 13 e 14. E se aqui houver alguma escuridade, o mestre sábio faça ao escolar executar solfejos deste gênero para lhes facilitar com a prática este tropeço. Eu buscarei modo de lho aclarar pelo recurso da sinalefa.

5 A sinalefa e ligado são o mesmo, como já vimos na Est. 1, num. 11, nas semibreves, mínimas, e semínimas, porém com esta diferença, que:



Ex. 65. Estampa 1, n. 11 (síncopa, sinalefa e ligado) [Estampa perdida, exemplo reconstituído a partir do Resumo da Arte]

6 A sinalefa de duas figuras menores faz uma maior^{13ª}, sendo a segunda das menores a que dê sempre em partes ou meias partes do compasso. Est. 5, num. 15, e faz a mesma cantoria que a da Est. 5, num. 11. Isto mesmo faremos na Est. 5, num. 12, fazendo das mínimas letras *aaa*, isto é, de cada uma delas duas semínimas com sinalefa, como no num. 14, e se formará sinalefa de mínimas. No num. 13 faremos o mesmo usando de duas colcheias com sinalefa em lugar de cada uma semínima letras *aaaa* V.^a assim as mais.

7 O *ligado* tem esta forma da sinalefa, mas faz-se o ligado sem que se

^{13ª} As avessas da Síncopa que não separa as Figuras maiores em menores, mas as conserva inteiras.

parta a figura, como a sinalefa (que sempre é feita com duas figuras em uníssono), mas é ou cobrindo muitas figuras ainda em diversos intervalos, ou prevendo-lhes as causas. Est. 5, num. 15. letras *bbb*.



Ex. 66. Estampa 5, n. 15 e 16 (ligado e esses)

8 Adverte-se, que o ligado feito em figuras de vozes que cantam, é para que em uma só sílaba se compreenda todo o ligado, como se colhe da letra, que vai suposta na mesma Estampa e número. Deste mesmo modo se canta (e ainda solfeja) a síncopa e sinalefa.

9 Outras circunstâncias há mais particulares, cujo conhecimento
ainda que deixo à continuação, como o de alguns sinais, todavia não
nos fiemos tanto da continuação, que fique o mestre desencarregado
de ensinar a seus discípulos uma arte somente com o uso.

10 Eu lembro o que se pode mais praticar e são os *sinais* verdadeiramente muitos: porém ordinariamente os usuais são os seguintes.

11 *Esses*: É um sinal que serve para repetir o que já se cantou, mas é preciso que haja segundo, para que possa ter uso o primeiro. Deste se não faz menção e se prossegue cantando até encontrar segundo, o qual imediatamente obriga a encontrar-se, isto é, a tomar ao primeiro e depois prosseguir a cantoria até seu fim total. Est. 5, num. 16, observando que tanto que chegarmos à letra *d*, tornaremos a letra *c*.

12 Este sinal foi inventado por um de dois motivos, ou por erro que cometem os copistas trasladando uma só vez um motivo que o compositor disse duas vezes e ele só copiou uma, ou por não tornar a escrever um motivo segunda vez, quando ele diz a mesma coisa. Mas o certo é que o descuido dos copistas os obriga a usar muitas vezes deste sinal.

13 Também se chamam essas aqueles caracteres, que se submetem às solfas de vozes, que cantam e parecem que nada querem dizer, e

significam repetir aquela mesma letra que atraz já se disse. Est. 5, num. 17 letra *e*, aonde repetiremos cantando apalavra *Christe*.



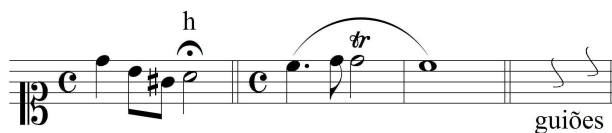
Ex. 67. Estampa 5, n. 17 e 19 (esses, repetição e canon)

14 *Repetição*: Este sinal tem a mesma força que os *esses*, mas com esta diferença, que em chegando ao primeiro imediatamente se torna para onde se principiam. De sorte que havendo muitas repetições, a nenhuma se caminhará para diante sem que primeiramente se repita o que já se disse. A sua forma se acha na Est. 5, num. 18 letra *f*, que são as duas linhas perpendiculares paralelas com quatro pontos de uma e outra parte. Usa-se muito dela nas sinfonias, minuetos, gavotas V.^a

15 *Canon*: serve para mostrar, que nos cantos em que todos cantam o mesmo que a voz primeira vai cantando, devem ir entrando as mais vozes naquela figura sobre que estiver. Est. 5, num. 19 letra *g*. Aquele *S* mostra que a voz ali entra dizendo o mesmo que disse a primeira voz, que entrou antes.

16 *Cláusula sustenida* ou *média*: A que os autores chamam *caldeirão* e outros *coroa*. Serve para fazer calar toda uma orquestra inteira. Umas vezes (sendo uma só voz que cante) pode a voz brincar brevemente enquanto param os instrumentos, e então lhe chamam *coroa*, porque se forma sobre uma só figura Est. 5, num. 20 letra *h*. Mas se a tal coroa se estende sobre mais figuras, então dá a entender que toda a orquestra deve calar-se, enquanto uma voz (e ainda duas), sem preceito de compasso, modulam o tempo que lhes parecer sem respirar, e a este chamam vulgarmente *cadência*. Mas impropriamente, porque *cadência*, como já disse na Observação IX, num. 54. Que é feita debaixo do preceito do compasso, é mui diferente deste canto, que é executado sem compasso, e só deverá chamar-se: *melodia*, ou melhor: *melopéia*. melodia porque é um

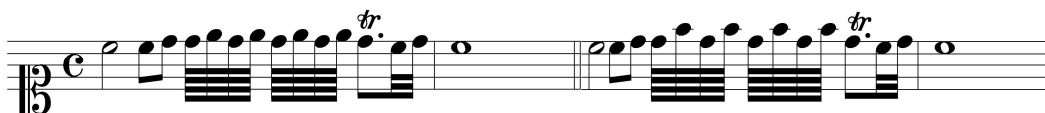
ajuntamento de sons dispostos e cantados uns depois de outros de sorte, que agradam ao ouvido^(d). melopéia porque é um ar, uma graça de bem dispor os sons da melodia^(e). A melopéia também se chama *modulação*. Est. 5, n. 21.



Ex. 68. Estampa 5, n. 20 a 22 (cláusula sustenida, melopéia e guiões)

17 *Guião*: Se punha no fim da regra naquele lugar, em que estava a primeira figura, que se punha na outra regra fosse em linha, fosse em espaço. Sua forma dá a Est. 5, num. 22. Hoje não tem já uso, se não no cantochão.

18 *Trilo* ou *trinado*: Sobre a figura é um *tr*, e obriga que a voz faça um movimento gutural e ligeiro, ou em segundas ou em terceiras, como na Est. 5, num. 23.



