

Defesa de Tese

MARCIO SPARTACO NIGRI LANDI

ARTE EXPLICADA DE CONTRAPONTO
ANDRÉ DA SILVA GOMES
(1752 - 1844)

DIA



2010000352

T
781.42
L257a

RESUMO

Esta tese tem como escopo a leitura comentada e contextualizada do tratado inédito intitulado *Arte Explicada de Contraponto*, de autoria de André da Silva Gomes (1752-1844), quarto mestre-de-capela da Sé de São Paulo entre 1774 e 1823. Dividido originalmente em três tomos, sobreviveu apenas o primeiro deles, inteiramente dedicado à formatura do contraponto simples e figurado. O segundo e terceiro tomos "*Preceitos concernentes à pura composição*" e "*Exemplos de todos os preceitos numerados pela ordem das lições*" estão desaparecidos. O manuscrito apresenta dezenove lições na forma de preceitos numerados, dividindo o tratado em três seções distintas. A primeira, concernente à classificação das espécies. A segunda, ao emprego das espécies consonantes e falsas no contraponto de concerto ou figurado. A terceira, à formatura das cadências, da fuga e do cânon.

"Com efeito o nosso gênio por mais feliz que ele seja tem necessidade de socorros estranhos para se nutrir e dilatar. A nossa alma jamais só de per si pode conceber, gerar e apresentar uma produção célebre se ela não tiver sido fecundada primeiramente por algum abundante manancial de conhecimentos."

André da Silva Gomes

RESUMO

Esta tese tem como escopo a leitura comentada e contextualizada do tratado inédito intitulado *Arte Explicada de Contraponto*, de autoria de André da Silva Gomes (1752–1844), quarto mestre-de-capela da Sé de São Paulo entre 1774 e 1823. Dividido originalmente em três tomos, sobreviveu apenas o primeiro deles, inteiramente dedicado à formatura do contraponto simples e figurado. O segundo e terceiro tomos “*Preceitos concernentes à pura composição*” e “*Exemplos de todos os preceitos numerados pela ordem das lições*” estão desaparecidos. O manuscrito apresenta dezenove lições na forma de preceitos numerados, dividindo o tratado em três seções distintas. A primeira, concernente à classificação das espécies. A segunda, ao emprego das espécies consonantes e falsas no contraponto de concerto ou figurado. A terceira, à formatura das cadências, da fuga e do cânon.

ABSTRACT

This thesis comprises a contextual reading, with comments of the unpublished treatise under the title of *The Explained Art of Counterpoint* by André da Silva Gomes (1752–1844), the fourth Choirmaster at São Paulo's cathedral between 1774 and 1823. It embraces three volumes, however the second and third volumes – “*Preceitos concernentes à pura composição*” (Precepts concerning composition properly) and “*Exemplos de todos os preceitos numerados pela ordem das lições*” (Examples for all the precepts according to the order of the lessons) – were lost. The remaining first volume refers to the composition of the *simple* and the *figured* or *concert* counterpoint. This manuscript includes nineteen

lessons presented as numbered rulings, and divided in three different sections. The first section contains a classification of the species. The second refers to the use of the consonant and false species in concert counterpoint. The third volume applies to the study of cadences, of fugue and canon.

Meus sinceros agradecimentos ao Prof. Dr. Régis Duprat, mentor e responsável por mais este passo em busca dos rastros documentais de nossa história. A banca participante da qualificação de tese que muito contribuiu para a melhor compreensão do significado e importância deste trabalho. A Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES. A todos aqueles que me incentivaram e Contribuíram para a realização desta tese acadêmica.

SUMÁRIO

Sumário	06
Prefácio	10
Introdução	16
Lição 1ª CONTRAPONTO	35

O Contraponto é um emprego diverso da composição

Divisão do contraponto

Chama-se contraponto simples etc.

Chama-se contraponto figurado etc.

Lição 2ª HARMONIAS, CONSONÂNCIAS OU ESPÉCIES	43
--	----

Pertence ao contraponto e à composição, igualmente, a parte da música chamada rítmica

Consonância geral

Dissonância geral

Duas qualidades de ligadura

Números harmônicos ou espécies parciais do compasso e composição

Enumeração das espécies com que se ordena a música

As primeiras e chamadas simples são

Nomeiam-se as espécies somente com o número das simples

Ampliação da lição antecedente

Lição 3ª NÃO PODE HAVER PERFEITA HARMONIA SEM HAVER MOVIMENTO LOCAL DOS NÚMEROS	50
---	----

Movimento

Movimento

Meus sinceros agradecimentos ao Prof. Dr. Régis Duprat, mentor e responsável por mais este passo em busca dos rastros documentais de nossa história. À banca participante da qualificação de tese que muito contribuiu para a melhor compreensão do significado e importância deste trabalho. À Fundação

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível

Lição 4ª AS ESPÉCIES SE COMEÇAM DE DOIS MODOS	80
---	----

Modo numeral ascendente

Modo numeral oposto

Princípios que motivaram a

Contraponto sobre o baixo

Contraponto sobre o tenor

Contraponto sobre o contralto

Contraponto sobre o trópe

Concurso de quatro vozes formando três o contraponto sobre uma que expõe o canto-chão

Duas vozes de igual natureza, uma formando o contraponto sobre a outra

Pode escolher-se um motivo que uma voz siga e sustente sobre o canto-chão

SUMÁRIO

Sumário	06
Prefácio	10
Introdução	16
Lição 1ª CONTRAPONTO	35
<i>O Contraponto é um emprego diverso da composição</i>	
<i>Divisão do contraponto</i>	
<i>Chama-se contraponto simples etc.</i>	
<i>Chama-se contraponto figurado etc.</i>	
Lição 2ª HARMONIAS, CONSONÂNCIAS OU ESPÉCIES	43
<i>Pertence ao contraponto e à composição, igualmente, a parte da música chamada rítmica</i>	
<i>Consonância geral</i>	
<i>Dissonância geral</i>	
<i>Duas qualidades de ligadura</i>	
<i>Números harmônicos ou espécies parciais do compasso e composição</i>	
<i>Enumeração das espécies com que se ordena a música</i>	
<i>As primeiras e chamadas simples são ...</i>	
<i>Nomeiam-se as espécies somente com o número das simples</i>	
<i>Ampliação da lição antecedente</i>	
Lição 3ª NÃO PODE HAVER PERFEITA HARMONIA SEM HAVER MOVIMENTO LOCAL DOS NÚMEROS	56
<i>Movimento simples</i>	
<i>Movimento composto</i>	
<i>Vantagens destes movimentos</i>	
<i>Movimento reto</i>	
<i>Movimento oblíquo</i>	
<i>Movimento conjuntivo</i>	
<i>Movimento contrário disjuntivo</i>	
<i>Propriedades destes movimentos com as espécies</i>	
<i>Liberdade da composição que mitiga o rigor do contraponto nos sobreditos movimentos</i>	
Lição 4ª AS ESPÉCIES SE CONTAM DE DOIS MODOS	60
<i>Modo numeral ascendente</i>	
<i>Modo numeral oposto</i>	
<i>Princípios que motivaram a invenção destes modos</i>	
<i>Contraponto sobre o baixo</i>	
<i>Contraponto sobre o tenor</i>	
<i>Contraponto sobre o contralto</i>	
<i>Contraponto sobre o triple</i>	
<i>Concurso de quatro vozes formando três o contraponto sobre uma que exponha o cantochoão</i>	
<i>Duas vozes de igual natureza, uma formando o contraponto sobre a outra</i>	
<i>Pode escolher-se um motivo que uma voz siga e sustente sobre o cantochoão</i>	

Lição 5ª	PRECEITOS CONCERNENTES À ORGANIZAÇÃO DO CONTRAPONTO SIMPLES	71
	<i>Contraponto figurado ou composto</i>	
Lição 6ª	PRECEITOS CONCERNENTES CONTRAPONTO COMPOSTO	86
Lição 7ª	PRECEITOS CONCERNENTES AO USO DAS ESPÉCIES PERFEITAS 5ª E 8ª NO CONTRAPONTO DE CONCERTO OU FIGURADO	92
Lição 8ª	PRECEITOS CONCERNENTES AO USO DA ESPÉCIE 4ª CONSONANTE E PERFEITA NO CONTRAPONTO DE CONCERTO OU FIGURADO	96
Lição 9ª	PRECEITOS CONCERNENTES AO USO DAS ESPÉCIES DISSONANTES E FALSAS NA ORGANIZAÇÃO DO CONTRAPONTO DE CONCERTO OU FIGURADO	102
Lição 10ª	PRECEITOS CONCERNENTES AOS USOS E MODOS DE FORMAR A LIGADURA	108
Lição 11ª	PRECEITOS NOS QUAIS SE EXPLICAM TODOS OS MODOS DIVERSOS QUE PODEM OCORRER NA FORMATURA DAS LIGADURAS	117
Lição 12ª	PRECEITOS SOBRE DIVERSAS E PARTICULARES CIRCUNSTÂNCIAS ATENDÍVEIS PARA A ORGANIZAÇÃO DAS PARTES OU VOZES NA FORMAÇÃO DAS LIGADURAS	128
Lição 13ª	PRECEITOS SOBRE OS USOS PARTICULARES AS ESPÉCIES FALSAS NA FORMATURA DAS LIGADURAS	137
Lição 14ª	PRECEITOS CONCERNENTES À FORMATURA DAS CIÊNCIAS OU CADÊNCIAS	150
Lição 15ª	PRECEITOS CONCERNENTES À FORMATURA DAS DIVERSAS QUALIDADES DE FUGAS	156

Explica-se a sobredita diferença

Primeira parte: estabelecimento do motivo, tema ou passo

Segunda parte: primeira digressão imitada

Terceira parte: diminuição do motivo ou passo

Quarta parte: segunda digressão imitada

Quinta parte: conclusão da fuga ou passo

PREFÁCIO

Lição 16ª	PRECEITOS CONCERNETES AOS DIVERSOS MODOS DE ESTABELECEER E SUSTENTAR OS MOTIVO, TEMAS OU TENÇÕES	167
Lição 17ª	PRECEITOS CONCERNETES À IMITAÇÃO <i>Terceira parte: diminuição do motivo ou passo</i> <i>Quarta parte: segunda digressão imitada</i> <i>Quinta parte: conclusão da fuga ou passo</i> <i>Observação e preceitos gerais sobre a organização e formatura das fugas</i>	177
Lição 18ª	OBSERVAÇÕES E PRECEITOS CONCERNETES À MODULAÇÃO <i>Dividi-se em modulação simples e própria, e em modulação composta ou diversa</i> <i>Explica-se a modulação simples</i> <i>Explica-se a modulação composta ou diversa</i> <i>Analogia</i> <i>Melodia</i> <i>Harmonia</i>	186
Lição 19ª	PRECEITOS E FORMATURA DO CANON	203
Índex	Das lições e do que nelas se trata, tanto na arte do contraponto figurado, o que tudo se contém neste primeiro tomo	207
Conclusão		210
Apêndices		
	Apêndice I - Tabela dos exemplos contidos no 3º tomo	221
	Apêndice II - Exemplos musicais selecionados	224
Bibliografia		240
Índice Remissivo		244

¹GIRON, Luis Antônio. Régis Duprat descobre "Bach Paulista". Folha Ilustrada, São Paulo, 18 jan. 1995, p.5-6. HAAG, Carlos. Duprat descobre André da Silva Gomes. O Estado de São Paulo, Caderno 2, São Paulo, 18 mar. 1995, p. D4.

²NOGUEIRA, Kiko. No túnel do tempo: Pianista recupera composições antigas. Veja São Paulo, São Paulo, 04 jan. 1995, p.26. CARVALHO, Alexandre. O detetive da memória musical brasileira. Pianista já recuperou mais de 15 mil partituras, desde o início dos anos 70. O Estado de São Paulo, São Paulo, 18 jan. 1995, p. Z12.

PREFÁCIO

São muitos os problemas historiográficos que envolvem a teoria musical no Brasil e, em especial, sua produção no período que abrange a segunda metade do século XVIII à primeira metade do século XIX. Ainda que mitigada pela recente descoberta do manuscrito da *Arte Explicada de Contraponto*, de André da Silva Gomes (1752-1844), a escassez de documentos comprobatórios do período colonial restringi-se à um número muito reduzido de tratados. Não bastasse, desalenta-nos reconhecer entre eles, ainda em menor número, alguns poucos tratados que almejaram, de fato, uma maior envergadura teórico-didática, como é o caso deste último.

A descoberta do manuscrito, localizado entre os papéis do acervo que pertenceu a Elias Álvares Lobo, Itu (São Paulo), é de inestimável valor para a musicologia brasileira. A reprodução fotográfica dos originais foi gentilmente cedida ao musicólogo Prof. Dr. Régis Duprat¹ – em solenidade pública da Sociedade Brasileira de Musicologia por ocasião da comemoração do sesquicentenário da morte do compositor –, pelo então presidente José Carlos do Amaral Vieira². Duprat prontamente constituiu uma equipe para a sua transcrição e, em seguida, designou a mim a tarefa de realizar um estudo mais detido e pormenorizado dos preceitos contidos em cada uma das dezenove lições do tratado, ora apresentado em forma de tese acadêmica. Na ocasião, dava prosseguimento à uma outra pesquisa minuciosa que, embora versasse

¹GIRON, Luís Antônio. Régis Duprat descobre "Bach Paulista". **Folha Ilustrada**, São Paulo, 10 jan. 1995, p.5-6. HAAG, Carlos. Duprat descobre André da Silva Gomes. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, São Paulo, 18 mar. 1995, p. D4.

²NOGUEIRA, Kiko. No túnel do tempo: Pianista recupera composições antigas. **Veja São Paulo**, São Paulo, 04 jan. 1995, p.26; CARVALHO, Alexandre. O detetive da memória musical brasileira: Pianista já recuperou mais de 15 mil partituras, desde o início dos anos 70. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 18 jan. 1995, p. Z12.

também sobre os preceitos e a didática do ensino do contraponto, tinha como objeto de estudo um estilo bastante diverso, a escrita contrapontística de Giovanni Pierluigi da Palestrina. O aspecto prático que viabilizava e garantia o empreendimento daquela pesquisa – muito além da fonte puramente literária –, erigia-se sobre uma importantíssima base documental, a obra completa do autor, à disposição no acervo Furio Franceschini na biblioteca do Instituto de Artes (Unesp, São Paulo). Esta pesquisa inicial estendeu-se pelos dois primeiros anos de minhas atividades de mestrando. Rendeu-me conhecimentos de inestimável importância, não só pela aplicação imediata da absoluta maioria de seus preceitos teóricos mas, e o que é mais importante, pela compreensão e vivência dos valores que se farão sentir presentes por várias gerações de compositores e também na vasta produção dos sucessivos teóricos tratadistas. Não obstante as inovações típicas de suas épocas, terão sempre lançado seus alicerces direta ou indiretamente sobre a sólida tradição dos *grandes sábios*, conforme o grau de liberdade e os ideais estéticos na reinterpretação e reelaboração de seus preceitos.

São três as proposições que direcionam este trabalho. Em primeiro lugar, a leitura crítica do tratado pelo levantamento dos temas abordados por André da Silva Gomes. A premissa aqui é relacionar a série de preceitos contidos em cada lição, apresentados muitas vezes de maneira não esquemática, em forma narrativa em conformidade aos costumes literários de sua época. Uma vez identificados, questiona-se o momento e a maneira com que são inseridos dentro do tratado, o que nos fornece subsídios para uma melhor compreensão da metodologia e didática do autor. Por sua vez, são três os aspectos metodológicos que atendem à esta primeira proposição, a elaboração de: [a] *notas explicativas* de conceitos ou terminologias em desuso na nomenclatura hodierna – ex. sinalefa, composição utente e contraponto

docente, sistema gamut etc. – ou, muitas vezes, apenas um modo e se explicar e objetivar certas incursões características da instrução literária de seu tempo; [b] *notas críticas* pelas quais se faz uma avaliação da propriedade de certos depoimentos teóricos do autor, visando sua contextualização histórica e estética. Por exemplo, prescrever a utilização da sétima no acorde de dominante a qual deverá ser tratada sempre como retardo (preparação, suspensão e resolução) e nunca como tom harmônico, longe de um mero anacronismo prático significa fornecer ao estudioso esta noção básica, como diria o autor, fundada na experiência de que “as espécies colocadas deste modo produzem muito bom efeito” (p. 93 do original); e por último, a elaboração de [c] *notas exemplificativas* por meio de excertos musicais ou extraídos de sua obra, quando necessário, ou então, criados a partir das descrições contidas nos preceitos, de modo esquemático e objetivo. Mormente, acredita-se que a grande parte dos exemplos do autor teriam sido empregados segundo este modo de ilustração, haja visto o conteúdo teórico-descritivo dos preceitos. A obra original tomada como referência para a extração dos exemplos musicais foi a *Missa a 8 vozes e instrumentos*, restaurada por Régis Duprat e edita pela Universidade de Brasília, 1966. Optou-se por não incluir neste estudo, as ilustrações concernentes à formatura das cláusulas, fuga e cânon, o que exigiria naturalmente uma pesquisa muito mais profunda da obra completa de André da Silva Gomes, a fim de poder abarcar todos os procedimentos descritos. Estas notas tentam, na medida do possível, suprir o leitor moderno dos 65 exemplos que estariam contidos no terceiro tomo da *Arte Explicada de Contraponto*, citados no decorrer do tratado. Foram ainda acrescentados nesta revisão crítica, outros 21 exemplos inseridas no texto original ou nas notas explicativas. Importante, estas notas encontram-se ao final de cada capítulo e são desenvolvidas, tanto quanto possível, de forma dissertativa e

Arte & Ciência, 1998.

independente. O leitor poderá, portanto, lê-las ao fim de cada lição ao mesmo tempo em que acompanhará, através dos números indicados no início dos parágrafos, à posição do respectivo argumento no texto original. Inversamente, as indicações contidas na transcrição das lições, remetem o leitor, com facilidade, às correspondentes notas explicativas.