Ex. 69. Estampa 5, n. 23 (trilo)

19 *Mordente*: É uma cruz sobre a figura. Canta-se como o trilo, com diferença, que sendo voz cantante, faz verdadeiramente o trilo¹⁴,

(d) **BROSSARD, Sebastien de. Dictionnaire de musique. Paris: 1703, p. 58.** [MELODIE, ou Chant] c'est à dire, l'effet que font plusieurs Sons rangez, disposez et chantez les uns après les autres, de maniere qu'ils fassent plaisir à l'oreille.

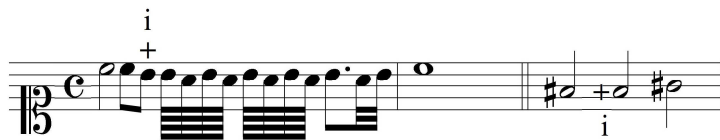
D'ALEMBERT, Jean le Rond. Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau. Paris, 1752, p. 1. LE chant, ou la mélodie, n'est autre chose qu'une suite de sons qui se succèdent les uns aux autres d'une maniere agréable à l'oreille.

(e) **BROSSARD, Sebastien de. Dictionnaire de musique. Paris: 1703, p. 58.** Depois de dizer algumas coisas a cerca da *Melopéia*.: [MODULAZIONE.] C'est aussi l'art de bien arranger les Sons

14ª Digo: Quando com o Trilo descasse o Mordente porque podem encontrar-se ambos e quando se não encontra, está dissoluta a dúvida, pois podem ao trinar duas Vozes uma fazer o trilo e outra o Mordente.

aliás, quando com este subisse a voz superior, a inferior descia, e ficaria em quinta, que certamente não faria bom efeito. Porém no instrumento pode fazer-se sem dificuldade. O douto Moraes é quem lhe dá este carácter*. Eu tenho achado esta cruz em muitas composições impressas, principalmente francesas, com a força de sustenido sobre sustenido já na clave posto. Uma e outra coisa é escusada, porque se é posto para mostrar que aquela dieses não é tão forte com a primeira posta no princípio da cantoria, por ter menos comas, a prática não procura essas miudezas. Mas antes o bom ouvido guia sem engano à proposição devida. A forma do *mordente* está na Est. 5, num. 24 letras *ii*.

* *Tal carácter não dá o douto Moraes, é engano.*



Ex. 70. Estampa 5, n. 24 (mordente)

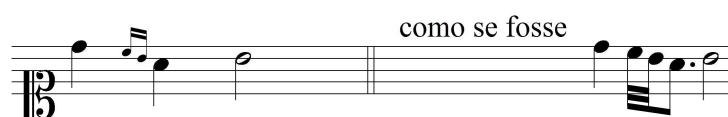
20 *Apoggio*: É para que a voz passe por ele nomeando o levemente e tomando a terceira parte (alguns querem a metade) do valor da figura à qual se antepõe. É uma figura pequena, muito mais que as ordinárias. Porém, se a figura a que se antepõe é de valor diminuto, como colcheias V.^a, pode dar-se lhe a metade do valor. Não pode dar-se a metade do valor da figura sendo maior ao apoggio porque quem souber contraponto (e ainda sem o saber) ouvirá o péssimo efeito, que ele em certas espécies causa. A forma do apoggio a que esta na Est. 5, num. 25.



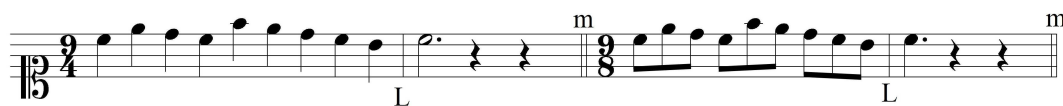
Ex. 71. Estampa 5, n. 25 e 26 (apoggio e portamento)

21 *Portamento*: É uma ou muitas figuras que se põem buscando a figura subsequente sem perda de tempo ou de compasso, cantando primeiramente com elas que com a figura maior. Est. 5, num. 26.

22 *Pausa divisiva*: É a que divide o compasso quaternário e o faz binário, como disse na Observação X, num. 1. É também a pausa com que dividimos os compassos em duas partes completas, quando nos queremos segurar na cantoria. Sua forma se mostra na Est. 5, num. 27 e está no número desde 1 até 6 com letra *L*, e em todos aqueles lugares, em que vão repartidos os compassos.



Ex. 72. Estampa 5, n. 27 (apoggio duplo) [O exemplo n. 27, referido pelo autor não possui as marcações das pausas divisivas com a letra *L*, isto ocorre nos somente primeiros exemplos da estampa 5]



Ex. 73. Estampa 5, n. 1 e 2 (pausas divisivas e gerais)

23 *Pausas gerais* ou *finais*: São duas linhas perpendiculares paralelas pelas quais se entende ter finalizado a cantoria. Sua forma se vê na Est. 5. em todos os números que tem a letra *m*, e nos mais exemplos que os imitam nas duas primeiras regras até o número 13 e daí por diante.

24 *Réplica*: Serve para avisar que, acabada a cantoria em que ela está, se continua outra e se torna à réplica, sem que cantada, se prossiga com a cantoria, que depois dela se cantou já uma vez. Acha-se este sinal em *arias*, *matinas*, *motetos* V.^a Os italianos se explicam com apalavra: *Al Segno* ou *Dal Segno*, que quer dizer: *Ao sinal* ou *Do sinal*. A forma é segundo a vontade de quem copia ou compõe. Eu porei dois, para que o escolar venha no conhecimento da réplica. Est.

5, num. 28.



Ex. 74. Estampa 5, n. 28 (réplica)

25 Recomendo muito ao douto mestre que não confie as lições dos discípulos aos condiscípulos porque a maior parte destes são peitados dos mesmos principiantes, e talvez faltando a modéstia com aqueles que lhes dissimulam as lições mal sabidas.

26 Quando suceda mandar que os tais tomem conta delas, que seja em voz alta, para que não possam esconder os erros e com tudo deve haver cautela que não seja a lição a já aprendida e não a então estudada, porque isto impossibilita a saber.

27 Cuide muito que os principiantes adquiram uma perfeita noção daquelas coisas que se lhes explica, não o molestando com solfejos extensos, porque para conhecer intervalos bastam os solfejos breves e bem meditados antes que os extensos bem sabidos e decorados. Porque o saber música não está em cantar muito, mas em estudar muitas vezes uma mesma coisa com o conhecimento dela, para que então cante bem, v.g. não basta dizer e saber dizer afinado *Do Fa*; mas é necessário conhecer bem que intervalo é e se é subindo ou descendo. E se o principiante estiver bem visto nestas coisas, lhe seguro, que brevemente zombará de solfejos e toda esta máquina de sistema a que nos veio cativar Guido, se executa com um *Li, ro, lo, ro, le, ri, do, ri, li, ro, le* V.^a que nada significam, como: *Ut Re Mi Fa* V.^a questão de nome que tanto tem dado que fazer aos doutos e aos principiantes.