Em segundo lugar, o estudo das obras congêneres de autores brasileiros e/ou luso-brasileiros no período Brasil Colonial e sua ligação com a tradição dos grandes tratados escolásticos. Neste item o que se propõe é uma fundamentação histórica com base em documentos teóricos afins objetivando a revisão crítica e comparada da argumentação exposta por André da Silva Gomes em seu tratado. Deste modo, tenciona-se traçar um perfil da linha evolutiva e da direção em que caminha a concepção teórica dos tratadistas luso-brasileiros e portugueses que se inicia com Mateus d'Aranda, *Tractado de Canto Mensurable*, 1535 (José Augusto Alegria, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978) e que se mantém profunda e longamente ligada à tradição teórica dos tratadistas do renascimento.

E por fim, a terceira proposição, tem como objetivo a edição comentada do tratado *Arte Explicada de Contraponto*, de André da Silva Gomes. Até o momento da apresentação desta defesa de tese terá sido publicada a transcrição literal do original – onde se encontram mantidas rigorosamente grafias, expressões, acentos, maiúsculas iniciais –, e sua transcrição em linguagem moderna³ que facilitará, ao leitor atual, seu entendimento, sobretudo no que concerne ao uso da pontuação, grafia e outros arcaísmos típicos da retórica de sua época.

³DUPRAT, RÉGIS & LIMA, VICENTE de & LANDI, MARCIO & SOARES, PAULO AUGUSTO. **A "Arte Explicada de Contraponto" de André da Silva Gomes (1752-1844)**. São Paulo, Ed. Arte & Ciência, 1998.

A leitura crítica do tratado permite ao leitor atento, sem dúvida alguma, lançar-se sobre os mais diferentes assuntos, não apenas concernentes aos aspectos teóricos da escrita puramente contrapontística tonal, mas também sobre uma quantidade muito grande de outros temas correlatos e que reclamam para si uma vasta pesquisa bibliográfica. Não há uma única obra de referência capaz de concentrar apenas nela mesma, e com profundidade, temas tão variados que abrangem tanto a contradição teórico-formal entre o sistema *guidoniano* hexacordal (um tema por si mesmo extremamente complexo) e a prática musical erigida sobre o sistema octocordal do sistema temperado, como a classificação das espécies e sua magnitude (presos ainda à divisão *pitagórica* da oitava), as faculdades da retórica na formação do compositor, o exercício das espécies, a formatura do cânon e da fuga e etc. Claro está, a necessidade de se suprir o leitor de uma série de fundamentos teóricos para a compreensão das lições prescritas no tratado. Em que pesem as condições precárias da formação musical no período colonial, teria o autor destinado sua *Arte Explicada* ... á um círculo instruído de discípulos. A maneira objetiva com que André da Silva Gomes avança em suas lições, não se detendo aqui e ali – como é típico nos dias de hoje –, para explicações relacionadas à estruturação musical (no jargão moderno), não lança dúvidas quanto a fundamentação teórica do leitor de sua época.

O presente trabalho apresenta na sua introdução reflexões a respeito dos problemas da historiografia musical do Brasil Colonial e a importância e contextualização histórica da *Arte Explicada de Contraponto*. Seguem-se-lhes dados biográficos de André da Silva Gomes, sua atuação na Sé de São Paulo (1774-1823) e a possível projeção de seu tratado no círculo musical que circunscrevia São Paulo, Campinas e Itu. Encontram-se listados os Tratados (ou Artes) de música brasileiros no período colonial, os aspectos gerais de

suas formulações teóricas e sua relação com a tradição dos grandes tratadistas europeus dos séculos XVI e XVII, especificamente no que concerne à preservação formal atestada, não só, pelo modo de exposição, como pelos aspectos de seu conteúdo.

Estamos certos de poder ter contribuído, ao menos singelamente, para o desenvolvimento e aprimoramento deste seríssimo estudo musicológico em torno da vida e obra do compositor André da Silva Gomes, quarto mestre-de-capela da Sé de São Paulo no período colonial. O tempo deixa aqui a marca incontestada da perseverança e afinho deste pesquisador incansável, que nos últimos trinta anos empreendeu uma das maiores jornadas de nossa musicologia, suscitando e despertando em seu alunos e equipe, o respeito e o inalienável comprometimento para com o desenvolvimento de uma comunidade científica na sociedade musical. Mais uma vez, palavras de agradecimento e reconhecimento sincero ao meu professor Régis Duprat.

Consta, na *Arte Explicada de Contraponto*, o frontispício: "Tomo 1º / Pelo Sr. Tenente Coronel André da Silva Gomes / De / Jerônimo Pinto Roiz / Elias Alvares Lobo." No final do index das lições encontramos a data precisa do término da cópia: "Fim / Em 11 de 7bro [setembro] de 1830." O manuscrito leva a assinatura da cópia e propriedade de Jerônimo Pinto Rodrigues e a assinatura de propriedade de Elias Alvares Lobo, certamente posterior à primeira.

A família Pinto Rodrigues participou intensamente das atividades musicais vinculadas aos ofícios religiosos da Irmandade do Santíssimo

⁴ Como também nos indica a nota final da Lição 12: "O conhecimento das Espécies Diminutas só se pode compreender, observado na Escala Geral das Espécies, que explica o seu local e distâncias, e se acha entre os preceitos da Composição no 2º Tomo e folha [sem indicação]".

INTRODUÇÃO

Apenas um manuscrito de 150 páginas da *Arte Explicada de Contraponto* dividida por lições em três tomos, de André da Silva Gomes (1752-1844), pôde ser localizado entre os papéis do acervo que pertenceu a Elias Álvares Lobo, Itu (SP). Do conjunto de três tomos restou-nos apenas o primeiro, objeto de estudo deste trabalho, acerca dos "Preceitos do Contraponto Simples e Figurado". O segundo tomo, conforme indicação no frontispício⁴, teria o título *Preceitos concernentes à pura composição* e o terceiro, *Exemplos de todos os preceitos numerados pela ordem das lições*. A maneira clara com que André da Silva Gomes remete o leitor às exemplificações musicais dos preceitos enumerados em cada lição, elimina a hipótese de que o autor nunca os tivesse, de fato, escrito. No entanto, estes dois últimos tomos encontram-se, lamentavelmente, desaparecidos.

Consta, na *Arte Explicada de Contraponto*, o frontispício: "Tomo 1º / Pelo Sr. Tenente Coronel André da Silva Gomes / De / Jerônimo Pinto Roiz / Elias Alvares Lobo." No final do índice das lições encontramos a data precisa do término da cópia: "Fim / Em 11 de 7bro [setembro] de 1830." O manuscrito leva a assinatura de cópia e propriedade de Jerônimo Pinto Rodrigues e a assinatura de propriedade de Elias Álvares Lobo, certamente posterior à primeira.

A família Pinto Rodrigues participou intensamente das atividades musicais vinculadas aos ofícios religiosos da Irmandade do Santíssimo

⁴ Como também nos indica a nota final da Lição 12: "O conhecimento das *Espécies Diminutas* só se pode compreender, observado na *Escala Geral das Espécies*, que explica o seu local e distâncias, e se acha entre os preceitos da *Composição* no 2º Tomo a folha [sem indicação]".

Sacramento que funcionava na matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu⁵ no período de 1801 a 1826, sob a liderança do frei Jesuíno de Monte Carmelo (1764-1819).⁶ Inácio Pinto Rodrigues – pai de Vítor Antônio, Joaquim e Jerônimo, todos músicos –, exerceu neste período a função de mestre-de-capela e em 1820, já ordenado sacerdote, Jerônimo Pinto Rodrigues (1790 - ?) passa a assumir, dentre outros, a mesma função.

Elias Álvares Lobo (1834-1901), autor da primeira ópera brasileira (música e libreto de autores brasileiros) *A noite de São João* – representada no teatro São Pedro de Alcântara do Rio de Janeiro, a 14 de dezembro de 1860, sob a regência do jovem Carlos Gomes⁷ –, estudou com o próprio padre Jerônimo Pinto Rodrigues no Colégio Ituano.⁸ Fundaria em Campinas, em 1863, a sociedade musical Filomela e, três anos mais tarde, outra sociedade intitulada Orfelina. Em 1875 organizou em São Paulo um congresso musical que discutiu, entre outras coisas, os métodos de ensino e a promoção da classe artística, o que levaria a publicação de um *Método de Música* no mesmo ano. Após um breve retorno à Campinas, fixa-se definitivamente em São Paulo a partir de 1844, sendo nomeado professor da Escola Normal daquela cidade, em 1890.

Esta relação entre mestre e discípulo desenvolveu-se em torno da figura central do frei Jesuíno de Monte Carmelo. Natural de Santos (SP), Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, nasceu órfão de pai. Muito pobre,

⁵DUPRAT, Régis. **Itu: alguns aspectos novos de sua tradição musical**. Complemento das Artes, Brasília, n.6, pp. 14-20.

⁶Em cujo nome de um de seus filhos se inspirariam os pais de Elias Álvares Lobo. O padre Elias de Monte Carmelo foi o padrinho por ocasião do batismo do homônimo Álvares Lobo.

⁷Sua segunda ópera data de 1861 intitulada *A Louca*, chegou a ser ensaiada pela empresa da Ópera Lírica Nacional, porém, não representada. **Enciclopédia da música brasileira**. São Paulo, Art Ed., 1977, 2 v.

⁸SERGL, Marcos Júlio. **Elias Lobo e a Música em Itu**. Dissertação de mestrado apresentado à ECA/USP, São Paulo, 2 vol.

aprendeu desde cedo o ofício de pintor e os primeiros rudimentos musicais no convívio com os carmelitas. A partir de 1781 passa a residir na vila de Nossa Senhora da Candelária, em Itu (interior de São Paulo), onde trabalha como ajudante do pintor José Patrocínio da Silva Manso, participando também das atividades musicais da matriz. Em 1797, viúvo e pai de quatro filhos, recebe as ordens menores como carmelita, vindo a adotar o nome que lhe foi consagrado, frei Jesuíno de Monte Carmelo. Em 1805 dá início a um grande movimento reformador que concebia a união dos padres em torno de uma congregação sem estatutos. Iniciava-se, então, a construção da igreja de Nossa Senhora do Patrocínio, findada apenas em novembro de 1820, cinco meses após a morte de seu mentor. Seus restos mortais foram posteriormente transladados da igreja do Carmo, onde havia sido sepultado, tendo o padre Feijó escrito a oração fúnebre da cerimônia (*Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo, Art Ed., 1977. 1. p. 496). Personalidade importantíssima em torno da qual se estreitou as relações artísticas da província, Jesuíno de Monte Carmelo manteve, comprovadamente, duradouro contato com o mestre-de-capela da matriz de Campinas, Manuel José Gomes (1792-1868), pai do compositor Antônio Carlos Gomes (1836-1896). Das nove obras constantes no catálogo de manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes, elaborado por Lenita Waldige Nogueira,⁹ encontramos um manuscrito do próprio Jesuíno de Monte Carmelo, e cinco cópias feitas por Manuel José Gomes.¹⁰ Sem dúvida

⁹ NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais**. São Paulo, Ed. Arte & Ciência, 1997.

¹⁰ A seguir, a relação dos nomes destas obras, sua formação, nome do copista, data da cópia e número do catálogo de manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes elaborado por Lenita Waldige Nogueira: [1] Hino *Jesu Dulcis Memoria*, SATB/ vln I e II/ bx, M. A. Camargo, 1826, MCG 167; [2] Hino *O salutaris Hostia*, SATB, cop. desc., 1837, MCG 168; [3] Hino *Sacris Solemnis*, SATB/ vln I e II/ bx, M. J. Gomes, 1825, MCG 169; [4] *Ladainha in Gm*, SATB, M. J. Gomes, s.d., MCG 170; [5] *Missa de Requiem in Bb*, SATB/ vln I e II/ cl I e II/ bx, M. J. Gomes,

alguma, Maneco foi uma figura notável cujos contatos se estenderam muito além da pequena vila de São Carlos. Encontramos entre seus manuscritos musicais obras de uma centena de compositores, dentre as quais não poderíamos deixar de mencionar cinco composições de José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita (1746-1805)¹¹ – todas levam a assinatura de cópia de Maneco –, e dezoito obras de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)¹², da mesma forma, todas as cópias levam sua assinatura.

Isto nos lança em direção a um novo panorama, agora fundado em dados documentais, sobre o real desenvolvimento teórico-musical nas cidades mais importantes da Província de São Paulo. Como nos é dado saber, ocorre outro importantíssimo fato de que Manuel José Gomes, o Maneco Músico, teria sido aluno de André da Silva Gomes por ocasião de sua mudança para São Paulo: "*Em 1812 abandonou Parnaíba, provavelmente para evitar o serviço militar, e trabalhou algum tempo em São Paulo, aperfeiçoando seus conhecimentos musicais com André da Silva Gomes (...) Por recomendação de André da Silva Gomes, era constantemente convidado a tocar em festas na capital, progredindo financeiramente.*" (*Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo, Art Ed., 1977. 2. p. 320). Manuel José Gomes seguramente conhecia a

s.d., MCG 171; [6] *Paixão de Domingos de Ramos*, SATB, Sant'Anna Gomes, s.d., MCG 172; [7] *Paixão e Turbas para sexta feira Santa*, SATB, Sant'Anna Gomes, 1904, MCG 173; [8] *Procissão das Palmas Cum appropinquaret*, SATB, M. J. Gomes, s.d., MCG 174; [9] *Matinas de Nossa Senhora Venite*, voz I e II/ fl I e II, trb/ bx, M. J. Gomes, 1839, MCG 175.

¹¹ Ofício e Missa de Defuntos, Matinas de 4 feira de Trevas, Ofício de 5 feira *ad matutinam*, Ofício de 6 feira *ad matutinam* e Salmo *Laudate Pueri*, nº112. NOGUEIRA, Lenita Waldige, op. cit., pp 126-131.

¹² *Credo* in D, *Credo* in Cm, *Credo* in C, Matinas da Ressureição, 4 Missas in Bb, Missa de *Requiem* in Dm, Novenas da Conceição, Novena de São Joaquim, Ofício de Domingo de Ramos, Overture in D, Salmo *Laudate Pueri*, Dequência *Dies Irae*, Setenário das Dores de N. Sra., *Te Christe* e *Te Deum*. NOGUEIRA, Lenita Waldige, op. cit., pp 157-168.

obra do mestre da Sé antes mesmo de sua ida a São Paulo, como nos faz crer as duas cópias encontradas no seu arquivo musical em São Paulo.¹³ Neste arquivo encontram-se ainda outras vinte e duas obras todas elas copiadas por Maneco, algumas delas sem data e possivelmente realizadas diretamente a partir dos originais de André da Silva Gomes. Abaixo, a relação dos nomes destas obras, acompanhadas do respectivo número do catálogo temático Régis Duprat¹⁴, formação, data da cópia (todas elas realizadas pelo próprio M. J. Gomes) e número do catálogo de manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes elaborado por Lenita Waldige Nogueira.¹⁵

1. *Cântico Magnificat*, in A, CT Duprat nº123, SATB/ vln I e II/ cl I e II/ trb e bassi, s.d, MCG 276.
2. *Clara Lux*, CT Duprat nº124, tenor solo/ vln I e II, vla, vcl/ fl I e II, cl "a solo", 1862, MCG 277.
3. *Credo*, in C, CT Duprat nº125, SATB/ vln I e II, vla, vcl/ fl, cl I e II, cor I e II, trb, 1851, MCG 278.
4. Hino Pangelingua *Tantum Ergo*, CT Duprat nº11, S₁S₂ATB/ vln I e II/ bx, 1827, MCG 279.
5. *Ladainha*, in C, CT Duprat nº13¹⁶, SATB/ vln I e II/ bx, 1851, MCG 280.

¹³ " Em 1810, quando tinha dezoito anos, copiou uma *Missa de Defuntos a quatro vozes e órgão* e em 1812 um *Laudate Pueri* que traz os seguintes dizeres na página título: 'Acompanhamento a 6 Feito por André da Silva Gomes: Andante: Laudate Pueri: Per due Soprani e gli due Bassi obrigate Anno de 1812 De Manuel José Gomes.' " NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Maneco Músico, pai e mestre de capela**. São Paulo, Ed. Arte & Ciência/Unip, p.22.

¹⁴ DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo Colonial** (Catálogo Temático das obras de André da Silva Gomes). São Paulo, Ed. Paulus, 1995.

¹⁵ NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. op. cit., pp.226-241.

¹⁶ Indicado por Lenita como CT Duprat nº108.



6. *Laudamus*, in A, CT Duprat nº127, S₁S₂S₃ATB/ vln I e II/ fl I e II/ bx, 1847, MCG 281.
7. *Matinas do Espírito Santo e Te Deum*, CT Duprat nº18, SATB/ vln I e II/ bx, s.d., MCG 282.
8. *Missa in C*, CT Duprat nº27, SATB, 1820, MCG 283.
9. *Missa in C*, CT Duprat nº28, SATB/ vln I e II/ cl I e II, trb, of/ bx, s.d., MCG 284.
10. *Missa in G*, CT Duprat nº34, S₁S₂ATB/ vln I e II, vla/ cor I e II, trb/ bx, s.d., MCG 285.
11. *Missa de Natal in G*, CT Duprat nº35, SATB/ vln I e II/ org, 1825, MCG 286.
12. *Missa de Santo André in G*, CT Duprat nº36, SATB/ vln I e II/ bx, 1837, MCG 287.
13. *Missa de Requiem in Gm*, CT Duprat nº37, SATB/ org, ms.aut., MCG 288.
14. *Motetos para Comunhão*, CT Duprat nº47, SATB/ fl I e II/ bx, 1839, MCG 289.
15. *Novena de N. Sra. do Rosário*, CT Duprat nº129, SATB/ vln I e II/ fl, cl I e II, cor I e II/ org, 1822, MCG 290.
16. *Ofício de 5 feira Santa ad Matutinum*, CT Duprat nº105, SATB/ vln I e II/ org, 1825, MCG 291.
17. *Ofício de 6 feira Santa ad Matutinum*, CT Duprat nº108, SATB/ vln I e II/ fl I e II/ org, 1835, MCG 292.
18. *Ofício de Defuntos in Gm*, CT Duprat nº130¹⁷, SATB 1º coro/ SATB 2º coro, 1835, MCG 293.

¹⁶ DUPRAT, Régis. *Garimpo Musical*. São Paulo, Nova Melos, 1985, p. 69.

¹⁷ Indicado por Lenita como CT Duprat nº108.



19. Salmo *Laudate Pueri*, nº12, CT Duprat nº86, SATB/ vln I e II/ fl I e II, cl I e II/ bx, 1827, MCG 294.
20. Salmo *Laudate Pueri*, nº12, CT Duprat nº87, S₁ [S₂] ATB₁B₂/ vln I e II/ fl I e II, cl I e II/ bx, s.d., MCG 295.
21. Salmo *Misereri Mei*, nº50, CT Duprat nº89, SATB/ vln I e II, vla/ bx, 1840, MCG 296.
22. Sequência *Dies Irae*, CT Duprat nº115, SATB/ vln I e II/ Cl I e II/ bx, 1840, MCG 297.
23. Sequência *Stabat Mater*, CT Duprat nº116, SATB/ vln I e II/ fl, of, org, s.d., MCG 298.
24. *Te deum*, CT Duprat nº119, SATB/ vln I e II/ bx, s.d., MCG 298.

Duprat ainda nos oferece uma hipótese sobre a ligação direta entre o próprio Jesuino Monte Carmelo e André da Silva Gomes: "*Não estranharia que a documentação oferecesse, um dia, evidências de um contato maior entre ambos, sobretudo no período em que Jesuino se preparou, em São Paulo, após 1773, para o sacerdócio. No mínimo seria ele um assíduo ouvinte das obras do mestre-de-capela da Sé, tanto na própria Sé como na igreja do Carmo paulista, onde André comprovadamente participou com sua música.*"¹⁸ A conexão entre Itu, São Paulo e Campinas se faz ainda mais forte se considerarmos a estreita amizade estabelecida entre a família de Manuel José Gomes, especialmente seu filho, e Henrique Luís Levy (1829-1848), comerciante e editor musical a quem pertencia a famosa Casa Levy, que durante anos permaneceu o centro musical de São Paulo¹⁹. Seria lícito aventarmos a

¹⁸ DUPRAT, Régis. **Garimpo Musical**. São Paulo, Novas Metas, 1985, p. 69.

¹⁹ Consta no Museu Carlos Gomes uma única obra de Luís Levy: *Marcha Fúnebre*, vln I e II, vla, ctb/ fl, ob, cl, fg, cor I e II, pist I e II, trb I e II, bbdão/ tpn, bbo, cop. desc., s.d., MCG 135.



hipótese de que ao menos a existência do tratado haveria de ser do conhecimento deste círculo musical, como nos alerta Régis Duprat, suposição esta corroborada pelo fato de Elias Alvares Lobo ter estudado com Rafael Coelho Machado (1814-1887), autor do primeiro dicionário musical editado no país em 1842, posteriormente lançado também em Paris.²⁰

A cópia da *Arte Explicada de Contraponto* situa-se a uma década entre o mais antigo trabalho sobre música impresso no país²¹ (1820) e o início do ensino oficial de música inaugurado pelo Conservatório do Rio de Janeiro (projeto aprovado em 1841 mas viabilizado apenas em 1848) no I Império²². O primeiro compêndio teórico sobre música impresso no Brasil é hoje atribuído a Francisco Manuel da Silva (1795-1865), autor do Hino Nacional Brasileiro, que escreveu o tratado intitulado *Arte de muzica para uzo da mocidade brasileira por hum seu patrício* (Rio, Silva Porto, 1823). A partir deste período difundem-se obras musicais didáticas, algumas delas reeditadas, destacando-se entre outros autores os já citados Francisco Manuel da Silva e Rafael Coelho Machado.

Arte Explicada de Contraponto insere-se dentro de uma realidade educativa bastante particular, que reservava ao jovem iniciante apenas duas possibilidades de aprendizado musical: ou sob a orientação de missionários religiosos assim como mestres-de-capela, ou sob a tutela de mestres de

²⁰Rafael Coelho Machado foi autor e tradutor de diversos métodos musicais, entre outros: *Grande Método para Flauta* (Fracóis Devienne), *Breve Tratado de Harmonia*, Paris, 1852; *Elementos de Escrituração Musical ou Arte de Música*, Lisboa, 1852; *Método de órgão expressivo*, Rio de Janeiro, 1854; *Princípio de música prática para principiantes*, Rio de Janeiro, 1852. **Enciclopédia da música brasileira**. São Paulo, Art Ed., 1977, 2 v.

²¹ "Notícia da vida e das obras de J. Haydn, por Joaquin Le Breton (Imprensa Régia-1820)". **Enciclopédia da Música Brasileira**. São Paulo, Art Ed., 1977. 2. p. 353.

²²MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 2º ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. p. 57.



música independentes, tornando-se seus discípulos e devendo-lhes retribuir com seus serviços musicais. Ao mestre-de-capela não restava realmente outra alternativa, a Sé não destinava recursos adicionais para as celebrações correndo às expensas dele os custos com cantores e instrumentistas. O melhor seria adestrar os próprios "rapazes da terra" ou então, recorrer ao estanco da música em outras igrejas, com a devida aprovação do Bispo.

André da Silva Gomes, quarto mestre-de-capela da Sé de São Paulo entre 1774 e 1823, nasceu em Lisboa em 1752, teve sua formação musical no Seminário Patriarcal daquela cidade, sob a orientação do compositor e mestre-de-capela José Joaquim dos Santos (1747-1801), "... nosso sábio e experimentado mestre" como podemos encontrar à página 118 do tratado. Trará consigo à Sé de São Paulo²³ – por ocasião de sua vinda no ano de 1774, à convite do terceiro bispo da cidade, Dom Manuel da Ressurreição –, algumas obras de seu admirado mestre assim como de Davi Perez (1711-1778), grande responsável pela formação de uma geração de compositores de sua época. Proeminente figura do cenário musical napolitano, adquire, a partir de meados do século, destacada reputação internacional, ao lado de Giovanni Battista Pergolesi. Cultivava não só o gênero da *opera buffa* mas, sobretudo, o da *opera seria*, no total, são mais de vinte e seis manuscritos. Em 1752 será trazido a Portugal, onde ocupará o cargo de mestre-de-capela e de professor da família real, muito contribuindo para o desenvolvimento do ensino didático de música durante o reinado de D. José I. A corte lisboeta, há muito gozava de considerável prestígio no cenário musical europeu. Portugal havia fornecido expressiva quantidade de excelentes compositores como frei Manuel Cardoso, Felipe Magalhães e Estevão Lopes Morago. Posteriormente, somaram-se

²³Conforme nos informa DUPRAT, R. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo, Ed. Paulus, 1995. pp. 173-178.



ainda outros importantes nomes como Luciano Xavier dos Santos, João Cordeiro da Silva e José Joaquim dos Santos, discípulo de Perez e professor de André da Silva Gomes. Acredita-se que a obra de Perez tenha sido muito apreciada no Brasil, encontram-se inclusive quatro composições suas no Museu Carlos Gomes, duas delas copiadas por Manuel José Gomes, e outras duas por copista desconhecido.²⁴

O depauperamento do cenário musical da matriz de São Paulo, erigida em Sé apenas em 1745 com a criação do bispado, clamava por alguém capaz de reverter o precário panorama técnico-musical historicamente acumulado. Até então, a matriz de São Paulo estava sob a jurisdição do bispado do Rio de Janeiro que designava a cada ano seu novo mestre-de-capela, podendo ter o contrato renovado, conforme a conveniência. A matriz fora criada em 1611, e teve como primeiro mestre-de-capela, Manuel Pais de Linhares (1649), seguido por Manuel Vieira de Barros (1657) e José da Costa Homem (1680). Como nos indica Duprat, a partir de 1700 inicia-se uma nova fase com as atividades das irmandades que surgem em torno da matriz, concomitante à corrida para a exploração do ouro nas Minas Gerais: a Irmandade do Santíssimo Sacramento e a de São Miguel e Almas. Sucedem os mestres-de-capela Manuel Lopes de Siqueira (1680-1716), padre Manuel Lopes de Siqueira (1716-1725), padre Ângelo de Siqueira (1725-1734), padre Matias Álvares Torres (1735-1768), Antônio Manso da Mota (1768-17??), Antônio da Costa de Oliveira, Antônio Manso da Mota (? – 1774) e, finalmente, André da Silva Gomes (1774-1827).

A vinda de André da Silva Gomes marca a total reformulação da atividade musical na nova Sé com a presença efetiva do mestre-de-capela

²⁴ Credo in G (cópia de M. J. Gomes, 1835-6), Motetos de Passos (cópia de M. J. Gomes, s.d.), Ofícios e Defunto (cop. desc., s.d.) e Ofício de 6 feira Santa *ad Amtutinam*. NOGUEIRA, Lenita Waldige, op. cit., pp 173-176.



(preferencialmente leigo) e do organista, cujo posto havia sido criado anteriormente, juntamente com o cargo dos moços do coro, em 1746. Apenas a título de comparação, vale ressaltarmos que em 1551 já haviam sido criados na Sé de Salvador, por *Carta D'El Rey*, os cargos de *Chantre* e dois *moços do coro*,²⁵ sendo-lhes acrescentado, em 1559, por outra carta do Rei D. Sebastião, outros dois moços do coro ²⁶, o que conferia, já naquela época, uma atividade musical estável à proeminente Sé da Cidade do Salvador da Bahia.²⁷ Rendia ao mestre-de-capela oitenta a cem mil réis por ano, uma quantia muito superior aos quarenta mil réis oferecidos em São Paulo, sem a dedução de todas as obrigações relativas à execução que corriam sob suas expensas. Desgostoso e necessitado, André da Silva Gomes teria se submetido a um exame de admissão para o cargo interino de mestre régio de Gramática Latina da cidade de São Paulo, o que lhe conferirá quatrocentos mil réis por ano. Sem filhos e de espírito piedoso, André da Silva Gomes terá educado no decorrer de sua vida, dezesseis agregados homens, alguns receberão inclusive o nome de família. Torná-los músicos, pelos motivos expostos anteriormente, teria sido uma das intenções de seu preceptor. De seus alunos e filhos adotivos, temos conhecimento de duas composições pertencentes ao acervo do Manuel José Gomes, um Hino Pangelingua *Tantum Ergo* de Antônio José d' Almeida

²⁵ "... Eu Hei por bem por alguns justos respeitos que lhe a isso movem, que haja na Sé da cidade do Salvador das Partes do Brasil um Mestre de Canto que sirva de Mestre da Capela da dita Sé ..." (**Documentos Históricos**. Vol. XXXVI, p.79). Citação extraída de DUPRAT, Régis. **Garimpo Musical**. São Paulo, Novas Metas, 1985, p. 44.

²⁶ "Hajam mais dois moços do Coro, além dos outros dois que tehnam a dita Sé para serem por todos quatro, e que cada um dos quatro Moço de Côro hajam de mantimento ordenado em cada um ano seis mil réis, entrando nelles o dois mil réis que ja tem cada um dos dois que até agora houve na dita Sé ..." (**Documentos Históricos**. Vol. XXXVI, p.13). Extraído de DUPRAT, R., op. cit., p. 23.

²⁷DUPRAT, Régis. op. cit., p. 23-24.



(copista desconhecido, 1882, MCG 1) e uma *Missa in D*, provavelmente de Bernardino José de Sena, com cópia do Maneco (1845, MCG 345). Não obstante, o período áureo da produção musical em São Paulo colonial coincide com as atividades do compositor na Sé, com uma profusão de obras que se manteve estável até a época da Independência (1822), quando seu estilo passa, ao menos supostamente, a incompatibilizar-se com as facilidades do bel-canto e do estilo rossiniano²⁸. Combinado com outros fatores, as novas contingências levariam ao abandono da composição por André da Silva Gomes – sua última obra data de 1823, uma *Missa de Natal* composta para ser executada na matriz da freguesia de Acutia (atual Cotia, SP).

A descoberta do manuscrito de André da Silva Gomes é de inestimável valor para a musicologia brasileira como testemunho comprobatório dos problemas historiográficos que envolvem toda a teoria musical no Brasil. Conhecemos pouquíssimos documentos teórico-musicais pertencentes ao período colonial, supõem-se entre eles, textos perdidos do padre João de Lima e Caetano Melo de Jesus, e um documento anônimo que pode ser português ou brasileiro.²⁹ Quatro eram os tratados de que dispúnhamos até o momento:

²⁸DUPRAT, Regis. **André da Silva Gomes: missa a 8 vozes e instrumentos**. Universidade de Brasília, Instituto Central de Artes, Departamento de Música. 1966.

²⁹Estas informações foram gentilmente cedidas pelo pesquisador Paulo Castagna, relatadas recentemente no I Simpósio Latino-Americano (Curitiba, jan.1997) no trabalho de sua autoria de Fernando Binder: **Teoria Musical no Brasil: 1734-1854**. 1) JOÃO DE LIMA. [Tratado(s) de música perdido(s) (Recife ou Salvador, final séc. XVII)]; 2) CAETANO MELO DE JESUS. *Tratado dos tons* (perdido) (Salvador, 1º metade do séc. XVIII); 3) ANÔNIMO. *Modo de dividir a canária do órgão* (Salvador?, final do séc. XVIII ou início séc. XIX).

Do trabalho do padre pernambucano João de Lima – mestre-de-capela da Sé de Salvador (c.1670-1680) assumindo posteriormente o mestrado da Sé de Olinda –, relata-nos Castagna: "Domingos de Loreto Couto, autor de *Desagravos do Brasil* e *Glórias de Pernambuco*, manuscrito de 1757, registrou uma notícia sobre João de Lima, no capítulo 'Pessoas natuares de Pernambuco, que compuserão, e não imprimirão', pela qual ficamos sabendo que este

1) CAETANO DE MELO JESUS. *Escola de canto de órgão. Música prática em forma de diálogo entre discípulo e o mestre, dividida em quatro partes* (Salvador, Vol.I :1759; Vol.II: 1760)³⁰ – parcialmente publicado por José Augusto Alegria (1985), apenas um de seu capítulos intitulado *Discurso Apologético*, em que o autor relata a polêmica ocorrida sobre um determinado aspecto teórico entre músicos baianos em 1734. São 594 páginas destinadas à demonstração aritmética dos intervalos pitagóricos, ao sistema guidoniano, às *mutanças*, à retórica dos intervalos e outros assuntos. A partir da página 495 ocupa-se então da verossimilhança da seguinte asserção: “Se pondo-se *sustenidos em todos os lugares de linhas, e espaços diante da clave, poderemos formar hũa Dedução, ou Hexacordo, guardando as distancias dos quartos Tonos, e hum Semitono que no decurso Deducional se comprehendem.*” Seguem-se laboriosas argumentações, de erudição indigesta, sempre acrescidas pelas contra-argumentações do autor. São várias as autoridades participantes: Pe. Inácio Ribeiro Noya (Recife), Pe. Inácio Ribeiro Pimenta (Olinda), Pe. Antônio Nunes de Siqueira (Rio de Janeiro), Pe. Inacio Antonio Celestino (Évora), Pe. João Vaz Morato (igreja de S. Nicolau, Lisboa), Pe. João da Silva Moraes (catedral de Lisboa), Pe. Mateus da Costa Pereira (Coimbra), Pe. Domingos Gomes de Couto (Elvas) e Pe. Manuel Martins Serrano (Portoalegre) entre outros. Das quatro partes restou-nos, no entanto, apenas duas. Vale salientar, como encontra-se indicado no frontispício

mestre compoz um ou mais tratados teóricos-musicais, que nunca chegaram a ser impressos (...)” CATAGNA, Paulo & BINDER, Fernando. **Teoria Musical no Brasil: 1734-1854.**

Conforme comunicação apresentada no mesmo seminário foi localizado, por Edmundo Hora, no Arquivo Municipal de Salvador, parte de uma obra muito mais extensa da qual restou apenas o primeiro capítulo (que dá nome ao documento citado).