Preceito 12

Dos intervalos

Os *intervalos naturais* procedem pelas vozes: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*, subindo, e dizendo-se as avessas quando se quer descer.

Os *intervalos acidentais*, que se fazem ao depois *naturais*, também procedem por *Ut*, mas tem o seu principio em *Si*, dizendo, quando subimos: *Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*, e dizendo as avessas quando queremos descer.

Ou também se principia em *Fa*, dizendo, se queremos subir: *Fa, Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa*, e dizendo as avessas se queremos descer.

Nota do autor: Leia 2.^a advertência ao final desta Observação.

Observação XII

1 *Intervalo* (de que já dei alguma notícia a fol. 33, num. 20 até 29) é aquela distância que vai de um som grave à um som agudo, *som grave* é o mais baixo e *som agudo* é o mais alto, como *Ut* o mais baixo e *Re* o mais alto; *Re* o mais baixo e *Mi* o mais alto V.^a e, havida esta distância ou maior ou menor, assim será chamado o intervalo. O mestre ou o instrumento facilitará a percepção que especulativamente se não pode explicar.

2 Os *intervalos* são sete, ou *símplices* ou *compostos*, ou *bicompostos* ou *tricompostos* V.^a Os *símplices* são os das primeiras sete vozes, que acabam em *Si*. Os *compostos* são os que se seguem sobre o primeiro *Si*. Os *bicompostos* os que acabam sobre o segundo *Si*, e assim se procede infinitamente se pudesse ser.

3 Quem souber tomar bem os intervalos e formá-los pelas claves advertidas na Observação II, num. 2 e seguintes, observadas as regras das mutanças, dos sustenidos e dos bemóis, nenhuma dúvida lhe fica para poder solfejar ainda sem nomear vozes.

4 Para haver intervalo é preciso que haja distância proporcionada de um tom a outro, ou de um tom a um semitom. O que isto seja está explanado na Observação II, num. 9 e seguintes.

5 Porém, porque o semitom é uma voz falsa e custa ao principiante segurá-la, faça uma fácil experiência que logo o ouvido, se não for de tímpano desconcertado, perceberá a falsidade.

6 Assentado que os intervalos da oitava dão somente dois semitons maiores cantáveis, que são: *Mi Fa* e *Si Do* (já adverti na Observação VIII, num. 3, que *Do* era o mesmo que *Ut*), para conhecer a distância que vai destes a de um tom ponhamos estes dois tetracordes dos quais já falei à Observação IX, num. 75.

de tom hei de dar ao semitom, ponhamos estes dois tetracordes.

1.º *Do, Re, Mi, Fa.*

2.º *Sol, La, Si, Do.*

7 Quero saber pois que distância que vai de *Mi* ao *Fa*^{*}, levanto o primeiro tetracorde um tom, pondo em *Re* a voz *Do*, e digo:

Do, Re, Mi, Fa.

Do, Re, Mi...

Regra

** Nota do autor: do tom hei de dar a uma voz, que sendo tom se faz semitom, levanto Ut " ou do tom hei de dar ao semitom, ponhamos estes dois tetracordes*

e acharei a dissonância, que vai do *Mi* posto no lugar de *Fa*, e conhecerei que *Do* e *Re* postos debaixo de *Re* e *Mi* tem igual distância (porque é insensível), mas o *Mi* de baixo do *Fa* é insuportável^{**}, e esse será o som, que devemos de dar ao *Mi*, quando trouxer bemol e precisarmos de lhe chamar *Bi* em lugar de *Mi*, e este mesmo nome *Bi* daremos a qualquer voz, que não for *Si*, porque esta voz nunca pode ter o bemol. Veja na Observação VIII, num. 7 e Observação IX, num. 8. Como nesta cantoria (cantando 2 vozes se verá a verdade mais clara):

*** Nota do autor: esta será a distância que há do tom ao semitom.*

Do, Re, Mi, Fa.

Fa, Sol, Bi.

ou: *Do, Re, Bi.*

8 Quero saber a distância, que há de *Si* à *Do*^{*}, não tenho mais do que usar do segundo tetracorde pelo mesmo modo:

** Nota do autor: pois este som que tem o Fa hei de dar eu ao tom que se faz semitom b causado bemol, e esse mesmo tom hei de eu dar a toda a*

Sol, La, Si, Do.

Sol, La, Si.

voz que não for Si,
chamando-lhe Bi.

E acharei a dissonância, que ha do *Si* posto no lugar de *Do*, e conhecerei, que *Sol* e *La*, postos debaixo de *La* e *Si*, dão o mesmo som, mas o *Si* de baixo do *Do* é insofrível^{**}. E esse será o som que darei ao *Si* quando trouxer bemol e lhe chamarei *Fa*, e só o *Si* tem o nome *Fa*, quando traz bemol^{***}. Temos visto já quando o bemol é *Bi* e quando é *Fa*.

^{**} Nota do autor: esta
será a distância que há
do tom ao semitom e etc
V.^a

^{***} Nota do autor:
vamos a experiência:
Do, Re, Mi, Fa
Sol, La, Fa"

9 Quero saber a distância que há de *Si* à *Do* com sustenido, formo o primeiro tetracorde e abaixo um tom ao segundo, e digo:

1.º *Do, Re, Mi, Fa*

2.º *Sol, La, Si, Do.*

e acharei a distância que há do *Do* posto abaixo do *Mi*, e conhecerei que sendo o *La* e *Si* de sons iguais com o *Do* e *Re*, que estão sobre eles, não o é o *Do* que está inferior ao *Mi*, e esse será o som que darei ao *Do* quando trouxer sustenido e precisar de lhe chamar *Ni*. E este mesmo nome *Ni* darei a qualquer voz que não for *Fa*, porque o nome desta voz nunca a pode ter o sustenido. Veja na Observação VIII, num. 6, no principio da quarta regra^{*}.

^{*} Nota do autor:
vejamos:

Do, Re, Mi, Fa
Sol, La, Si, Ni

10 Quero saber a distância que há de *Si* a *Fa*, forma um dos dois tetracordes e abaixo ao inferior um tom, e digo:

2.º *Sol, La, Si, Do.*

1.º *Do, Re, Mi, Fa....*

E acharei a distância do *Fa* inferior ao *Si* e conhecerei que o *Re* e *Mi* inferiores ao *Sol* e *La* são de sons iguais, mas o *Fa* inferior ao *Si* do segundo tetracorde, que lhe fica superior, é intolerável, e o som do *Si*, e o mesmo nome *Si* darei ao *Fa*, quando trouxer sustenido. E só o *Fa* tem o nome *Si*, quando traz sustenido^{*}. Aqui temos também visto quando o sustenido é *Ni* e quando é *Si*.