³⁰ALEGRIA, José Augusto. **Discurso apologético. Polêmica musical do padre Caetano de Melo Jesus, natural do arcebispado da Bahia.** Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

do manuscrito, "*musica practicada em forma de Diálogo entre Discípulo e Mestre*", a maneira arcaica de se dialogar, absolutamente superada por André da Silva Gomes, assim como as prolixas referências bibliográficas, também rejeitadas por este último, mas exaustivamente utilizadas por Melo de Jesus.³¹

2) LUÍS ÁLVARES PINTO. *Arte de Solfejar* (Recife, 1761)³² – consta sob autoria do compositor pernambucano Álvares Pinto (1719-1789) outras obras didáticas: *Arte pequena para se aprender musica*, *Arte grande de solfejar* e *Dicionário pueril para uso dos meninos ou dos que principiam o abc e a soletrar dicções* (1784). Inventor de um moderno sistema de solfejo, é o que parece. Assim se refere Tomás Cantuária (1800-1878), importante figura musical de Pernambuco³³, ao compêndio de Álvares Pinto. De maneira análoga ao tratado de André da Silva Gomes, expõe seu método na forma de preceitos, porém detém-se desde os primeiros rudimentos da teoria musical. Consta que sua

³¹ Algumas das obras citadas: 1. PODIO, Guillermo de. *Commentariorum musices*. Valencia, 1495; 2. GAFFURIO, Franchino. *Musice utriusque cantus practica*. Brescia, 1497; 3. WOLLICK, Nicolas. *Opus aureum musicæ*. Köln, 1501; 4. FABER, Gregorio. *Musices practicæ erotematum*. Basel, 1553; 5. VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma, 1555; 6. CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro*. Napoli, 1613; 7. THALESIO, Pedro. *Arte de canto chão*. Coimbra, 1618; 8. FERNANDES, Antônio. *Arte de canto de órgão e canto cham*. Lisboa, 1626; 9. DONI, Giovanni Battista. *Compendio del trattato de' generi e de' modi*. Roma, 1635; 10. KIRCHER, Athanasius. *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in 4 libros digesta*. Roma, 1650-1690, 2 v.; 11. LORENTE, Andrés. *El porque de la musica*. Alcalá de Henares, 1672; 12. SILVA, Manuel Nunes da. *Arte minima*. Lisboa, 1685; 13. VILLA-LOBOS, Mathias de Sousa. *Arte de cantochão*. Coimbra, 1688; 14. NASSARRE, Pablo. *Escuela música según la práctica moderna*. Saragoza, 1723-1724, 2 v.

³² DINIZ, Jaime C. **Luís Álvares Pinto. Arte de Solfejar**. Secretaria da Educação e Cultura de Pernambuco, Recife. 1977.

³³ CASTAGNA, Paulo & BINDER, Fernando. **Teoria Musical luso-brasileira (1530-1850)**. Relatório final referente ao projeto de iniciação científica CNPq / PIBIC / UNESP, 1996.



Arte pequena ... chegou a ser traduzida para o francês.³⁴ Em o *Muzico e moderno systema para solfejar sem confusão* são citados muitos tratados europeus todos transcritos em seus idiomas originais, apresentam-se na seguinte ordem: 1. AREZZO, Guido d'. *Micrologus de disciplina artis musicæ* (séc. XI); 2. ORNITHOPARCHUS, Andreas. *Musicæ activæ micrillogus*. Leipzig, 1517; 3. TAPIA, Martin de. *Vergel de Musica Spiritual Speculativa y Activa*. Burgo de Osma, 1570; 4. MONTANOS, Francisco de. *Arte de Canto Ilano y de Canto de Órgano*. Valladolid, 1592 [dos 6 livros deste tratado, Luís Álvares Pinto cita apenas o n.º 4: *Compostura*]; 5. MEIBOMIUS, Marcus. *Tomo I Antiqua Musicæ 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. ALEMBERT, Jean le Rond d'. *Élemens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. Paris, 1752.³⁵

3) JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA. *Compêndio de música e método de pianoforte* (Rio de Janeiro, 1821)³⁶ – manuscrito de 112 páginas destinado ao ensino musical de seus filhos José Maurício e Apolinário, compreende as seguintes partes: *Compêndio de Música* (pp. 2 a 12), teoria rudimentar – notas,

³⁴ " Hoje não existem mais dúvidas de que a *Arte de Solfejar*, manuscrito preparado no Recife em 1761, corresponde ao título *Arte pequena para se aprender a música*, assim como o *Muzico e moderno systema para solfejar sem confusão*, de 1776, corresponde ao título *Arte grande de solfejar*, citados por Antônio Joaquim de Mello. CATAGNA, Paulo & BINDER, Fernando. **Teoria Musical no Brasil: 1734-1854**. Trabalho apresentado no I Simpósio Latino-Americano (Curitiba, 1997).

³⁵ CASTAGNA, Paulo & BINDER, Fernando. Op. cit., p10.

³⁶ FAGERLANDE, Marcelo. **Método de pianoforte de José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro, Ed. Relume Dumará, 1995.

figuras, escalas; *Entonações* (pp. 14 a 15), sete exercícios preparatórios de solfejo; *Solfejos* (pp. 16 a 22), escritos em clave de soprano; *Teclado* (pp. 23 a 26), duas séries de 12 lições e *Fantezias*, uma série de seis peças de maior interesse pianístico.

4) MANUEL DE MORAIS PEDROSO. *Compendio Musico, ou a arte abreviada em que se contêm as regras mais necessárias da cantoria, acompanhamento e contraponto [...]* (Porto, Portugal, 1751) – fragmentos do tratado português foram localizados em Minas Gerais, pela pesquisadora Sandra Loureiro, cópia de José de Torres Franco, mestre de música filiado à Confraria de Santa Cecília de Vila Rica em 1816.³⁷ São 45 páginas divididas em três tratados: *Tratado da Cantoria* (figuras, notas, mutança etc.), *Tratado do Acompanhamento* (regras gerais e dedilhação moderna com o uso do polegar e mínimo) e *Tratado do Contraponto* (estudo das espécies e noções elementares de ária, recitativo, sinfonia e minueto).

André da Silva Gomes mantém-se, em muitos aspectos, fiel às tradições teórico-formais dos tratadistas antigos. Opta, no entanto, por um método mais sóbrio e ligeiro, esquivando-se do verbalismo indigesto das citações literárias, dos diálogos e etc. Em nenhum momento faz referência direta a qualquer obra teórica. Dos mestres antigos encontramos uma única alusão ao insigne compositor português Joaquim José dos Santos (1747-1801).

"Explicaremos com toda a clareza a organização, numeramento das vozes neste gênero de fugas; seguindo invariavelmente a doutrina e uso do nosso sábio e experimentado mestre o Sr. José Joaquim dos Santos, Mestre do Seminário da

³⁷CATAGNA, Paulo & BINDER, Fernando. op. cit. *Contraponto*, p. 118.



Patriarcal de Lisboa e insigne até hoje e singular nesta qualidade de composição".³⁸

Ao mesmo tempo em que fundamenta seus preceitos nas obras e na tradição dos *grandes sábios* – respeitosa alusão constante em toda arte –, não se apoia na oca verbalização tratadística como o faria aquele que, mais judiciosamente, à todo momento, uma aprovação procurasse. Poupa-se de demasiada erudição e, como expressão maior de seus conhecimentos, corrobora os preceitos em sua própria experiência prática. A presença dos antigos se faz manifesta tanto na seleção dos tópicos teóricos sobre os quais se erige sua doutrina, como na maneira com que discorre sobre estes temas. É o que nos aponta, por exemplo, a abordagem de temas como o *sistema gamut* – insistir em preservar o sistema hexacordal quando da prática corrente do sistema tonal fundamentado na escala de oito tons –, a série de restrições dos *motos privativos* e outros aspectos típicos da retórica de sua época.

Não obstante essa ligação com a tradição, aquele que espera uma leitura obtusa e fastidiosa será surpreendido pela dinâmica com que o autor conduz seu pensamento e a clareza com que expõe os temas.

modo produzem muito bom efeito.

André da Silva Gomes

³⁸Cf. GOMES, André da Silva. **Arte Explicada de Contraponto**, p.118.



Arte Explicada de Contraponto

Tomo 1º / Pelo Sr. Tenente
Coronel André da Silva Gomes
/ De / Jerônimo Pinto Roiz /

*“Não deve ser considerado um preceito tão impreterível e rigoroso que alguma vez
por algum motivo não possa ser excedido; mas é preciso dar-se ao estudioso
esta noção, fundada na experiência de que as espécies colocadas deste
modo produzem muito bom efeito.”*

André da Silva Gomes

Lição 1^a

Contraponto

Arte Explicada de Contraponto

Chama-se assim por ser uma formação de diversas espécies ou perfeita concordância harmônica, e as regras da arte; sendo uma ocorrência de partes unidas entre si, do que resulta harmonia e melodia, isto é, proporcionado ajustamento de números e suave recreio do ouvido.

O Contraponto é um emprego diverso da composição

**Tomo 1º / Pelo Sr. Tenente
Coronel André da Silva Gomes
/ De / Jerônimo Pinto Roiz /
Elias Alvares Lobo**

O contraponto é a invenção das cantorias competentes a cada uma das partes; porém no racional emprego, a invenção das cantorias competentes a cada uma das partes, distingu-se desta

Contraponto é a invenção das cantorias competentes a cada uma das partes;

Composição é a invenção das cantorias competentes a cada uma das partes.

Por exemplo. Eu suscitei na minha fantasia uma cantoria, eis aqui a composição; porém careço modificá-la com os preceitos, eis aqui o contraponto; e por consequência se mostra que o contraponto é a invenção dos números harmônicos competentes a todas as partes, e a composição é a disposição e realce da cantoria competente a cada uma das partes.

Daqui pode concluir o compositor instruído, não só como filósofo, a entidade diferente de cada um dos sobreditos empregos, podendo justamente distinguir o contraponto harmonia docente e a composição harmonia utente², isto é, parte que dá preceitos e parte que apresenta em execução; mas também pode observar como

Lição 1^a

Contraponto

Chama-se assim por ser uma formação de diversas espécies ou perfeita concordância harmoniosa de vozes contrapostas, segundo as regras da arte; sendo uma ocorrência de partes unidas entre si, do que resulta harmonia e melodia, isto é, proporcionado ajustamento de números e suave recreio do ouvido.

O Contraponto é um emprego diverso da composição

O contraponto e composição na acepção popular é uma mesma coisa; porém no racional emprego de cada uma destas partes, observado e decidido pelos sábios, distingui-se deste modo:

Contraponto é a invenção da harmonia competente a uma, duas ou mais vozes;

Composição é a invenção das cantorias competentes a cada uma das partes.

Por exemplo. Eu suscito na minha fantasia uma cantoria, eis aqui a composição; porém careço modificá-la com os preceitos, eis aqui o contraponto; e por consequência se mostra que o contraponto é a invenção dos números harmônicos competentes a todas as partes, e a composição é a disposição e realce da cantoria competente a cada uma das partes.¹

Daqui pode concluir o compositor instruído, não só como filósofo, a entidade diferente de cada um dos sobreditos empregos, podendo justamente distinguir o contraponto harmonia docente e a composição harmonia utente², isto é, parte que dá preceitos e parte que os apresenta em execução; mas também pode observar como

retórico a analogia da faculdade harmônica com faculdade retórica³; aqui se observa o contraponto relativo à parte da invenção e a composição relativa à disposição e à elocução. Na dissertação que serve de princípio a esta obra fica após demonstrado quanto é preciosa ao compositor a instrução literária.

Divisão do Contraponto

O contraponto divide-se em dois gêneros: simples, igual, silábico ou solto (que tudo é o mesmo); e figurado, composto, diminuído ou de concerto (que tudo também é o mesmo).

Contraponto Simples, Igual etc., é o que se compõe de figuras iguais, postas umas contra outras nas espécies consonantes.

Contraponto Figurado, Composto etc., é o que admite figuras diversas contrapostas em que não só entram Intervalos consonantes mas também dissonantes.

Chama-se Contraponto Simples, etc.

Porque ele se forma a duas vozes com variedade de consonâncias; dizendo uma voz o cantochão e a outra o contraponto, no qual há só notas iguais do mesmo valor, expressando uma contra outra⁴; neles não tem lugar as dissonantes. (ex.1)

Também pode constar de mínimas ou de semínimas sobre o cantochão e então não podem haver duas figuras de grau subindo ou descendo dentro de cada compasso, isto é, não podem subir ou descer de um a outro ponto imediato mas sim de salto dentro do valor de cada uma figura de cantochão (ex.2); nem ainda repetidos no



mesmo signo, isto é, não pode o contraponto repetir ou golpear o mesmo som imediato e consecutivamente no signo em que estiver. (ex.3)

A esta regra pertence finalmente toda a composição que faz expressar a música a um mesmo tempo em duas ou mais vozes por iguais notas, por iguais palavras e sílabas (ex.4); e é nessa qualidade de música em que presentemente se emprega a análise deste gênero de contraponto; a exceção das obras antigas e composições clássicas feitas de propósito no rigor deste gênero, para demonstrá-lo.

Chama-se Contraponto Figurado, etc.

Porque nele há uma, duas ou mais vozes que se põe a um baixo ou cantochão, no qual passam duas, três, quatro figuras sobre uma de maior valor, tanto no canto harmônico, como no mensural, isto é, tanto em números ou espécies como em meras figuras; ou mais claro, tanto amontoando espécies sobre aquela figura em que soa o baixo, como figuras diversas sujeitas à espécie que compete à figura em que soa o baixo e subordinadas somente à quantidade de figuras que admite a divisão do compasso ⁵, que isto anuncia a palavra mensural, isto é, na demarcha das figuras neste canto pode entrar alguma dissonante gradatim à sombra das consonantes. (Ex.5 e Ex.6)

É livre e isento do maior rigor de artifício o contraponto simples ou silábico etc. Porque só tem necessidade de usar das espécies perfeitas com os seus motos privativos⁶ e estabelecidos pela arte.

É obrigado e sujeito rigorosamente ao artifício o contraponto figurado etc. Porque além da necessidade de seguir os motos privativos das espécies, também se acha na precisão de colocar as vozes em estado de se imitarem umas às outras, já em espécies consonantes, já nas falsas ligadas e nos intervalos, isto é, em terceiras ou sextas relativas às vozes, podendo ser, quando não, basta a imitação só de figuras, e

este o motivo porque se chama contraponto de concerto⁷. A força significativa da qual palavra nos indica contenda harmônica entre partes, o que se pressente na imitação ou arremedo de umas para com outras vozes; e eles se podem fazer sobre baixo, triple e muitas vozes; mas este emprego é mais da composição que do contraponto.

NOTAS

¹ Ajustamento de números para o suave recreio do ouvido, eis a música; a ciência dos sons? Talvez se buscássemos no passado, se recuássemos até chegarmos em *Scholia enchiriadis* (ca. 900), de autor anônimo, atribuído comumente, no entanto, a Hucbald (? - 930), se nos depararíamos com uma surpreendente experiência intelectual. Nele encontramos uma ótima passagem que sintetiza de maneira clara o pensamento nascido ainda na antiguidade clássica. Ele está presente em Aristoxenus (ca. 350 a.C.), *Elementos da Harmonia*, Cleonides (ca. 200 a.C.), *Eisagoge* foi obra de referência para os teóricos da Renascença (impressa em Veneza em 1497), St. Agostinho (354-450), *Confissões*, Boécio (450-524), Cassiodorus (485-56?), Isidore de Seville (59?-636), Odo de Cluny (89?-942), Guido d' Arezzo (955-1050), e em toda uma geração dos teóricos humanistas. Esta relação entre sons e números foi sempre impregnada de forte conteúdo espiritual. A dimensão divina das proporções, a beleza das figuras, a ordem dos corpos celestes, tudo o que há de belo e harmonioso coube à razão unificar. Daí surgiram quatro das sete artes liberais, o chamado *quadrivium* compreendia: a Geometria, a Astronomia, a Matemática e, por fim, a Música. Em *Scholia enchiriadis* lemos: "O som vai rápido embora, mas os números, que são obscurecidos por elementos corpóreos em som e movimento, permanecem." (STRUNK, Oliver. *Source readings in music history*. 1950, vol. I, p.137). St. Agostinho é

Scholia enchiriadis lemos: “O som vai rápido embora, mas os números, que são obscurecidos por elementos corpóreos em som e movimento, permanecem.” (STRUNK, Oliver. *Source readings in music history*. 1950, vol. I, p.137). St. Agostinho é imediatamente lembrado, tudo aquilo que se apresenta pela disciplina da Matemática, é harmonioso, pois lida com os números imortais apreendidos pela reflexão e pelo estudo. A invenção dos números harmônicos, apenas mencionada por André da Silva Gomes, foi sempre tema principal de incontáveis tratados teóricos da Idade Média, Renascimento e, ainda posteriores – ocupa, por exemplo, todo o primeiro livro do *Tratado de Harmonia* (1722) de Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Neste tratado estão contidas as invariáveis divisões do monocórdio, as propriedades das razões harmônicas e aritméticas e etc. Se o método inicial de abordagem é o mesmo, o traçado das idéias já obedece à uma outra diretriz bastante diferente: se para Zarlino a harmonia nasce da simultaneidade de linhas melódicas (“*L’harmonia nasce dal cantare, che fanno insieme le parti delle cantilene*”, – *L’Istituzioni harmoniche*), para Rameau, a melodia provém da harmonia. Encontramos logo no primeiro parágrafo do capítulo primeiro: “(...) o conhecimento da harmonia é suficiente para a completa compreensão de todas as propriedades da música.” RAMEAU, J.P. *Tratado de Harmonia*. Dover Publications, New York, 1971, p.3).

Fortunadamente, o leitor pôde ser poupado de tantos prolegômenos tendo sido conduzido diretamente ao termo. Do conhecimento da proporção dos números basta ao leitor a consciência das qualidades harmoniosas do contraponto, provindas das relações intervalares determinadas pela disposição dos números relativos a todas as partes. As qualidades melódicas de cada uma destas partes são, no entanto, atribuídas à composição, a qual compete a disposição e o realce da cantoria. Nota-se, curiosamente, que de forma contrária ao pensamento comum, André da Silva Gomes atribui a dimensão vertical ao contraponto e a dimensão horizontal à composição.

Prossegue em sua *Arte...* com a arguição sobre o contraponto harmonia docente e a composição harmonia utente.

² Ora, os adjetivos "docente" e "utente" são, respectivamente, formas participiais dos verbos latinos *doceo*, *docui*, *doctum*, *docere* (instruir, ensinar); e *utor*, *usus sum*, *uti* (usar, servir-se). Nota-se que André da Silva Gomes preferiu atribuir à harmonia um significado bastante peculiar. O termo é empregado como um elemento comum ou mediador: a doutrina utente, i.e. composição, serve-se dos preceitos da doutrina docente, o contraponto.

³ Seguindo seu raciocínio a analogia com a faculdade retórica torna-se evidente e precisa: "(...) aqui se observa o contraponto relativo à parte da invenção e a composição relativa à disposição e à elocução." O autor fará no decorrer de todo o tratado repetidas alusões à importância da instrução literária e, mais especificamente, da oratória na formação do compositor. Na verdade, ele dá continuidade a uma tradição que tem início com o pensamento de Aristóteles, de Cícero e Quintiliano, cujos traços racionais estarão definitivamente expostos na *musica practica* com o nascimento do Barroco, sobretudo, com o gênero operístico. O orador, agora compositor ou instrumentista, julga-se apto a atuar diretamente sobre as emoções, ou afetos, dos seus ouvintes. A esta "comoção" já havia Cícero se referido em sua obra *Partitiones Oratoriae*, 54 a.C.: "*Ut ueniat quem ad modum fidem faciat eis quibus uolet persuadere, et quem ad modum motum eorum animis adferat.*" (Procura descobrir de que maneira ele (o orador) possa gerar confiança naqueles que irá querer persuadir e, de que maneira possa provocar comoção nos espíritos deles.) Embora também evidente nos madrigais renascentistas, a ligação entre texto e música torna-se cada vez mais estreita. Sobremaneira com os autores barrocos, a idéia musical, i.e. *inuentio*, adapta-se aos estados afetivos inerentes ao texto, os quais servem de estímulo à imaginação musical. Neste sentido, muitos termos da oratória assim como figuras de linguagem, e.g. hipotiposes ou madrigalismos, foram emprestados à música. Tentativas de uma sistematização dessas figuras, assim como das partes da retórica na música, foram feitas por diversos autores, notadamente por Gallus Dressler, *Praecepta musica* (1563), Johannes Lippius, *Synopsis musicae nova* (1601) Joachim Burmeister, *Musica poetica*



(1606), Johannes Nucius, *Musices practicae* (1613) e Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (1739).

Historicamente, a tentativa de formalização do discurso musical não vingou. Mesmo porque, há uma dificuldade natural de se conciliar as partes quantitativas (ou partes diacrônicas), inseridas na *elocutio*, com as partes qualitativas (ou partes sincrônicas), concernentes à *dispositio*. À *inventio* sempre foi conferida um primado substancial, mas que jamais devesse descurar as outras partes, posteriormente decodificadas em número de três: disposição, elocução e declamação. As partes qualitativas da *dispositio* levaram à muitas variações entre os autores. Uma sequência normal e canônica é descrita por Mattheson: I. *Inventio* (invenção da idéia poético-musical); II. *Dispositio* (sucessão das idéias), que prevê um *exordium* (ou proêmio), *narratio* (exposição das idéias), *divisio* ou *propositio* (plano de argumentação), *confirmatio* (prova afirmativa), *confutatio* (refutação) e *peroratio* ou *conclusio* (epílogo conclusivo); III. *Decoratio* (elaboração); III. *Pronuntiatio* (declamação).

O elenco de figuras retórico-musicais, extraídas da literatura e emprestadas por analogia à música, e figuras puramente musicais, sem equivalência literária, é realmente vasto e sujeito à variações. Pode-se querer agrupá-las segundo sua especificidade: figuras de repetição melódica (*anaphora*, *climax*, *gradatio* etc.), figuras de imitação (*fuga*, *ipallage*, *metaleps* etc.), figuras de intervalos dissonantes (*cadentiae duriusculae*, *pleonasmus* etc.), figuras de hipotiposes (*catabasis*, *hyperbole* etc.), figuras de sons (*fauxbourdon*, *antitheton* etc.) e figuras de silêncio (*abruptio*, *tmesis* etc.). Sobre o assunto, consulte: CIVRA, Ferruccio. *Musica Poetica: introduzione alla retorica musicale*. Torino, Utet Libreria, 1991; BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in german baroque music*. University of Nebraska Press, 1977; BARILLI, Renato. *Retórica*. Lisboa, Editorial Presença, 1979.

As definições que logo se seguem, contidas em *divisão do contraponto*, vêm introduzir as diretrizes básicas da metodologia de ensino do contraponto: o estudo das espécies.

⁴ Ao *contraponto simples*, conhecido mais comumente como contraponto de 1ª espécie, ou nota-contra-nota, concorrem apenas as espécies consonantes. Destas, as imperfeitas são tratadas livremente, devendo as perfeitas serem reguladas segundo os preceitos ou *motos privativos* – como suceder consonâncias perfeitas, quintas ocultas e oitavas paralelas. Ao *contraponto figurado*, que compreende as demais espécies, concorrem as dissonâncias submetendo a quantidade de notas a divisão natural do compasso.

⁵ Ou seja, o canto harmônico no tratamento das diversas espécies, está submetido à divisão hierárquica do metro, ou seja, esta submetido à disposição ordenada dos tempos no compasso, de onde se anuncia o canto mensural. As espécies dissonantes ocorrem em tempo ou parte fracos ou secundários, assumindo a função de nota auxiliar (e.g. bordaduras superior ou inferior), ou de nota de passagem, sempre à sombra das espécies perfeitas entre as quais estão interpostas e tratadas por grau conjunto. A utilização das espécies dissonantes como elemento expressivo, ou seja, o emprego destas espécies sobre tempo e parte fortes do compasso, será devidamente tratada na lição 10.

⁶ De fato, o contraponto simples oferece menos dificuldades ao iniciante. Trata-se de exercitar os preceitos dos *motos privativos*, concernentes ao tratamento dado a sucessão de consonâncias perfeitas, consonâncias perfeitas alcançadas por movimento direto e etc.

⁷ Em conclusão, o canto simples e o canto figurado são distintos não só pela quantidade de notas dispostas em relação ao cantochão mas também pelo rigor de artifício a que estão sujeitos. Rigorosamente, o autor poderia Ter atribuído a imitação não apenas ao canto figurado, posto que se nos apresenta também no próprio canto simples, no valor de nota-contra-nota. De qualquer maneira, é deste tratamento mais rico e artificioso que provém o contraponto de concerto.



Lição 2^a

Harmonias, Consonâncias ou Espécies

Pertence ao contraponto e à composição, igualmente, a parte da música chamada rítmica

Porque a parte rítmica é a que compreende a harmonia e ajustamento de muitas partes sonoras que seguem umas às outras e concorrem entre si em proporção, regulando a elevação e demisso das vozes, coibindo dentro de justos limites a liberdade da modulação, obrigando aos preceitos da arte e da doutrina¹. Ora, sendo a harmonia a consonância que resulta das vozes postas nas proporções e números regulares, foi preciso enunciar estes intervalos e distâncias de umas vozes e outras com a denominação de espécies e justamente porque este nome no sentido racional é qualquer classe de coisas, que entre si se ajustam e se parecem em algum atributo ou em alguma qualidade comum a todos. Tal é o que observamos na presente conjuntura. Por exemplo. A 8^a expressa um som na verdade diferente da 5^a e 6^a, porém em cada um destes intervalos ou números de 8^a, 5^a e 6^a etc., se expressa um som, e eis aí porque cada um destes intervalos se parecem e são análogos uns aos outros na qualidade sonora que é comum a todos os intervalos; organizando, isto é, a cada um deles; e isto os mestres da arte judiciosamente os denominaram espécies: organizando o contraponto e a composição da variedade de espécies perfeitas, imperfeitas e falsas, resultando consonâncias das perfeitas e imperfeitas e admitindo, colorando e adoçando com estas, liga-se assim, a dissonância e desagrado das espécies falsas.

Consonância em geral

É um composto de duas vozes ou mais em proporção sonora; pode ser, conforme a natureza das espécies, consonância perfeita ou imperfeita.

Espécie Perfeita

Dissonância em geral

É uma mistura de vozes em proporção de números encontrados e opostos; sendo a 2ª um intervalo que oposto ao uníssono e a 7ª uma segunda abaixo, que forma outro intervalo oposto à 8ª; e eis aqui uma e outra espécie dissonante servindo nas suas posições de áspero obstáculo a duas perfeitas consonâncias; e que chocando estas, por consequência desagradam e ofendem o ouvido. A dissonância pode ser maior ou menor; ela pode encobrir-se e modificar-se, usando dela em ligadura, modo este com que a arte a favorece e singulariza, isto é, extrai melodia e agrado duma aspereza e dissonância.

Duas qualidades de Ligadura

A Ligadura divide-se em Precisa e Voluntária²

Ligadura Precisa

É a que se forma na ocorrência das espécies falsas e pode ser no baixo ou na voz, mas sempre em circunstância de espécie falsa.

Ligadura Voluntária

Também se chama arbitrária e é a que liga as figuras ou notas da cantoria em qualquer voz, só em atenção a ela e para ornato ao arbítrio do compositor.



Números Harmônicos ou Espécies parciais do Contraponto e Composição

São três as suas qualidades perfeita, imperfeita e falsa

Espécie Perfeita

É uma espécie e consonância que tem em si sonoridade imóvel e não pode ser maior ou menor para conservar a sua perfeição.

Espécie Imperfeita

É uma espécie ou consonância que pode variar em maior ou menor, conservando sempre a mesma espécie, isto é, sem que por essa variedade se perca ou diminua a sua qualidade de consonante.

Espécie Falsa

É uma Espécie Dissonante ou Dissonância variável e desaprazível ao ouvido; pode ser maior ou menor.

Enumeração das Espécies com que se ordena a Música

São sete as Espécies com que se ordena a Música e se podem multiplicar de sete em sete subindo até onde se quiser; mas o usual é multiplicá-las até o quinto grau.

1. As Primeiras sete chamam-se Simples
2. As Segundas Compostas
3. As Terceiras Decompostas
4. As Quartas Tricompostas
5. As Quintas Quatricompostas



As Primeiras e chamadas Simples são:

Uníssonos que é a primeira nota do tom e por isso também se chama nota tônica, bem entendido, que só ao uníssonos é que pertence este título, e já a oitava o não tem; segunda; terceira; quarta (que também se chama nota subdominante); quinta (que também se chama espécie ou nota consona ou dominante); sexta e sétima.

As Compostas

A Oitava que também se chama som equíssonos ou nota equíssona ou réplica com todas as demais oitavas, que dela se seguem, e esta espécie de 8ª corresponde ao uníssonos.

a 9ª corresponde à 2ª

a 10ª ----- à 3ª

a 11ª ----- à 4ª

a 12ª ----- à 5ª

a 13ª ----- à 6ª

a 14ª ----- à 7ª

Decompostas

a 15ª corresponde à 8ª

a 16ª ----- à 2ª

a 17ª ----- à 3ª etc...

Tricompostas

a 22ª corresponde à 15ª e supõe-se 8ª

a 23ª ----- à 16ª ----- 2ª

a 24ª ----- à 17ª ----- 3ª e etc...



Quatricompostas

a 29ª corresponde à 22ª e supõe-se 8ª

a 30ª ----- à 23ª ----- 2ª

a 31ª ----- à 24ª ----- 3ª e etc...

Assim se coordenam e se supõe todas as espécies dos quatro graus originados das simples.

Nota 1

O uníssonos com todas as suas oito verdadeiramente não são espécies; porque o uníssonos é a origem tônica de todas as harmonias e por consequência os sons equíssonos seguem a qualidade do som seu generante; mas está em uso entre os mestres nomearem-nas como espécies e assim mesmo como se o fossem, as apresentamos no seguinte mapa.

Espécies	Perfeitas	Falsas	Imperfeitas	Perfeitas	Imperfeitas	Falsas
Simples	uníssonos	2ª	3ª	4ª 5ª	6ª	7ª
Compostas	8ª	9ª	10ª	11ª 12ª	13ª	14ª
Decompostas	15ª	16ª	17ª	18ª 19ª	20ª	21ª
Tricompostas	22ª	23ª	24ª	25ª 26ª	27ª	28ª
Quatricompostas	29ª	30ª	31ª	32ª 33ª	34ª	35ª

Nota 2

As espécies compostas, decompostas, tricompostas, etc. ainda que na demarcha do seu ascendente se dirigem a produzir sons cada vez mais altos, contudo são equíssonas àquelas das simples a que cada uma delas corresponde e se refere; por

consequência vem a ser o mesmo que as simples, pois que toda esta coordenação contém praticamente nas suas espécies as mesmas qualidades, igual efeito, igual uso, aos próprios nomes dos signos simples de onde deduzem seu princípio.

Pelo que as espécies unicamente são sete porque só elas bastam, visto que não excedem as suas qualidades, sendo multiplicadas para formarem todas e quaisquer harmonias. Dividem-se em cinco consonantes e duas dissonantes.

Dividem-se as Consonantes: em Perfeitas e Imperfeitas. A 4ª, 5ª e 8ª são espécies perfeitas. A 3ª e 6ª são espécies imperfeitas. *Dissonantes:* a 2ª e 7ª são espécies dissonantes.

Nomeam-se as espécies somente com o número das simples

Porque as compostas, decompostas e as que se seguem têm nas simples a sua raiz; além de se evitar com isto a confusão que haveria nos baixos de acompanhamento³ se fosse preciso apontá-las com os números dobrados de sua graduada composição. Contudo, é indispensável ao compositor ser destro em distinguir as espécies na distância do uníssono, ainda que não seja preciso nomear o número gradual em que eles se acham.

Ampliação da lição antecedente

Porque seria um grande desaire para o nosso contrapontista se ele, ainda que soubesse manejar destramente as espécies como fosse conveniente e conforme aos preceitos da arte, não entrasse no interno conhecimento das distâncias locais, que é entre uma e outras espécies, a proporção mesmo da maioridade ou menoridade do seu som. E porque não obstante ser este conhecimento inerente à arte do acompanhamento, pode ser que ele fosse omitido, por parecer desnecessário.

Portanto deve-se ocorrer a esta falta, pois que o fator de uma obra nada deve lhe ser oculto no interno e no externo da sua obra, da mesma sorte ao compositor de



música nada deve haver de música que, quanto possa ser, não escape ao seu conhecimento. Ele pois não se pode isentar de conhecer que entre umas e outras espécies à proporção da sua maior ou menor distância, medeiam também uns espaços, que uns são denominados tons e outros semitons. Estes mesmos tons e semitons ainda se subdividem em uns diminutos pontos de distância que são chamados *comas*; nestes termos ele vale saber que:

Tom

É um intervalo de duas vozes, por exemplo, o intervalo de *ut* a *re*, de *re* a *mi*, de *sol* a *la*, e por consequência, é intervalo das espécies que contém em si estas vozes. Esse 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 *fa*, e tem de distância de uma voz a outra, cinco comas⁴.

Distâncias das espécies conforme a maioria ou minoridade em que se distinguem umas das outras.

Sexta

Uníssonos

É um som igual, por exemplo: expressar *ut ut*, *re re*, no mesmo som e na mesma corda. Quando sucede que uma voz se encontra com outra no mesmo signo e lugar, se diz que ele tocou uma homofonia, palavra grega que significa som uníssonos.

Sétima

Segunda

É uma espécie dissonante e falsa. Ela ou é maior e tem de distância do uníssonos um tom; ou é menor e tem de distância um semitom.



Terceira

É uma consonância imperfeita. Ela ou é maior e tem de distância do uníssono dois tons, ou é menor e tem de distância um tom e um semitom.

Quarta⁵

Esta espécie em voz média é consonância perfeita, por ser um meio harmônico e aritmético da oitava, e tem de distância do uníssono dois tons e um semitom. Ela também ou é maior incantável – e tem de distância três tons e este é o trítone áspero e proibido de se ir a ele por salto – ou ela é menor, também incantável, e tem de distância um tom e dois semitons.

NOTAS

Quinta

É uma consonância perfeita, tem de distância do uníssono três tons e um semitom. Também há quinta maior e, por alterar a sua perfeição, degenera em dissonante e falsa, e tem de distância do uníssono quatro tons. Ela também pode ser diminuta ou menor, e por consequência também falsa, e tem de distância dois tons e dois semitons.

Sexta

É espécie e consonância imperfeita. Ela ou é maior e tem de distância do uníssono quatro tons e um semitom, ou é menor e tem de distância três tons e dois semitons.

Sétima

É espécie dissonante. Ela ou é maior e tem cinco tons e um semitom, ou é menor e tem de distância quatro tons e dois semitons. Esta espécie quando é maior chama-se espécie ou nota sensível, porque pela muito proximidade à oitava parece faz-la já sentir.



Oitava

É uma consonância perfeitíssima, ela tem de distância do unísono cinco tons e dois semitons. Também a oitava sucede ser maior, e então degenera em espécie falsa e dissonante, e tem de distância seis tons e um semitom. Pode considerar-se também menor, e tem de distância cinco tons e um semitom.



NOTAS

¹Ao papel mediador e comum que havíamos atribuído à harmonia, acrescenta-se um novo requisito, o preceito da parte rítmica. Uma vez inerente à primeira, a rítmica faz-se igualmente presente em ambas as partes da música, tanto no contraponto, como na composição. Por certo, um preciosismo do autor mesmo porque não fará nenhuma outra referência à ela permanecendo suas atribuições e funções um tanto obscuras. Desta nova parte da música interessa-lhe, sim, os limites regulados pelo compasso na determinação dos preceitos concernentes ao emprego das espécies consonantes (perfeitas e imperfeitas) e dissonantes (ou falsas). Esta última confere especial colorido à cantoria podendo ambas encobrir-se com a utilização da ligadura.

²São duas, portanto, as qualidades de ligadura. A primeira, *ligadura precisa*, refere-se ao tratamento do retardo, onde a nota ligada ou suspensa deve ser preparada e seguida de sua resolução, ordinariamente, por grau conjunto descendente. A segunda, *ligadura voluntária*, refere-se ao tratamento da síncope, pela qual ocorre apenas um jogo alternante de consonâncias podendo a nota ligada ser tratada livremente, isto é, alcançada e/ou deixada por grau conjunto ou salto.