^{*} Nota do autor: vamos
a experiência:

Sol, La, Si, Do
Do, Re, Mi, Si "

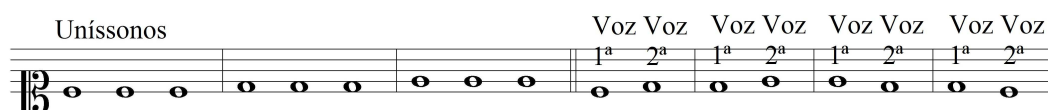
11^{*} Para fazer-se pois qualquer intervalo, exceto o de segundas, devem tomar-se todas as vozes, porém somente devo cantar a

^{*} Nota do autor: Devo
dizer que coisa é
intervalo de segunda

primeira e última, ficando em silencio as médias, por exemplo: *aqui como expliquei na Observação II, num. 21.*
Quero tomar o intervalo de terceiras, como três vozes, *Do Re Mi*, e calando a voz média *Re*, só canto *Do Mi*, e assim farei outro qualquer intervalo.

12 Disse, *exceto o de segundas*, porque este intervalo só tem duas vozes e essas se tomam sucessivas, *Do Re, Re Mi V.^a*, e por isso não há voz média que se cale.

13 De quatro modos se podem conhecer os intervalos para os cantar sem embaraço. O primeiro é contando linhas e espaços, como o fizemos na Est. 1, num. 1. E o mostraremos agora, mas mostrar-se há primeiramente como se forma o *uníssono* de que já falei na Observação II, n. 29, e se mostra na Est. 5, num. 29. Estes uníssonos formados por linhas e espaços formam os intervalos que procuramos.



Ex. 75. Estampa 5, n. 29 e 30 (intervalos de uníssono e segundas)

14 O segundo modo é tomar de memória as vozes da sorte, que estão no círculo, Estampa 1, num. 2, e tomar a primeira do intervalo, que se pede, por exemplo: Quero um intervalo de quartas de *Re* subindo, *Regra*
digo: *Re (1), Mi (2), Fa (3), Sol (4)*, e formo o intervalo de quartas *Re Sol*, e assim os mais todos.

15 O terceiro modo é fazê-los pelas teclas do órgão, cravo V.^a, e quantas teclas compreender, tantos serão os intervalos, tomando só para cantar a primeira e última.

16 O quarto modo de os fazer é pelos dedos, tomando tantos dedos quantos forem os intervalos que eu quiser saber, usando então do primeiro e último dedo se os quiser dizer e cantar juntamente, vou contando pelos dedos e cantando com a voz cada um deles, e depois canto somente o primeiro e último.

17 Para formarmos bem todos os intervalos, devemos saber afinar bem o de *segundas*, porque nos mostra o caminho mais direito para

acertarmos todos os outros. O que se faz por um preparo, tomando primeiramente o intervalo que queremos pelo intervalo de segundas, como: querendo tomar o intervalo de terceiras, faço o de segundas *Do Re Mi*, e de pois digo *Do Mi*. Vejamos primeiro como se toma o intervalo de segundas na Estampa 5, num. 30, onde os vemos formados e podiam ir subindo mais e descendo, se não víssemos que bastam aqueles primeiros exemplos.

18 Por este modo se procederá o intervalo de segundas pelo qual
deve dar principio o escolar segurando-se bem no som deles, como se
vê na Est. 5, num. 31, nos mais fará primeiramente um ensaio
significado nas semibreves negras, para que ao depois suba e desça
seguro. Este ensaio o demonstro pela palavra *preparo*. Est. 5, num.
32.

[illegible]

Ex. 76. Estampa 5, n. 31 e 32 (intervalos de segundas e terças)

Preparo

Preparo

Ex. 77. Estampa 5, n. 33 e 34 (intervalos de quartas e quintas)



Ex 78. Estampa 5, n. 35 a 38 (intervalos de sextas, sétimas e oitava)

19 O douto mestre fará, que o principiante repita estes intervalos por mínimas e semínimas, colcheias e semicolcheias. Menos por fusas e semifusas, pela rapidez que não permite, se não quando o escolar for capaz de pronunciá-las, como eu disse na Observação XI, no fim do número 27. O que deve também fazer pelas claves situadas pelos 7 modos, que eu deixei expendido na Observação II, num. 2 e seguintes, em Est. 1, num. 3. demonstrados pelos números 1.º 2.º 3.º 4.º 5.º 6.º 7.º

20 Também é justo não mortificar ao principiante com longos solfejos, mas com divertido estímulo fazer que ele repita de memória os intervalos, estimulando-o a apressá-los mais e mais, até que a língua fique expedita e persuadido o ouvido dos tais intervalos. Sem isso o não conduza ao solfejo, porque ser-lhe-há difícil saber.

21 Será enfim justo que os ditos solfejos sejam ensinados com o adjutório de acompanhamento, porque ordinariamente se exita o principiante quando canta com outros, guiando-se pelas outras vozes, entendendo talvez que está cantando a sua, eu lhes ponho o baixo nos solfejos.

Advertência 1.^a

Advirto ultimamente que o resumo desta arte, nos Preceitos de 1 a 12, serve para o estudo dos que principiam e lhes será necessário recomendar à memória aqueles preceitos ou ao menos perceber bem o espírito deles. Os que trazem observações sirva de instrução e inteligência, a qual se acha nas mesmas observações.

Advertência 2.^a

No Preceito 12, e na Observação XII do mesmo Preceito, chamo *intervalos acidentais* aos que procedem pela cantoria natural composta, e aquele principio que eu dou em *Si* é formada a cantoria com sustenido em *Fa*; e chamando este *Fa* com o nome de *Si*, mostra com uma clave natural uma cantoria natural, como expliquei na Observação VIII, num. 67, e em todo o sistema.

Também o princípio que eu dou em *Fa* é havendo bemol em *Si*, e este chamado *Fa* mostra cantoria natural. Porque de outro modo certamente não ha intervalo acidental. Veja na Observação VIII, num. 14 eV.^a

Septem sonis coaptantur,
Septem sunt discrimina,
Ut nullius vocis sonus
Idem sit in altera.

Guido in *Microl.* lib. 1. cap. 7



Lições de Solfejo

1

[Lição] 1ª

Voz

Por Mínimas

acomp.

1

[Lição] 2ª

Voz

acomp.

1

[Lição] 3ª

Voz

Por Semínimas

acomp.

1

[Lição] 4ª

Voz

Por todas as Figuras até Colcheias

acomp.

6

Voz

acomp.

1 [Lição 5ª]

Voz

acomp.

9

Voz

acomp.

1 [Lição 6ª]

Voz

acomp.

6

Voz

acomp.