O quadro de espécies simples e compostas que se segue, é uma demonstração das características aritméticas dos intervalos. Suas qualidades, ainda que se produzam sons sempre mais agudos (*“ainda que na demarcha do seu ascendente se dirigem a produzir sons cada vez mais altos”* – nota 2), não se alteram e dividem-se sempre em cinco consonantes e duas dissonantes. André da Silva Gomes sugere daí evitar qualquer tipo de confusão na numeração e realização do baixo cifrado.

³ À este respeito havemos de reconhecer um demasiado rigor formal, rigor contumaz manifesto logo adiante: *“nada deve haver de música que, quanto possa ser, não escape ao seu (o compositor) conhecimento”* (em *Ampliação da lição anterior*). Ora, as cifras se dispõem a indicar, tão somente, os intervalos que são sobrepostos, por um processo puramente aditivo, a um baixo dado sem se preocupar em precisar a disposição da voz superior – se em posição de oitava, quinta ou terça –, ou das vozes intermediárias, se em posição cerrada ou espaçada. Foram sempre indicadas nos baixos de acompanhamento na forma de numerais arábicos, referentes à qualidade dos intervalos simples.

Os intervalos, por sua vez, não são descritos segundo suas proporções aritméticas. Absolutamente despreocupado em demonstrar os fundamentos teóricos da divisão pitagórica da oitava, André da Silva Gomes preferiu escapar desta necessidade premente que atingia todo teórico de sólida erudição. Perpetuou-se o tema na praxe do círculo de tratadistas, muito comum era repetirem-se uns aos outros. Mas o autor da *Arte ...* opta por uma maneira concisa e objetiva de anunciar, a disposição interna dos tons e semitons que constituem cada intervalo.

⁴ Historicamente, contudo, é interessante avaliarmos esta questão da magnitude dos intervalos. *“Harmoniam autem ex intervallis sonorum nosse possumus”* (Cícero, Tusc. I, 41). Podemos observar, sentir a harmonia dos intervalos dos sons. Nesta citação de Cícero notamos que *intervalo* (lat. *intervallum*) era empregado, entre os antigos, na mesma acepção que encontramos hoje: designa o espaço ou a relação de distância entre uma nota e outra. E assim também vigorou durante toda a Idade Média.



Boécio o definiu como a distância entre os sons graves e agudos de uma voz à outra: "*Intervallum est vocis a voce, seu soni acuti gravisque distantia*" (Boethius, *De Institutione Musica* V).

Nos tratados contrapontísticos dos séculos XIV e XV os termos tom e semitom (*tonus* e *semitonium*) assim como segunda, terça (*ditonus*), quarta (*diatessaron*), quinta (*diapente*), sexta (*semitonium cum diapente* e *tonus cum diapente*), sétima (*ditonus cum diapente*) e oitava (*diapason*) eram empregados na mensuração destes intervalos, sempre em conformidade com a disposição dos tons e semitons do sistema diatônico. Apesar de tantas coincidências de nomenclatura estamos diante de algo bem mais complicado do que se pode imaginar. Pois se em vários períodos históricos essas unidades de medida puderam variar, isto afeta diretamente a magnitude dos mesmos, embora se preservem seus nomes.

E tal seria de se esperar nos dias de hoje – e no início do século passado – a afinação de um semitom como a metade acústica e aritmética de um tom inteiro. O autor era contemporâneo e seguramente ciente do chamado *sistema temperado* que, embora reconhecesse outros tipos de temperamentos vigentes no século XVIII, se baseia na divisão equalizada da oitava em doze intervalos perfeitamente iguais. Tem como princípio o fato que se multiplicarmos uma frequência inicial qualquer por uma constante - a qual chamaremos de frequência relativa – ao final de doze vezes obteremos uma frequência igual ao dobro da frequência inicial, isto é, a reprodução à oitava superior do tom de partida ($n^{12} = 2$, $n = \sqrt[12]{2}$, $n = 0,05946$).

Porém ao definir o tom como um intervalo de nove comas e o semitom como um intervalo de cinco comas, deixa-se de lado, por completo, o sistema temperado, incursionando num tipo de sistema de afinação proveniente da escala musical grega. Um destes pontos mais controversos da musicologia grega é, pois, a divisão do tom inteiro pitagórico (tom sesquiottavo) e em particular, a grandeza do semitom. Os pontos cardiais do sistema musical grego, comuns a todos os autores, são os intervalos:

três explicações. A primeira delas nos fornece Euclides (*Seção canônica*, c. 300 a.C.), o



Diapason – intervalo de oitava expresso pela razão 2:1 (1200 cents), consonância perfeita em cujo âmbito encontram-se as várias notas da escala musical (relação entre as notas $c - c'$, vide tabela abaixo);

Diapente – intervalo de quinta expresso pela razão 3:2 (702 cents), consonância perfeita e razão da progressão geométrica do ciclo de quintas, pelo qual se determinam a altura das notas da escala (relação entre as notas $c - g$);

Diatessaron – intervalo de quarta expresso pela razão 4:3 (498 cents), consonância perfeita derivada das notas extremas do tetracorde (relação entre as notas $c - f$);

Tono – intervalo *sesquiottavo* expresso pela razão 9:8 (204 cents), derivado da diferença entre o *diapente* e o *diatessaron* $\Rightarrow 3/2 : 4/3 = 9/8$ (c. 702 - 498 = 204), (relação entre as notas $c - d, d - e, f - g, g - a, a - b$);

Ditono – intervalo de terça maior expresso pela razão 81:64 (408 cents), dissonância obtida pela soma de dois tons $\Rightarrow 9/8 \times 9/8 = 81/64$ (c. 204 + 204 = 408), (relação entre as notas $c - e$);

Limma – semitom diatônico (ou semitom menor) expresso pela razão 256:243 (c. 90), derivada da diferença entre o *diatessaron* e o *ditono* $\Rightarrow 4/3 : (9/8)^2 = 256/243$ (c. 498 - 408 = 90), (relação entre as notas $e - f$);

Apotome – semitom cromático (ou semitom maior) expresso pela razão 2187:2084 (c. 114), é a diferença do tom inteiro (*tono*) pelo semitom diatônico (*limma*) $\Rightarrow 9/8 : 256/243 = 2187:2084$ (c. 204 - 90 = 114);

C	D	E	F	G	A	B	C
1	$9/8$	$81/64$	$4/3$	$3/2$	$27/16$	$243/128$	2
	$9/8$	$9/8$	$256/243$	$9/8$	$9/8$	$9/8$	$256/243$

O coma pitagórica, bastante controverso para teoria musical, admite pelo menos três explicações. A primeira delas nos fornece Euclides (*Sectio canonis*, c. 300 a.C.), o

coma pitagórico seria o intervalo pelo qual a soma de seis tons inteiros excede a oitava $\Rightarrow (9/8)^6 : (2/1) = 531441/524288$ ou 23,5 cents (aproximadamente $\frac{1}{4}$ tom). A segunda nos fornece a teoria acústica moderna, o intervalo pelo qual a soma de doze quintas excede sete oitavas $\Rightarrow (3/2)^{12} - (2/1)^7 = 531441/524288$ ou 23,5 cents. A terceira é o processo de subtração pelo qual o semitom maior (*apotome*) excede o semitom menor (*limma*) $2187/2084 : 256/243 = 531441/524288$ ou 23,5 cents (Para maior informação consulte: RIGHINI, Pietro. *La Musica Greca: análise storico-tecnica*. G. Zanibon, Collana di Studi Musicali; GAÍNZA, J. Javier Goldáraz. *Afinacion y temperamento en la musica occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 1992; *Riemann Musik Lexicon*. B-Schott's Söhne, Mainz, 1967, pp. 409-414).

André da Silva Gomes, como foi dito anteriormente, não se ocupará dos pormenores aritméticos da formação das notas da escala musical. Interessa-lhe a constituição de tons e semitons das espécies e sua nomenclatura. Quanto à isso, uma última ressalva.

⁵Encontramos também em sua *Arte* ... os termos *justo* ou *natural* para a classificação das consonâncias perfeitas, assim como *supérfluo* e *diminuto* no lugar de maior e menor.

Vantagens destes movimentos

Estes movimentos se fazem próprios e precisos para os mais adequados movimentos das espécies. Eles todos são indispensavelmente necessários para o bom efeito e ordem das espécies. Eles foram escolhidos pelos sábios que puseram a música em arte e é uma evidente prova de sua precisão e perfeição o estado inalterável com que nos foram transmitidos e se acham conservados.

Lição 3ª

É quando duas vozes sobem ou descem a um mesmo tempo. (Ex 5)

Não pode haver perfeita harmonia sem haver movimento local dos números

Emprega-se quando uma voz está firme ou ainda golpeando no mesmo signo e

outra faz quantos movimentos lhe são precisos. (Ex 6)

Duas qualidades de movimento se distinguem na música: movimento simples ou de voz, e movimento composto ou de espécie.

Movimento simples

Emprega-se quando a voz mais baixa sobe e a mais alta desce, e desta ação é que

O movimento simples ou de voz se divide em unissonal, ascendente e descendente e forma-o uma voz só dentro da sua cantoria. O unissonal é quando a voz repete algumas notas no mesmo signo, ascendente é quando ela sobe, e descendente quando ela desce.

Emprega-se quando a voz mais baixa desce e a mais alta sobe, e desta ação ele

Movimento composto

Também O moto composto ou de espécie forma-se entre duas vozes ao menos e se divide em movimento reto, oblíquo, contrário conjuntivo e contrário disjuntivo que também se chama contraríssimo.

O movimento reto é próprio para a 3ª e 6ª ;

Vantagens destes movimentos

O moto oblíquo é próprio das espécies falsas; e neste movimento se podem

Estes movimentos se fazem próprios e precisos para os mais adequados movimentos das espécies. Eles todos são indispensavelmente necessários para o bom efeito e ordem das espécies. Eles foram escolhidos pelos sábios que puseram a música em arte e é uma evidente prova de sua precisão e perfeição o estado inalterável com que nos foram transmitidos e se acham conservados.



Movimento reto

É quando duas vozes sobem ou descem a um mesmo tempo. (Ex.5)

Movimento oblíquo

Emprega-se quando uma voz está firme ou ainda golpeando no mesmo signo e outra faz quantos movimentos lhe são precisos. (Ex.6)

Movimento contrário conjuntivo

Emprega-se quando a voz mais baixa sobe e a mais alta desce, e desta ação é que se lhe deduz o seu epíteto, pois caminha uma e outra voz a juntar-se e unir-se. (Ex.7)

Movimento contrário disjuntivo

Emprega-se quando a voz mais baixa desce e a mais alta sobe, e desta ação ele deduz igualmente o epíteto, porque uma voz caminha a retirar-se da outra e desunir-se. Também a este se chama moto contraríssimo. (Ex.8)

Propriedades destes motos para com as espécies ¹

O movimento reto é próprio para a 3ª e 6ª ;

O moto oblíquo é próprio das espécies falsas; e neste movimento se podem empregar todas as demais espécies;

O movimento contrário conjuntivo é próprio da 5ª perfeita;

O moto contrário disjuntivo é próprio da 8ª e algumas vezes da 5ª; mas a 8ª nunca se emprega no moto próprio da 5ª observado o rigor do contraponto, mas pode seguir aquele movimento a favor da liberdade da composição.

Liberdade da composição que mitiga o rigor do contraponto nos sobreditos movimentos

A 3ª e a 5ª podem-se escrever em todos os motos exceto no reto;

A 4ª perfeita escreve-se no moto oblíquo;

As 3ª e 6ª podem-se geralmente escrever em todos os movimentos;

As falsas ou postas em ligadura ou passando de grau entre as consonantes; dão-se

em particular no moto oblíquo.

Nota

Na análise, o que o novo contrapontista é obrigado a responder, deve observar em qualquer partitura de duas, três ou quatro vozes ou mais, todos os movimentos que fazem as vozes em relação umas com as outras; para satisfazer a todos eles. Porque sucede algumas ocasiões em uma composição a quatro, uma das vozes a um mesmo tempo, e de golpe empregar-se em três motos, e tal é a observação que deve fazer em cada uma das vozes, como fica dito em relação de umas para com as outras. (Ex.9)

Notas

¹ Uma vez discernidas quais as espécies empregadas no contraponto resta determinar a maneira como estas devem se suceder. A teoria moderna distingue, mais precisamente, três tipos de movimentos das vozes: *movimento contrário* (conjuntivo ou



disjuntivo), *movimento oblíquo* e *movimento direto*. O movimento reto empregado na *Arte Explicada*, também conhecido como paralelo, é uma particularidade deste último. Reconhecemos que o moto reto pode não ser necessariamente paralelo, o que torna lícito o emprego das consonâncias perfeitas neste movimento. (Ex.10) As espécies perfeitas podem ser alcançadas por movimento direto, particularmente quando a voz superior, em relação de terça com o baixo, caminha por grau conjunto – preferivelmente por semitom – e a voz inferior por salto, geralmente de quarta – uma fórmula tão cara à Renascença, *clasula vera*, e exaustivamente empregada na resolução do acorde de dominante.

Se num primeiro momento o autor procura adequar os vários movimentos às espécies perfeitas, imperfeitas e falsas, faz, em seguida, o inverso: adequa as espécies aos movimentos reto, oblíquo e contrário – o que tudo também dá no mesmo, como diria o próprio. Embora bastante claras as propriedades de um de outro há lugar para algumas considerações. Primeiro, as espécies falsas ocorrem no mais das vezes no moto oblíquo, ou como retardos ou como notas de passagem. Não menciona porém, as dissonâncias em contraponto nota-contranota próprias do moto contrário. (Ex.11) Segundo, restringir o uso das quartas ao moto oblíquo priva o jovem contrapontista, apenas temporariamente, do recurso comumente empregado no movimento reto, a sucessão de quartas paralelas do *faux bourdon*, que será tratada no devido tempo. Terceiro, pela liberdade da composição, quintas e oitavas podem-se escrever em todos os motos exceto no reto, mas reconhece que à primeira delas é mais correto aplicar o movimento contrário conjuntivo e à segunda, o movimento contrário disjuntivo.



Lição 4ª

As espécies se contam de dois modos

Ou da parte inferior para a superior de número um a sete, ou da parte superior para a inferior, igualmente principiando da parte de cima de número um a sete descendo.

Dois modos de contar as espécies foram estabelecidos pelos sábios, um a que podemos chamar modo numeral ascendente e outro modo numeral oposto

Modo numeral ascendente

É este um modo natural, pois que bem como de um alicerce se levanta um edifício, da mesma sorte do baixo, como fundamento, procedem as harmonias que soam sobre ele em ajustada proporção de grave a agudo. Por consequência, como dele resultam os números harmônicos dele como origem, todas as espécies, tanto no movimento ascendente como no descendente, se devem numerar.

Modo numeral oposto

Há um modo extraordinário mas judiciosamente inventado. Ele se particulariza tendo por objeto da sua dependência alguma das partes, isto é, alguma das vozes que, sendo aliás por natureza deduzidas da origem do baixo seu fundamento, em algumas ocasiões se lhe permite o domínio harmônico, e em tais circunstâncias é preciso que do lugar superior e agudo em que esta voz se acha, inversamente daí se principiem a contar as espécies para os espaços

inferiores. Deduz-se desta sorte, então caracterizada e considerada um fundamento, o governo de todas as harmonias e numera-se às avessas todos os intervalos, como está dito, da parte superior, onde essa voz se acha, para a inferior, onde reside o baixo. Não obstante conserve o direito inalterável sobre os números perfeitos da 8ª e 5ª, do qual por motivo nenhum cede a parte ou voz alguma. Contudo, ele se acha na precisão de sucumbir-se ao numeral oposto, quando entra em colisão com o tenor, parte que lhe é imediata, como adiante se demonstrará. É primeiramente necessário o conhecimento inverso das espécies numeradas pelo modo oposto, isto que apresenta o exemplo seguinte.

A espécie que é 8ª sobre o baixo, considera-se na voz caracterizada fundamento como uníssono;

A 7ª sobre o baixo considera-se e numera-se 2ª abaixo do dito uníssono;

A 6ª sobre o baixo considera-se e numera-se 3ª abaixo do dito uníssono;

A 5ª perfeita sobre o baixo considera-se e numera-se 4ª perfeita abaixo do dito uníssono;

A 4ª chamada supérflua ou maior sobre o baixo considera-se e numera-se 5ª diminuta abaixo do dito uníssono;

A 4ª perfeita sobre o baixo considera-se e numera-se 5ª perfeita abaixo do dito uníssono;

A 3ª sobre o baixo considera-se e numera-se 6ª abaixo do sobredito uníssono;

A 2ª acima do baixo considera-se e numera-se 7ª inferior ao dito uníssono.

Princípios que motivaram a invenção destes modos

Duas formas de contraponto estabelecidas na música deram motivo ao estabelecimento de se contarem dos dois mencionados modos as espécies.¹



Inventaram os mestres formar em harmonias uma, duas ou mais vozes sobre uma cantoria simples que denominam cantochão, cantado este por qualquer das vozes para este fim arbitrariamente se escolhesse, chamando a este modo de contraponto nota-contra-nota.

Formava-se e forma-se, pois, o contraponto ou sobre o baixo, que expressa o cantochão, ou sobre o tenor ou contralto ou triple. E quando se queira formar a quatro vozes unidas, uma delas se deve escolher para expressar o cantochão, e fica esta voz caracterizada como fundamento, parte da qual todas as outras partes ficam dependentes na organização da harmonia.

Nota-se É verdade que o baixo, pela sua situação fundamental, domina e conserva dependentes de sua gravidade os números harmônicos que se exaltam desde o seu local até o último grau de agudeza a que se possa chegar. Porém os sábios empreendem que as outras partes harmônicas algumas vezes se distinguem, e determinam-se a condecorá-las com o caráter fundamental. Nota-se:

O tenor pode na verdade servir de fundamento ao contralto e ao triple, por isto que ele é uma voz mais grave do que estas; e o contralto também pode ser fundamento para o triple pela mesma razão.

Porém o triple, como voz aguda, a nenhuma das outras que lhe correspondem em grau harmônico inferior parece que pode servir de fundamento ou dominar. Está visto que cada uma das mencionadas partes pode naturalmente dominar, pelo numeral ascendente, as harmonias que lhe forem superiores. Mas os sábios, para executarem e pôr em ação o seu intento, deliberaram-se a arvorar, diga-se assim, qualquer destas três partes de autoridade sobre as mais graves, de quem ela naturalmente dependesse e que, logo que fosse escolhida para sustentar o cantochão, se caracterizasse fundamento para com as outras vozes. E ocorrendo e remediando àquele inconveniente, estabeleceram o numeral oposto, obrigando, contudo, a voz escolhida para fundamento a reconhecer sempre a



primazia inerente à voz do baixo, prescrevendo-lhe que nos motos privativos das espécies perfeitas de 5ª e 8ª, aquela voz entendesse e reconhecesse a voz do baixo como voz grave e fundamental.

Em suma, à exceção das conjunturas dos motos ditos de 5ª e 8ª, aquela voz sobre quem se lança o contraponto, essa é a dominante de toda a harmonia ascendente e descendente. Lança-se pois o contraponto sobre o baixo, sobre o tenor, sobre o contralto, sobre o triple, e mesmo na organização de quatro vozes, escolhendo-se arbitrariamente uma delas sobre a qual se lance o contraponto.

Nota

É preciso aplicar-se uma séria atenção sobre os números das espécies que dependem daquela voz que expressa o cantochão e sobre a qual se lança o contraponto; portanto, é indispensável tratar-se de cada uma de per si e depois tratar-se da união de todas a um tempo, e por fim de uma voz formando o contraponto à outra de igual natureza que expressa o cantochão, v.g.[*verbi gratia*] dois tenores, dois contraltos, etc., não parecendo ociosa a difusa explicação com que se passa explanar este preceito, porque a um estudioso que deseja saber, e que para este fim, de tantos conhecimentos precisa, nada que lhe seja interessante lhe pode parecer supérfluo.

Lança-se o contraponto sobre o baixo ou sobre o tenor, contralto ou sobre o triple

Contraponto sobre o baixo

Dizer-se contraponto sobre o baixo é demonstrar que o baixo é o fundamento e que qualquer das vozes ou tenor ou contralto ou triple que seja escolhida para o acompanhar tem a formar sobre ele as devidas harmonias,



regulando-se as espécies então e numerando-se de baixo para cima pelo modo numeral ascendente, expressando o baixo o cantochão, e a voz, qualquer que ela seja, o contraponto.

Pode suceder, pois, que o tenor seja escolhido para fazer o contraponto sobre o baixo e que também aconteça que por ser uma parte tão próxima ao baixo, pois que lhe é imediata, desça em alguma passagem harmônica a lugar inferior ao mesmo baixo, e eis aqui a colisão do baixo com o tenor, que neste preceito já se anunciou. E uma conjuntura na qual o baixo não está isento do preceito de inversão, porque nestes termos a consonância em que soar o tenor, deve ser contada pelo numeral oposto; e isto por uma subordinação particular em que esta voz fica no baixo, que é a que faz o cantochão. É este um preceito geral característico de cada uma das vozes para com as suas imediatas ou no lugar inferior ou superior.

Contraponto sobre o triple *Contraponto sobre o tenor*

É demonstrar que ele é o que serve de fundamento. Se o tenor for acompanhado do baixo, então do tenor para o baixo se hão de contar as espécies pelo numeral oposto; e sucedendo que o baixo, como voz tão próxima ao tenor, suba em alguma passagem harmônica acima do tenor, então como dele, como fundamento se contam as espécies e a harmonia, passa a lugar que lhe é superior, é preciso empregar o numeral ascendente. Se for o contralto a voz que acompanha, é natural o governo do numeral ascendente; porém se suceder que o contralto, como voz imediata superior, desça em alguma passagem harmônica abaixo dele, nesta espécie se emprega o numeral oposto. Se for o triple a voz que o acompanhe, claro está que pela distância desta voz, parece que só terá exercício o numeral ascendente.



Contraponto sobre o contralto

É demonstrar que sobre ele ou o baixo, ou o tenor, ou o triple, tem a formar as devidas harmonias. Se sobre ele formar o contraponto o baixo ou o tenor, está visto que por serem estas umas vozes localmente inferiores, deve ter exercício o numeral oposto. Mas, qualquer destas vozes que sucede elevar-se acima dele em alguma passagem harmônica, trabalha então o numeral ascendente em idênticas circunstâncias já explicadas, no tenor. Se o contralto for acompanhado do triple, pode esta voz estender-se no contraponto, com que corresponde ao contralto tanto pela parte superior como pela inferior; mas pela superior tem exercício o numeral ascendente, e pela inferior numeral oposto em razão de descer, como fica dito, ao lugar inferior da voz que expressa o cantochão e que por este motivo, dela se devem contar as espécies.

Contraponto sobre o triple

Se o contraponto for lançado sobre o triple, que neste caso é o que expressa o cantochão, se for acompanhado ou do baixo, ou do tenor, ou do contralto, claro está que se devem contar as espécies pelo modo numeral oposto. Porém se suceder que o contralto, como voz muito vizinha ao triple, passe em alguma harmonia acima dele, então essa harmonia ou espécie há de ser contada pelo numeral ascendente pela razão já muitas vezes declarada.

Concurso de quatro vozes formando três o contraponto sobre uma que exponha o cantochão

Se se organizarem quatro vozes juntas, isto é, o baixo, tenor, contralto e triple, e uma delas, qualquer que seja (a) que for escolhida para expressar o



cantochão, esta voz, para com aquelas que soarem em harmonias superiores ao local da sua graduação, empregará o numeral ascendente; e para com aquelas que soarem em harmonias inferiores, empregará o numeral oposto.

Duas vozes de igual natureza, uma formando o contraponto sobre a outra

No caso de se unirem duas vozes de igual natureza, v.g. dois tenores ou dois contraltos etc., e uma destas vozes formar o cantochão e outra o contraponto, a que expressar o cantochão deve proceder do modo que se tem dito, numerando as harmonias superiores pelo numeral ascendente e as inferiores pelo oposto.

Pode escolher-se um motivo que uma voz siga e sustente sobre o cantochão

Não é pequena dificuldade levantar-se um motivo sobre a primeira nota do cantochão e que este motivo compreendido em um só compasso, continue a seguir-se, repetir-se e imitar-se variavelmente, à proporção que muda e varia de espécie cada uma nota do cantochão, sustentando-se o motivo em qualidade e quantidade igual de figuras, isto é, v.g. em semínimas, eis aqui a *qualidade*; e porque o motivo se formou em quatro semínimas, eis aqui a *quantidade*. Pode este motivo levantar-se em semínimas ou colcheias ou semicolcheias, contanto que seja formado em uma só qualidade.²

Nota Sustentando-se de dois modos: ou sempre há de seguir sobre todas as notas do cantochão as consonâncias de 8ª 5ª 8ª, únicos espaços que a voz do motivo deve tocar, ou pode principiar, como infalivelmente deve, nas sobreditas consonâncias, e depois variar em consonâncias de 3ª, 6ª e 8ª sobre o cantochão, espaços também únicos em que a voz do motivo deve soar. Em suma, o motivo só pode ser sustentado e formado sobre consonâncias de 5ª e que, ou querendo



variar-se ou a necessidade obrigue, de 6ª, formada uma ou outra e sustentado o motivo sobre cada uma nota para a qual passe e se mude o cantochão.

Além disto, sempre o princípio e fim hão de ser formados com figuras de maior valor; no princípio admite como propriedade pausa, para entrar a voz e que é útil para tomar o tom. Também se há de principiar e acabar essa espécie perfeita e na parte principal do compasso, e nunca se darão duas notas no mesmo signo, à exceção da 8ª.

Pode este motivo formar-se a duas ou três vozes, mas advirta-se que como a segunda voz e a terceira hão de entrar uma depois da outra e sempre dentro do mesmo compasso, pode suceder que no compasso seguinte, o ponto ou nota do cantochão não admita espécie consonante, se as vozes seguintes quiserem seguir o motivo em qualidade e quantidade. Nesta conjuntura e aperto pode seguir-se somente em quantidade, mas logo que possam seguir uma e outra coisa, existe a necessidade de observar-se o preceito em todo seu rigor.

Finalmente, há liberdade para se transferir tanto o motivo como o cantochão de uma voz para outra, v.g. expressou o baixo o cantochão por espaço de doze ou quatorze notas ou compassos, e o triple lhe correspondeu com o contraponto e com o motivo ou intento; de repente passou este a formar o cantochão e o baixo a corresponder-lhe com o contraponto e com o mesmo motivo.

Nota

Os preceitos compreendidos nesta lição são tão interessantes e comunicam tal dexteridade ao compositor, que este deixaria de o ser desembaraçado e hábil, se caso os não tivesse desenvolvido e praticado. Eles não se limitam somente à simplicidade do cantochão mas torna-se este objeto simples para que sejam inspirados ao estudioso, por um modo claro e suave, os preceitos da composição



e, animosamente, se disponha a entrar no labirinto do contraponto composto e figurado.

NOTAS

¹O aspecto arquitetônico encontra correspondência direta na construção do discurso musical e da linguagem como um todo. As partes constitutivas são dispostas segundo níveis hierárquicos mais ou menos estanques, reservando sempre espaço, naturalmente, à liberdade de criação. O desdobramento de um motivo em unidades maiores de articulação é intrínseco à organicidade musical. A distribuição dos níveis de organização, por exemplo, dos agrupamentos rítmicos dentro do compasso – nível mais elementar de articulação –, torna-se apenas um dado elementar e fortuito se pensada em relação a outro nível que lhe é imediatamente superior, o da articulação da frase. O bom interprete, assim como o bom compositor, almejam utopicamente os níveis mais altos de articulação e fraseado, como se, favorecidos por uma generosa perspectiva, pudessem atingir a compreensão do todo.

Porém, como exige o desenrolar e objetividade do tratado, encontramos apenas algumas referências desta construção arquitetônica nas suas lições. Os preceitos que se seguem lidam com dois aspectos distintos. O primeiro, é o de se legitimar a posição do cantochão em qualquer uma das vozes da cantoria. Cabe não apenas ao tenor a função de sustentar o *canto principalis* – de onde deriva-se o epíteto *tenere* –, qualquer uma das vozes pode fazê-lo enquanto que as demais



farão às vezes do *acompanhamento*. O segundo, é fundamentado na próprio fenômeno acústico da série harmônica (sem fazer referência à ela), a autoridade do som grave e fundamental sobre o qual erguem-se os mais agudos. Combinados estes dois aspectos viram-se os teóricos constrangidos a adotar dois modos de classificação das espécies, de acordo com as regras da arte e da acústica. Qualquer uma das partes pode ser tomada como alicerce sobre o qual acenta-se um contraponto superior ou inferior. No primeiro caso, a voz do cantochão numera as harmonias superiores pelo modo numeral ascendente e, pelo segundo, a voz do cantochão numera as harmonias inferiores pelo modo numeral descendente. Em havendo cruzamento de vozes, claro está que, a autoridade do *cantus prius factus* sobre o contraponto nunca ocorre, porém, em detrimento da primazia inerente à voz do baixo, que continuará a prescrever, como voz grave e fundamental, o moto privativo das espécies perfeitas.

São descritas as combinações possíveis a duas vozes, duas vozes gêmeas e duas vozes de igual natureza (dois tenores, dois altos...), além de uma pequena menção ao contraponto a quatro partes, ainda cedo para se aprofundar nesta lição. Pois se num primeiro momento poderia-se pensar no modo numeral oposto como sendo próprio à realização do *contraponto duplo* ou *invertível*, exatamente por fornecer-nos a relação inversa das espécies, fica-nos evidente, porém, que sua utilização deve-se antes à necessidade de se respeitar a autoridade da voz sobre a qual se lança o cantochão e que se arvora, naquela circunstância, em fundamento.

²Em prosseguimento, o leitor encontra as primeiras diretrizes para o exercício de 1ª espécie. E ainda é advertido ao fim da lição onde exalta em sua nota: "*Os preceitos compreendidos nesta lição são tão interessantes e comunicam tal dexteridade ao compositor, que este deixaria de o ser desembaraçado e hábil,*



se caso os não tivesse desenvolvido e praticado.” Os preceitos levantados apresentam-se na seguinte ordem:

1. criação de um motivo empregando figuras de mesma *qualidade* (ex. semínimas) e em mesma *quantidade* (de acordo com o compasso). Este motivo deverá ocorrer repetidas vezes na cantoria, na forma de sequências que conferem à melodia o estilo característico de sua época;
2. motivo do contraponto deve principiar e findar em consonância perfeita; na terminação podem ser empregados valores maiores;
3. pode-se iniciar o contraponto com pausa, o que é útil para tomar o tom;
4. deve-se começar e terminar em 5ª ou 8ª e em tempo principal do compasso;
5. não é permitida a repetição de notas (notas de mesmo signo) à exceção da 8ª ;
6. em caso de “aperto” no início do exercício pode-se variar a *qualidade* mas que não se altere a *quantidade*;
7. cantochão pode passar de uma voz a outra ao fim de cada seção.



Lição 5ª

Preceitos concernentes à organização do contraponto simples¹

1º Todo o princípio deve ser socegado formando-se a cantoria gradativa e seguida, isto é, passando de uma à outra nota vizinha quanto isto possa ser; começando em espécie perfeita ou quinta ou oitava ou uníssono.

2º É regra geral em contraponto solto que a voz entre sempre depois de pausa, por pequena que seja, para que a voz possa deduzir do tom do baixo o tom em que deve entrar.

3º Não deve haver mais no decurso da cantoria pausa alguma, porque enquanto se contam as pausas, cala-se a harmonia e fica o contraponto privado de tantas harmonias quantas forem as pausas.

4º No contraponto sobre o cantochão em cada parte do compasso, isto é, em cima de cada uma nota do baixo, deve haver movimento de voz, porque o cantochão não pode mover mais que de um para outro compasso, e por isso no bater-se da nota deve mover-se a harmonia.

5º Em cada parte nova do compasso deve pressentir-se nova consonância no contraponto, porque o cantochão fere somente diverso movimento de um para outro compasso, isto é, de uma para outra nota principal. Este preceito é muito análogo ao antecedente.

6º Quanto puder ser, cantem as partes com movimentos contrários; v.g. se o cantochão subir será bom que o contraponto desça; se este subir, desça o cantochão,

porquanto deste modo realçará e se fará mais distinguir a harmonia. Contudo este preceito não deve ser tomado em acepção tão rigorosa que se repete erro; que as vozes em muitas ocasiões subam ou desçam igualmente, por isso se recomenda que ele se observe o mais que possa ser.

7º No contraponto solto não se devem usar ou expressar dois pontos sucessivos, isto é, dois sons sucessivos em um mesmo signo sobre o cantochão, porque é faltar à variedade de consonância diversa, e a voz deve ferir os sons que couberem nos números próprios a cada uma nota do cantochão. Mas sendo três vozes as que façam o contraponto, já não é proibido, porque já nestas circunstâncias pode haver variedade e, em todo outro dueto que não seja formado sobre cantochão, podem as duas vozes expressar dois e mais pontos ou sons sucessivos.

8º É inteiramente proibido no contraponto passar-se das espécies simples às compostas, e da mesma sorte das compostas às simples; porque é defeito não procederem conjuntas as duas vozes e porque também se perverte a boa ordem que é proceder das espécies simples às simples e das compostas às compostas, sendo evidente, na conformidade deste preceito, que as vozes não devem formar a um mesmo tempo saltos que lhes seja preciso tocar aquelas espécies. E uma voz só de per si não forme maior intervalo que o de quinta, contudo poderá usar o salto de oitava incomposta, isto é, ferir o uníssono, atendida a precisão de que não ande muito baixo ou muito alto o contraponto.

9º Sempre que possa ser procura-se pôr em ação os remedos e réplicas, isto é, respostas àqueles remedos e imitações, porquanto nisto consiste a variedade.

10º As espécies perfeitas de uma mesma natureza ou qualidade não devem empregar-se duas imediatamente uma depois de outra por movimento reto, como duas quintas ou duas oitavas ou dois uníssonos. Porém sendo as espécies perfeitas de diferente qualidade podem muito bem empregar-se porque depois de uma quinta pode



muito bem passar-se a uma oitava e depois de uma oitava a décima segunda e pelo contrário.

11º É permitido empregarem-se muitas quinta ou muitas oitava ferindo um mesmo ponto em um mesmo lugar, sem que haja movimento ascendente ou descendente; porquanto a espécie nesta ação é uma só consonância em um só lugar. Este preceito recai sobre o concurso de muitas vozes, porque sendo uma só a que faça o contraponto, então existe em seu vigor o preceito sétimo que não admite dois sons sucessivos em um mesmo signo.