1 [Lição 7ª]

Voz

acomp.

4

Voz

acomp.

1 [Lição 8ª]

Voz

acomp.

5

Voz

acomp.

1 [Lição 9ª]

Voz

acomp.

9

Voz

acomp.

1 [Lição 10ª]

Voz

acom.

6

Voz

acom.

1 [Lição 11ª]

Voz

acom.

5

Voz

acom.

1 [Lição 12ª]

Voz

acom.

11

Voz

acomp.

21

Voz

acomp.

1

[Lição 13ª]

Voz

acomp.

9

Voz

acomp.

1

[Lição 14ª]

Voz

acomp.

5

Voz

acomp.

A musical score for a piece titled '5'. It features two staves: a vocal line (Voz) and an accompaniment line (acomp.). Both staves are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a half note. The accompaniment line consists of a series of quarter and eighth notes, ending with a half note. The music is written in a simple, melodic style.

I [Lição 15ª]

Voz

acomp.

4

Voz

acomp.

The image shows a musical score for a piece titled '4'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Voz' (Vocal) and the bottom staff is labeled 'acomp.' (accompaniment). Both staves are in bass clef. The vocal line starts with a series of eighth notes, followed by a half note, and ends with a whole note. The accompaniment line starts with a series of eighth notes, followed by a half note, and ends with a whole note. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

[illegible]

6

Voz

acomp.

7

1

[Lição 17ª]

Voz

acomp.

10

Voz

acomp.

19

Voz

acomp.

28

Voz

acomp.

37

Voz

acomp.

1

[Lição 18ª]

Voz

acomp.

8

Voz

acomp.

1

[Lição 19ª]

Voz

acomp.

9

Voz

acomp.

17

Voz

acomp.

25

Voz

acomp.

33

Voz

acomp.

1

[Lição 20ª]

Voz

acomp.

10

Voz

acomp.

19

Voz

acomp.

28

Voz

acomp.

37

Voz

acomp.

1

[Lição 21ª]

Voz

acomp.

11

Voz

acomp.

21

Voz

acomp.

31

Voz

acomp.

40

Voz

acomp.

I [Lição 22ª]

Voz

8

acomp.

The image shows a musical score for a piece titled 'Lição 22ª'. It features two staves: a vocal line (Voz) and an accompaniment line (acomp.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The vocal line begins with a treble clef and a '8' below it, indicating an octave. The accompaniment line begins with a bass clef. The music is written in a single system. The vocal line starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The accompaniment line starts with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The piece concludes with a double bar line.

10

Voz

8

acomp.



19

Voz



acomp.

I

[Lição 23ª]

5

Voz

acomp.

Voz

acomp.

The image shows a musical score for a vocal part (Voz) and an accompaniment part (acomp.). The vocal part is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The accompaniment part is written on a bass clef staff with the same key signature and time signature. The score consists of 12 measures. The vocal part features a melody with eighth and quarter notes, and the accompaniment provides a harmonic foundation with eighth and quarter notes, including some arpeggiated figures.

10

14

Voz

Voz

acomp.

1

[Lição 24ª]

Voz

acomp.

6

Voz

acomp.

11

Voz

acomp.

16

Voz

acomp.

1

[Lição 25ª]

Voz

acom.

5

Voz

acom.

9

Voz

acom.

13

Voz

acom.

1 Tenho dado as regras que me pareceram necessárias para se saber solfejar, resta-me dar as necessárias para cantar-se a solfa com letra.

2 Primeiramente o cantor necessita de ler com a expedição possível, aliás nunca jamais cantará de repente. Eu pois que não escrevo para estes, vou aos principiantes.

3 Lembre-se bem o principiante da Observação na Observação XI, num. 1 até 8, do *ligado* e da do *ponto*, porque são mui parecidos. Pelo que quando virmos a figura ligada (esteja esta ou não em uníssono) é de igual valor e compasso inteiro, como são as semibreves da Est. 1, número 11, entenderemos seu ligado. Leia na Observação XI, num. 5, 6 e 7. Excetuo as breves na mesma Est. e num. 11, as quais pegadas, se entendem sempre ligadas.

4 Se a figura ligada tem a metade do valor que a antecedente com a qual ligou, como na Est. 1, num. 13 no sinal * a letra *a*, entendemos que aquela figura faz vozes de *ponto*. Leia na Observação VII, num. 2 e 3.

5 Se a figura ligada é de igual valor e som que a antecedente com a qual liga, essa figura dá o golpe na primeira parte do compasso (Est. 5 num. 14 letras *a*) entendemos ser sinalefa.

6 Mas todas essas figuras levando a letra por baixo, a terão somente debaixo da primeira figura aonde principia a ligar compreendendo as seguintes a mesma sílaba. Est. 5, num. 15.

7 Para execução destas coisas ofereço ao escolar diversas partituras com suas letras, nas quais verá o que se propõe. Ele com outros condiscípulos pode exercitar-se nessas divertidas lições e ao mesmo tempo desembaraçar-se nestes poucos *Divertimentos* a três e quatro vozes. Divertindo, que quando o cantor não ache a sua voz em algum dos lugares *Do, Mi, Sol*, ou *La, Do, Mi*, da primeira do tom percorrendo achará, que lhe pertence, ou subindo ou descendo. Veja no primeiro divertimento, *Beata Virgo*, no soprano, que não sendo *La* ou *Do*, ou *Mi* ou *La*, tirou o *Si*, pelo que principia.

Divertimentos Harmônicos

Divertimentos Harmônicos

1. Beata Virgo

Soprano

Tenor

Baixo

Be - a - ta Vir - go, quæ pe-pe - ris - ti Sal - va -

Be - a - ta Vir-go, quæ pe-pe - ris - ti Sal - va - to - rem, suc-

8 Be - a - ta Vir-go, quæ pe-pe - ris - ti Sal - va - to-rem, suc-

S to-rem, Be - a - ta Vir-go, quæ pe - pe - ris - ti Sal - va -

T cur - re ca - den-ti-bus. Be - a - ta Vir-go, quæ - pe-pe - ris - ti Sal-

B cur-re ca - den - ti-bus. Be - a - ta Vir - go, quæ pe-pe -

15 to - rem, suc-cur - re ca - den-ti-bus. Be - a - ta Vir-go, quæ

T - va - to-rem, suc-cur-re, suc - cur-re ca - den-ti-bus. Be - a - ta

B ris - ti Sal - va - to-rem, Be - a - ta Vir-go, quæ pe-pe -

22

S — pe - pe - ris - ti Sal - va - to - rem, suc - cur - re ca - den - ti -

T Vir - go, quæ pe - pe - ris - ti Sal - va - to - rem,

B ris - ti Sal - va - to - rem, suc - cur - re — ca -

28

S bus. Be - a - ta Vir - go, quæ pe - pe - ris - ti

T Be - a - ta Vir - go, quæ — pe - pe - ris - ti, Sal - va - to -

B den-ti-bus. Be - a - ta Vir - go, quæ — pe - pe - ris - ti Sal - va -

34

S Sal - va - to - rem, suc - cur - re ca - den - ti - bus.

T - rem, suc - cur - re, suc - cur - re ca - den - ti - bus.

B to - rem, suc - cur - - - re ca - den - ti - bus.

2. Benedicta tu in Mulieribus

Soprano

Tenor

Baixo

Be-ne-di-cta tu in Mu-li-e-ri-bus et be-

Be-ne-di-cta tu in Mu-li-e-ri-bus, et be-ne-

Be-ne-di-cta tu in Mu-li-e-ri-bus, et be-ne-di-ctus,

6

S

T

B

-ne-di-ctus fru-ctus ven-tris tu-i.

di-ctus fru-ctus ven-tris tu-i. Be-ne-di-cta

be-ne-di-ctus fru-ctus ven-tris tu-i. Be-ne-

11

S

T

B

Be-ne-dic-ta tu-in Mu-li-e-ri-bus, et be-ne-di-ctus

tu in Mu-li-e-ri-bus, et be-ne-di-ctus, et be-ne-

di-cta tu in Mu-li-e-ri-bus, et be-ne-di-ctus fru-

16

S fru - ctus ven - tris, ven - tris tu - i.

T di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i. Be - ne -

B - ctus, fru - ctus ven - tris tu - i. Be - ne - di - cta

21

S Be ne - di - cta tu in Mu - li - e - ri - bu, et be - ne - di - ctus

T di - cta tu in Mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus fru -

B tu in Mi - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus

26

S fru - ctus ven - tris, ven - tris tu - i.

T - ctus ven - tris, ven - tris tu - i.

B ven - tris tu - i, ve - tris tu - i.

3. Quæ est ista

Soprano

Quæ est is - ta, quæ qua - si Au - ro - ra con - sur - gens in -

Alto

Ma - ri - a est,

Tenor

Ma -

Baixo

Quæ est

6

S

ce - dit? Ma - ri - a

A

est Ma - ri - a, Quæ est is - ta, quæ qua - si Au -

T

- ri - a est, est Ma -

B

is - ta, quæ qua - si Au - ro - ra con - sur - gens in - ce - dit?

11

S

est, est Ma - ri - a.

A

ro - ra con - sur - gens in - ce - dit?

T

ri - a. Quæ est is - ta, quæ qua - si Au - ro - ra con -

B

Ma - ri - a est.

16

S Quæ est is - ta, quæ qua - si Au - ro - ra con - sur - gens in -

A Ma - - - ri - a _____ est,

T sur - gens in - ce - dit? Ma -

B Est Ma - ri - a, is - ta

21

S ce - dit? Est Ma - ri - a, _____ est - Ma - ri - a _____ est.

A est Ma - ri - a, est Ma - ri - a, Ma - ri - a est.

T - - - ri - a, Ma - - - ri - a est.

B est, quæ con - sur - gens in - ce - dit? Ma - ri - a est.

4. Efficieris grávida

Soprano

Ef - fi - ci - e - ris gra - vi - da, et e - ris

Alto

Ef - fi - ci - e - ris gra - vi - da, et e - ris

Tenor

Ef - fi - ci - e - ris gra - vi - da, et

Baixo

Ef - fi - ci - e - ris gra - vi - da, et e - ris

7

S

Ma - ter sem - per in - ta - cta. Ef - fi - ci - e - ris

A

Ma - ter sem - per in ta - cta. Ef - fi - ci - e - ris gra -

T

e - ris Ma - ter sem - per in - ta - cta. Ef - fi - ci -

B

Ma - ter sem - per in - ta - cta. Ef - fi - ci - e - ris

14

S

gra - vi - da, et - e - ris Ma - ter sem - per in ta - cta.

A

- vi - da, et e - ris Ma - ter sem - per in - ta -

T

e - ris gra - vi - da, et e - ris Ma - ter sem - per in - ta - cta,

B

gra - vi - da, et e - ris Ma - ter sem -

21

S 
Ef - fi - ci - e - ris gra - - - vi-

A 
cta, in - ta - cta. Ef - fi - ci - e - ris

T 
sem - per in - ta - cta. Ef - fi - ci - e - ris gra - vi -

B 
per in - ta - cta. Ef - fi - ci - e - ris gra - vi -

27

S 
da, et - e - ris sem - per, sem - per in - ta - cta

A 
gra - vi-da, et e - ris Ma - ter sem - per in - ta - cta.

T 
da, et e - ris Ma-ter sem - per in - ta - cta.

B 
da, et et e - ris Ma-ter sem - per, sem-per in - ta - cta.

5. Oh! Pulchra es

Soprano Oh! Pul-chra es, et de co - ra es, de - co - ra, Fi - li -

Alto Pul-chra es, et de - co - ra, Fi - li - a, pul-chra es, et de co - ra, Fi - li

Tenor Oh! Pul-chra es, et de -

Baixo Pul-chra es, et de - co - ra es, de - co - ra,

5

S a, Fi - li - a Je - ru - sa - lem: pul-chra es, et de

A a Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem: Oh!

T co - ra Fi - li a Je - ru - sa - lem: pul-chra es, et de -

B pul-chra es, et de - co - ra Fi - li - a Je - ru - sa - lem:

9

S co - ra es, de - co - ra, pul-chra es, et de -

A Pul-chra es, et de - co - ra es, de - co - ra Fi - li - a, Fi -

T co - ra Fi - li - a, pul-chra es, et de - co - ra Fi - li - a Je -

B Oh! pul-chra es, et de - co - ra

13

S co - ra Fi - li - a Je - ru - sa - lem. Oh! Pul - chra es, et de -

A - li - a Je - ru - sa - lem, es de - co - ra, pul - chra es, et de - co - ra Fi - li -

T ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, pul - chra es.

B Fi - li - a Je - ru - sa - lem, pul - chra es, pul - chra es, et de co - ra es, de -

18

S co - ra es, de - co - ra Fi - li - a Je - ru - sa - lem, de - co - ra

A a, pul - chra es, et de - co - ra Fi - li - a Je - ru - sa - lem, es

T Oh! Pul - chra es, et de - co - ra, de - co - ra, de - co -

B co - ra, pul - chra es, et de co - ra es, de - co - ra Fi - li -

23

S es, de - co - ra Fi - li - a, de - co - ra Fi - li - a Je - ru - sa - lem.

A de - co - ra Fi - li - a Je - ru - sa - lem.

T - ra Fi - li - a Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.

B a Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.

Índice

Do que contém este livro. O número aritmético mostra a pagina: e os *num.* mostram o parágrafo. A palavra *Ibidem* ou *Ibid* quer dizer que é a mesma pagina.

A.

Acidentes puros são *Ni* e *Bi*. 75, num. 71 e seguintes.

Não tem uso, passada a divisão do compasso, se os não lembrar outra vez. 80, num. 87 e seguintes.

Apoggio. 93, num. 20.

Arias, como se cantam as suas segundas partes. 65, num. 22 e seguintes, e 71, num. 48 até num. 63.

São diversas dos motetos, leia-se *motetos*.

B.

Bemol, seu efeito. 55, num. 6.

Desmentido pelo bequadro. 57, num. 13 e seguintes.

Quando é *Fa* e quando *Bi*. 55, num. 7.

Quando serve de bequadro. 58, num. 16.

Em que lugares se põe. 59, num. 21.

Quando mostra clave natural. *ibidem*, num. 22.

Quantos podem ser. *Ibid*, num. 21 e num. 23.

Mostra clave natural. *Ibid*, num. 22.

Se a última serve. *Ibid*, num. 23.

Nunca será *Si*. 62, num. 8.

Se pode ser *Si*. 59, num. 23.

Sua força. 64, num. 20.

Sua oposição. 55, num. 8.

Quando é *Bi*. 63, num. 14.

Muda o nome às vozes. 63, num. 13.

Rege a cantoria. 62, num. 10.

Quando há mutança. 64, num. 20.

Bequadro. Seu efeito. 57, num. 13.

Quando serve de bemol. 58, num. 16.

Quando de sustenido. *ibid.*

Sua força no principio da cantoria. *ibid.*, num. 17.

Bi, vindo dois sucessivos, leia-se acidentes puros.

Breve ligada quanto vale. 44, num. 8.

Seu valor no compasso. 32, 50, num. 23.

A negra quanto. *ibid.* num. 24.

C.

Cadência, que seja. 73, num. 64 até 66.

Diferença da cadência. 92, num. 16.

Canon, sua forma e o que é. 91, num. 15.

Canto eclesiástico degenerado, com o gosto dramático. 4, num. 17.

Cantoria, refutado o uso de duas. 13, num. 34.

Que seja. 54, num. 1.

É somente uma. 57, num. 12.

A natural simples donde procede. 65 num. 4.

Como procede. *ibid.* num. 5

Como a natural composta. 57, e num. 12.

Como se canta, procedendo com acidentes opostos. 71, num. 48

Cantoria a vozes, leia-se tom, ou melhor, leia-se vozes.

Cantor para ser perfeito, que partes terá. 115, num. 2 e seguintes.

Clave que seja. 35, num. 1.

Seus nomes. 13, num. 35 e 35, num. 2, 3 e 4.

Quantas sejam. 36 num. 6.

Os autores as fazem nascidas das vozes. *ibid.* e seguintes.

Como se assinam. 35, num. 2, 3 e 4.

Sua posição em vozes e instrumentos. 37, num. 9.

Suas formas. 35, num. 5.

Por quantos modos se assinam. 37, num. 10 e 11.

Uso antigo de suas formas. 36, num. 7.

Também são vozes. 36, num. 6.

Regem a cantoria. *ibid.*

Quantas podiam ter uso. 39, num. 15.

Sem elas não há vozes. 37, num. 11 e 38, num. 12.

Não só se assinam por sete modos, mas podiam ser sete claves. 39, num. 15.

Cláusula. 91, num. 16.

Compasso, multiplicidade deles negada. 13, num. 34.

Qual é o principal, donde procedem todos. 83, num. 2.

Quais são. *Ibid*, num. 2 e seguintes.

Se há um compasso. 39, num. 1.

Seu nome. *ibid.*

Que seja. 40, num. 2

Seus movimentos, e partes. *ibid.* num. 3.

Como deve levar-se. *Ibid*, num. 2.

Qual seja a sua parte principal. 40, num. 3 e 47, num. 12.

Sua forma. 41, num. 70

Sua colocação. *ibid.*

A de seus derivados. *Ibid*, num. 8.

Seus numerários. 83, num. 2.

Seu uso antigo. 50, num. 25.

Seus números. 83, num. 3 e seguintes.

O binário partido qual é. 82, num. 1 e seguintes.

De quem se deriva. 83, num. 2.

Compositores. 52, num. 7.

Que se deve tirar deles. 53, num. 8.

Copistas, seu uso. 36, num. 5.

Corda coral. 8, num. 26 e 30, num. 4 e 5.

Coroa, aonde a fundamental. 9, n. 27

Coroa, lede cláusula.

Cromático, lede gênero.

D.

Deduções, não admitido o seu uso. 12, num. 32.

Derivativo, ou derivado, vede compasso.

Diapasão, que seja. 39, num. 20.

Diapente, que seja. 32, num. 17.

Diathesaron, que seja. Ibid, num. 15.

Diatônico, vede gênero.

Dítono, que seja. 32, num. 13.

Do, vede *Ut*.

E.

Enharmônico, vede gênero.

Erro dos autores sobre as linhas e espaços. 26, num. 9 e seguintes.

Escolar, como deve saber solfejar. 37, num. 10

Só ao destro se deve incumbir o solfejo do recitado. 65, num. 24.

Como deve cantar os compassos de tripla. 86, num. 15.

Espaço, que seja. 23, num. 2.

Quais os médios. *ibid*.

Quais os naturais. Ibid, num. 3.

Quais os acidentais. 24, num. 4.

Opinião acerca do seu número. 24, num. 5 até 8.

Resolução sobre esta matéria. 28, núm. 14.

Como se contam, vede linhas.

Não podem ser mais, nem menos. 38, num. 14

Esses, que seja. 90, num. 11 até 13.

F.

Figuras, seu número e nomes. 42, no Preceito 5.

Seu uso. *ibid*. num. 1.

As ligadas como se entendem. 43, num. 3.

Seu valor em geral. 43, num. 4 e 5.

Em particular. *ibid*. num. 5.

Seu uso antigo, sobre o valor de algumas. 49, num. 22 e seguintes.

Franceses, sua ciência. 5, num. 49.

Usam de sete vozes. 6, num. 22.

Em que os não segue este sistema. 6, num. 20, e 64, num. 18.

Qual o seu defeito. 6, num. 22.

Fusa e semifusa, seu inventor. 7, num. 25.

G.

Gêneros. 60, num. 2 e seguintes.

Gregos, se davam nome às vozes. 6, num. 21.

Quando faziam mutança. 12, num. 33 e 60, num. 1 e seguintes.

Gregorianas, letras não seguidas. 14, num. 37.

Guião. 92, num. 17.

Guido segue contra o seu mesmo sistema, que as vozes são sete. 11, num. 31.

Supõe duas claves no gênero diatônico. 77, num. 76 até 86.

H.

Hemiolia, que seja. 51, num. 25.

Heptacorde. 32, num. 19.

Hexacorde. *ibid.* num. 18.

Uma parte, leia-se pausa.

I.

Intervalo, que é. 31, num. 10 e 96, n. 1.

Como se fazem. 33, num. 21 até 27.

Como se tomam. 34, num. 28.

Não há intervalo de primeiras. *Ibidem*, num. 22.

Seus nomes e quantidades. 97, num. 2

Que é necessário para o haver. 97, num. 4.

Como se conhece a sua distância. 97, num. 6 até num. 10.

Como se fazem. 100, num. 11.

Como se formam por acontecer-se. 100, num. 13.

Os da oitava dão dois semitons. 98, num. 6.

O de segundas bem afinado dirige a seguros os mais. 101, num. 17.

Italianos, seu esquisito gosto no drama. 4, num. 17.

Descobriram nos gregos a invenção dos gêneros. 61, num. 5 e seguintes.

L.

La, corda coral dos gregos. 8, num. 26.

Seu nome. *Ibid* e 40, num. 30.

É hoje o tom mais agudo. 30, num. 4.

Foi o mais baixo nos quatro tetracordes de Pitágoras. *ibid*.

Que nome tinha o segundo. 31, n. 7.

Latinos, seguidos e quando. 5, num. 20.

Ligada. 88, num. 5 e 89, num. 7.

Em que difere da sinalefa. 89, num. 7.

Para que serve. *Ibid*, num. 8.

Quando são uma mesma coisa ligado, sincope e sinalefa. *ibid*.

Linha, que seja. 23, num. 1.

Quais sejam as naturais. 23, num. 3.

As acidentais. 24, num. 4.

A quinta linha segue necessária. 39, num. 14 no fim.

Se é sexta linha a superior à quinta natural. 26, num. 9 e 10.

Contam-se subindo e descendo. 27, num. 12 e 13.

Porque se contam as superiores subindo e as inferiores descendo. 28, num. 13.

Não podem ser mais nem menos de cinco. 28, num. 14 e 38, num. 14.

Longa, seu uso. 42, num. 1.

M.

Máxima, seu uso. 42, num. 1.

Máxima, veja sistema.

Meio compasso, Seu efeito. 47, num. 12.

Melodia, a melopéia. 92, num. 16.

Mi com bemol, como se afina. 98, num. 6 por todo ele.

Mordente. 93, num. 19.

Moteto são diversos das arias. 5, num. 10.

Movimento, que seja. 40, num. 4.

Quantos sejam. Ibid, num. 3 e 4.

O inferior porque é o primeiro. *ibid*.

mutança aretina se não segue neste sistema. 12, num. 33.

Que seja. 60, num. 10.

Quando a faziam os gregos. 61, num. 7.

Horrores aos principiantes. 63, num. 15

E aos doutos. Ibid, num. 16.

Seu uso nos acidentes e arias, aonde são sucessivas. 76, num. 40 e 69, num. 16.

Para com os franceses. 6, num. 22.

Música aborrecida dos que a aprendem. 1, num. 1.

N.

Nota, que seja. 37, num. 11.

Número aritmético sobre as pausas. 49, num. 20.

Ni, vede *Bi*.

O.

Oitava, suas vozes e segunda oitava e seu autor. 7, num. 25.

Tem em si dois Semitons. 98, num. 6.

Seu nome para com os gregos, vede diapasão.

P.

Parhypate hypaton, que seja. 9, num. 27.

A que signo pertencia. num. 29 e 30.

É fundamento do meu sistema. 11, num. 30.

Partes principais do compasso. 40, n. 4. e 47, num. 12.

Pausas, que sejam e para que servem. 44 a 47, num. 12.

Qual foi a maior delas. 45, n. 2

Qual é a maior no tempo presente. Ibid, e num. 3.
Quantas sejam e seus nomes. 45, num. 3 até 10.
Opinião acerca delas. 46, num. 11 até 21.
Nunca devem perder o valor aritmético. 47, num. 11 e seguintes.
Aonde tem ou não lugar a pausa uma parte. Ibid, num. 13.
Que valor a pausa um. 46, num. 15 e seguintes.
Não admitem ponto as pausas. 48, num. 18.
A divisiva. 45, num. 2 e 94, num. 22.
As gerais. 94, num. 23.
Abuso entre as pausas. 48, n. 15 e seguintes.
Ponto, seu valor. 51, num. 2 e seguintes.
Seu nome. 52, num. 3.
Uso dos antigos acerca do ponto. 52, num. 4.
Uso de dois pontos. Ibid, 5.
Ponto diante de pausa. Ibid, num. 6
Quando faz o ligado no lugar do ponto. 115, num. 4
Portamento. 94, num. 21.
Primeira do tom. 66, num. 27.
Proporção tripla, que é. 84, num. 7.
Quantas espécies há. 85, n. 10 e seguintes.
Propriedades, seu uso não admitido neste sistema. 12, num. 32.
Proslambanomenos. 8, num. 26.

Q.

Quaternário, vede compasso.
Que nomes lhe competem. 39, e num. 1
Nem sempre serve no canto. 50, num. 25.

R.

Recitados, como se devem cantar. 65 num. 22 até fol. 71, num. 47.
Só neles há suposições de claves continuamente nas segundas partes de arias. 71, num. 47 e seguintes.

Não deve entregar-se à sua cantoria qualquer solfista. 65, num. 24.

Repetição. 91, num. 14.

Represa. 94, num. 24.

S.

Segunda oitava, leia-se oitava.

Segunda intervalo, leia-se intervalo.

Semibreve, seu valor. 43, num. 5

O que lhe davam antigamente. 50, num. 22.

A preta seu valor. 50, num. 23.

A branca. *ibid.* num. 22.

É coroa de todas as figuras e por que. 44, num. 6.

Semidítono. 32, num. 14.

Semitom. *Ibid*, num. 12, e 97, num. 5.

Semifusa, vede fusa.

Sesquiáltera. 85, num. 8 e seguintes.

Si e Fa porque são contrários. 55, num. 8 até 11.

Seu inventor. 7, num. 25.

Sinais. 90, num. 10 e seguintes.

Signos não seguidos neste sistema. 14, num. 37.

Uso de Guido. 10, num. 28 e 29.

Sinalefa. 43, num. 2 e 88, num. 5.

Em que difere da síncopa. 89, num. 6, 7 e 8.

Síncopa, como faz o seu efeito. 88, num. 2 e seguintes.

Por quantos modos se pratica. *Ibid.*

Solfejos que são necessários para se solfejar sem engano. 102, num. 19

[ilegível], e como, 13, num. 35.

Som grave e agudo, que seja. 96, num. 1. Lede intervalo.

Suposições de claves não devem admitir-se. 14, num. 37.

Nos recitados são frequentíssimos. Vede recitados.

Suspiro, quando vale uma parte e porque. 47, num. 14.