12º Podem com efeito empregar-se muitas espécies perfeitas sucessivamente, mas contanto que do trânsito de umas para outras hajam movimentos contrários. Por exemplo: formando uma voz uma quinta subindo de *Diare* [ré] a *Amila* [lá], e outra voz descendo de *A* a *D*, dizendo uma voz *re la* e a outra *la re*; ou também subindo uma voz, v.g. de *D* grave a *D* agudo, e outra voz descendo de *D* agudo a *D* grave, e deste modo em outros quaisquer signos. Mas advirta-se que esta liberdade só tem lugar quando concorrem muitas vozes a formar o contraponto.²

13º Inteiramente é proibido fazer-se expressar *fá* contra *mi* ou *mi* contra *fá*. Por exemplo. Uma voz baixa expressar *Elami* [mi] e uma voz superior *Bfami* [si], e a voz baixa subir a *Ffaut* [fá] e a voz superior subir igualmente a *Csolfaut* [dó] ou às avessas. Isto se proíbe pelo áspero desabrimento da construção destas espécies, além do moto reto que com elas deste modo se forma, [e] sempre proibido neste contraponto pela sua simplicidade, e por isto qualquer aspereza é logo perceptível e desagradável ao ouvido. Porém na composição em alguma ocasião poderá usar-se pois que então esta aspereza pode ficar disfarçada com as outras vozes ou espécies.



Nota

É fácil ao que for inteligente perceber, sem recorrer à análise na partitura, quando há duas quintas ou oitavas na organização da harmonia, e é advertir se entre os nomes da solfa duas vozes a um mesmo tempo expressam as mesmas sílabas, v.g. se expressam a um mesmo tempo fá sol ou sol fá subindo ou descendo, analisada a partitura, infalivelmente se hão de achar compreendidas no defeito mencionado.

14º Não deve o contraponto passar de salto a uma espécie dissonante, porquanto se ofende o ouvido. E ainda mesmo sempre que se mova o cantochão, sempre a espécie do contraponto imediata a este movimento há de ser consonante; em suma, o contraponto nunca deve saltar senão que à espécie consonante.

15º No contraponto não se deve passar por movimento reto da terça para a quinta e da sexta para a oitava, porquanto a quinta se dá subindo a parte grave e descendo a aguda por moto contrário conjuntivo, como já se disse; e para a oitava há de subir a parte aguda e descer a grave pelo moto contrário disjuntivo. Em suma, estas espécies perfeitas não admitem no contraponto o moto reto.

16º Somente de três modos se pode ir da sexta a oitava. Primeiro, quando o baixo desce um ponto e a aguda sobe meio ponto, v.g. descendo o baixo de E para D e a voz subindo de C# para D. Segundo, quando o baixo desce meio ponto e a voz aguda sobe um ponto, v.g. o baixo desce de F para E e a voz subindo de D para E. Terceiro, quando o baixo desce meio ponto e a voz aguda sobe outro meio ponto, v.g. descendo o baixo de B para A e a voz superior sobe de G# para A, e destes modos em todos os demais lugares; e assim só é que se satisfaz com o moto disjuntivo devido à oitava.

17º Devem evitar-se os uníssonos e as oitavas o mais que pode ser, porquanto não só não fazem realçar a harmonia em razão de sua semelhança no som mas, pelo contrário, fazem-na insípida e de pouca impressão ao ouvido.



18º Devem evitar-se inteiramente os saltos difíceis e dissonantes, pondo-se em ação aqueles que forem de fácil entoação e consonância. Não se salta à sexta maior, à sétima maior e à nona etc. Evitem-se também os três seguintes trânsitos. O primeiro é a quarta do trítono, por exemplo, de F passar a B, que é passar de *fa* de F ao *mi* de B, e este trítono serve de exemplo para todos os mais. O segundo é o intervalo de dois semitons maiores, que é o de terceira diminuta, por exemplo, passar de *fa* de B ao *re* de G# e este exemplo serve para outros intervalos semelhantes. O terceiro é o intervalo da segunda supérflua, por exemplo, passar de *fá* de F ao *sol* de G#, e este exemplo basta para semelhantes intervalos³.

19º No contraponto solto quando sucede passar-se da espécie imperfeita à perfeita, seja à mais próxima e imediata, porque não se deve proceder de salto as consonâncias perfeitas pois que produz mal efeito. O modo acertado é passar da terceira menor ao uníssono, e da terceira maior à quinta, da sexta menor à oitava, e da sexta maior à oitava, etc.

20º As dissonâncias que se empregam livres e não ligadas, sempre hão de cantar gradatim, passando ligeiramente em diminuição, isto é, entre muitas figuras de menor valor; mas contudo passem de tal modo que uma dissonante não siga imediatamente atrás de outra, porém alternadamente, pois que deste modo se modifica a dissonância.

21º Não obstante o preceito antecedente demonstrar o modo de passarem às espécies falsas e dissonantes, contudo deve notar-se que no contraponto solto nem sempre tem lugar as espécies falsas, porque elas mais pertencem ao contraponto figurado e de concerto. Não padece dúvida que na cláusula final seja admitida a ligadura de sétima resolvendo na sexta para fechar na oitava, ou fazer com a quarta perfeita em sinalefa⁴ de figura a cláusula final, isto é, unir ou elidir a quarta com a quinta e desculpar a quarta com a terça. A sinalefa entende-se na união da quarta com a quinta, fingindo nesta ligadura que liga com o baixo.



22º Não devem formar-se muitas cláusulas, mas somente aquelas que forem precisas e próprias do tom.

23º Ainda que o contraponto pode entrar em quinta, isto não obstante, ele não pode finalizar senão que unísono ou na oitava ou na quinzena, por ser uma espécie perfeitíssima. Porém este preceito estende-se se o contraponto for a duas vozes, mas se ele concorrer em maior número de vozes, neste caso deve acabar em quinta, terça e oitava.

24º Deve-se finalizar com a cláusula competente, fazendo soar uma espécie falsa em ligadura ou clausulando sem espécie dissonante, como já se disse disse ou se apontou no preceito 21º.

Nota

No contraponto sobre o baixo é preciso que o novo contrapontista se instrua a diminuir a voz aguda, e no contraponto sobre o triple ou outra voz, a glosar com o baixo. Isto é, no contraponto sobre o baixo ele observa que [as] espécies sejam competentes a cada uma nota que expressa o baixo e nestes pontos ou lugares das espécies faz ferir ou expressar pelo triple ou qualquer outra voz que forma o contraponto, figuras de menor valor que a do baixo, mas que preencham proporcionadamente o tempo do valor da nota que ele expressa, e do mesmo modo corresponde, isto é, procede com o baixo; quando este corresponde com o contraponto ao triple ou à outra voz, e isto para se exercitar a florear com qualquer das partes que formem a harmonia, dispondo-se deste modo, para passar habilmente à parte da composição. Porém depois que ele souber trabalhar o contraponto sobre o cantochão ou canto de estante, que assim verdadeiramente se chama, deve passar a trabalhar sobre o canto de órgão, porque vai passando gradualmente do mais fácil ao mais difícil, como este é. Ele então passa a

reconhecer e exercitar maior diversidade de movimentos, e igualmente a conseguir maiores vantagens.

Contraponto Figurado ou Composto

Não obstante ter-se dito anteriormente que o contraponto solto, simples ou silábico podia formar-se a duas, três e quatro vozes, contudo sempre se deve distinguir que entre um e outro contraponto simples e composto se dá não pequena diferença, e que quando naquele concorrem três e quatro vozes, vem então a haver um contraponto misto, porque o contraponto solto rigorosamente só compreende a variedade de consonâncias e movimentos entre duas partes, e de três vozes para cima já domina o contraponto de concerto.

Neste com efeito há de haver uma parte que expressa o cantochão e, sendo a três vozes, uma parte das duas que cantam há de expressar espécie Imperfeita, e outra parte, quinta ou oitava. Nele se fazem as ligaduras de quarta e quinta, e a de sétima; e no caso de se não fazerem ligaduras, devem as vozes proceder por imitação sobre cada ponto do cantochão desde o princípio até o fim, tanto nos movimentos como nas figuras e ainda nas sílabas, quando pode ser. E eis aqui porque os contrapontos a três vozes sobre baixo são os mais científicos, pois que neles entram passos ou imitações, formam-se ligaduras e cláusulas, tanto da quarta e quinta, como a de sétima, a de 9ª ou segunda inferior, e é deste contraponto figurado ou composto que se passa exatamente a demonstrar os preceitos.



NOTAS

¹Os 24 preceitos enumerados nesta lição podem ser assim agrupados: ① *Tratamento melódico*: [a] movimento por grau conjunto, preceitos 1 e 8 [b] movimento por grau disjunto, preceitos 14, 18 e 19 [c] repetição de nota, preceitos 4, 5, 7 e [d] realce e variação melódica, preceitos 6 e 9 [e] início e conclusão do contraponto simples, preceitos 1,2,3,22 e 23. ② *Espécies consonantes perfeitas*: [a] alcançadas por movimento direto, preceitos 10 e 13 [b] alcançadas por movimento contrário, preceitos 12 e 16 [c] quinta e oitava ocultas, preceito 15 ③ *Espécies dissonantes*: [a] nota de passagem, preceito 20 [b] espécies falsas, preceito 21 [c] cláusulas, preceitos 22 e 24.

A série de parágrafos concernentes ao tratamento melódico prescrevem em síntese as seguintes diretrizes. No primeiro preceito está contida a noção básica da condução vocal das partes, todo princípio deve ser socegado e gradativo. Segue-se-lhe o movimento das espécies sendo que nenhuma dissonância está livre para ser alcançada ou deixada por salto; que não se salte à sexta maior, nem à sétima ou a qualquer intervalo aumentado ou diminuto. A repetição de nota deve ser evitada na medida em que falta à variedade da harmonia, a não ser no contraponto a três ou mais vozes, cujo efeito é minimizado pela maior quantidade de partes. O maior realce da cantoria é regulado pelo movimento contrário das vozes que lhes confere autonomia e destaque. Por fim, o contraponto poderá iniciar em espécie de quinta, porém, deverá terminar na oitava ou no uníssono.

Os parágrafos concernentes ao tratamento das espécies consonantes perfeitas podem ser sintetizados da seguinte forma. Quintas e oitavas por movimento paralelo são totalmente vetadas, admiti-se apenas a sucessão alternante de espécies perfeitas mas contanto que do trânsito de umas para as outras hajam movimentos contrários. Quintas e oitavas alcançadas por movimento direto a partir de uma terça e uma sexta,

respectivamente, são vetadas ainda que André da Silva Gomes não tenha falado em movimento *oculto* (vide notas da Lição 6ª).

Quanto ao tratamento das espécies dissonantes, estas podem ser empregadas livremente desde que utilizadas em figuras de menor valor e à sombra das perfeitas, ou seja, como nota de passagem ligando em parte fraca uma espécie consonante à outra.

²Em diversas ocasiões André da Silva Gomes demonstrará seu total respeito e convicção nos princípios contidos na doutrina dos antigos mestres ou sábios - como ele tantas vezes fará referência. Oportunamente ele evita polemizar em resposta a eventuais argumentações por parte dos modernos, sobretudo, no que diz respeito a certas liberdades que estes últimos, judiciosamente, passam a consentir. Sua verdadeira posição nos é dada, no entanto, pela representação de alguns aspectos de seu pensamento. Por exemplo. A importância da instrução literária e, especificamente, da retórica na prática musical, remete a visão do autor à tradição medieval de se encerrar a própria essência da teoria musical no conjunto das disciplinas matemáticas, o *Quadrivium* [*Musica canit, Arithmetica numerat, Geometria ponderat, Astronomia colit astra*] que juntamente com o *Trivium* [*Grammatica loquitur, Dialecta verba docet, Rethorica verba colorat*] constituíam as duas áreas do conhecimento humano na Idade Média. E embora não enuncie estes conceitos abertamente, como professor régio de Gramática Latina - posto que assume em 1797, seguramente os tem muito em conta.

Pois bem, este enraizamento no passado faz-se ainda mais notável ao conservar em seu discurso a prática da solmização, cuja teorização atribui-se genericamente a Guido d'Arezzo (c.1000), e com a qual nos deparamos no décimo segundo parágrafo desta lição.

A solmização não é um sistema de notação, e sim, um recurso mnemônico onde a utilização de sílabas em associação com diferentes alturas (notas) torna capaz o reconhecimento auditivo e a realização prática dos intervalos musicais. De fato, para se



solmizar uma melodia, basta que se dê uma sílaba para cada nota escrita e cantá-la sempre em associação com esta sílaba. Com este intento, d'Arezzo tomou emprestado um hino muito popular de São João Batista, empregado diariamente nos cultos, cuja familiaridade tornava-o perfeito para ser usado como acróstico. As sílabas iniciais de cada verso foram então acopladas a uma melodia especialmente construída, de maneira que, o começo das sucessivas linhas melódicas formavam juntas uma escala ascendente de seis notas [ut - la].

Em seu tratado *Epistola de ignoto cantu* (c. 1028 - 29), d'Arezzo refere-se as seis notas do hexacorde com os seis vocábulos *ut, re, mi, fa, sol, la* extraídos das sílabas iniciais das seis primeiras linhas do hino (*Ut queant laxis, Resonare fibris, Mira gestorum, Famuli tuorum, Solve poluti, Labii reatum, Sancte Johannes*). De acordo com o sistema guidoniano, existiam três tipos de hexacordes, todos eles perfeitamente simétricos, e que obedeciam a sucessão melódica tom-tom-semitom / tom-tom-semitom. Formava-se, pois, o hexacorde natural [*Hexachordum naturale*] sobre a nota C (e.g., c d e f g a); o hexacorde duro [*Hexachordum durum*] sobre a nota G (e.g., g a b c' d' e'); e o hexacorde mole [*Hexachordum molle*] sobre a nota F (e.g., f g a b $\flat$ c' d' e').

A combinação destes hexacordes num complexo de sete hexacordes justapostos, constituiu o que os teóricos denominavam *Gammut*, forma contraída de *Gamma Ut*. Este nome, como se deduz, tem como raiz a letra Γ (Gamma) do alfabeto grego. Essa proveniência é facilmente compreensível se pensarmos em tantos outros empréstimos, como é o caso, por exemplo, do próprio sistema *Oktoechos* – que constitui os oito modos eclesiásticos – cuja origem igualmente remonta à antiguidade grega. Portanto, a presença da Antiga Grécia fazia-se sentir sob os mais diversos aspectos nos tratados teóricos da Idade Média. Frequentemente esta correspondência não era direta, e fazia-se de modo inexato, no mais das vezes, sofrendo modificações diversas. De fato, na música grega, o tom mais grave adotado no *Sistema Teleion* era a nota A, denominada



Proslambanómenos. Porém, a partir do Xº século, Odo de Cluny acrescenta a nota G [Γ] passando a ser este o tom mais grave e ponto de partida da *mano guidoniana* - de onde se deriva o epíteto Γut. O âmbito total do sistema Gammut abrangia da nota mais grave G à nota mais aguda e", estendendo-se pelos registros grave, agudo e sobreagudo.

Pela Tabela I verifica-se que a posição do semitom é crítica, devendo ocorrer sempre entre as sílabas *mi* e *fa*. Toda vez que algum canto excedia o âmbito de um único hexacorde implicava necessariamente em mudança de um a outro hexacorde. Este processo era chamado de *mutança*: ocorria em notas que levavam duas ou três sílabas comportando duas ou seis mutanças respectivamente. Por exemplo. Na nota C *fa ut* pode haver mutação de *ut* para *fa*, ou de *fa* para *ut*; na nota G *sol re ut* pode ocorrer mutação: de *sol* para *re* ou de *re* para *sol*; de *sol* para *ut* ou de *ut* para *sol*; de *re* para *ut* ou de *ut* para *re*. Nota-se que na nota B não pode haver mutação entre B e Bb pois se trata de duas alturas diferentes.

²Na tradição teórica medieval o *Gammut* fornecia o total de notas disponíveis e necessárias a toda criação musical ("*quibus tota musica conformatur*"). Porém, a necessidade de se obter espécies perfeitas - que aos poucos se afirma no séc. XIII como a base harmônica da música polifônica - fez com que outras notas fossem acrescentadas ao antigo sistema. Essas notas eram chamadas *coniuncte*, participio do verbo latino *coniungo*, *ixi*, *ictum*, *ere* - ligar, unir, reunir.

O emprego cada vez mais frequente destes cromatismos na prática tradicional da solmização, levou à dedução de novos hexacordes perfeitamente adaptados à música que então surgia - fora dos limites do Gammut - a assim chamada *musica falsa* ou *ficta* (encontra-se também *coniuncta* em Tinctoris), em oposição à *musica vera* ou *recta*.

De maneira geral, os acidentes eram empregados ou por necessidade, *causa necessitatis*, ou por motivo de beleza, *causa pulchritudinis*. Do segundo caso, justificava-se a utilização do bemol nas notas vizinhas superiores, i.e. bordaduras, daí o



provérbio latino " *una nota super la, semper est canendum fa*". Por exemplo. Para se obter a bordadura superior *a-b -a* empregava-se, segundo este clichê, a mudança entre o hexacorde natural e mole que se verifica pela solmização: A la - fa - A la. Já nas notas vizinhas inferiores, era cada vez mais frequente o emprego do sustenido, cuja utilização abusiva sofrerá severas críticas por Praetorius.

ee		la	E la (Ela)
dd		la sol	D la re sol (Delaresol)
cc		sol fa	C sol fa ut (Cesolfaut)
bb		b fa □ mi	B fa B mi (bfa □ mi)
aa		la mi re	A la mi re (Alamire)
g		sol re ut	G sol re ut (Gesolreut)
f		fa ut Durum	F fa ut (Fefaut)
e	la mi	Molle	E la mi (Elami)
d	la sol re		D la re sol (Delaresol)
c	sol fa ut		C sol fa ut (Cesolfaut)
b	bfa □ mi	Naturalle	B fa B mi (bfa □ mi)
a	la mi re		A la mi re (Alamire)
G	sol re ut		G re ut (Gesolreut)
F	fa ut	Durum	F fa ut (Fefaut)
E	la mi	Molle	E la mi (Elami)
D	sol re		D sol re (Desolre)
C	fa ut		C fa ut (Cefaut)
B	mi	Naturalle	B mi (Bemi)
A	re		A re (Are)
Γ	ut		G ut (Gamma ut)
	Durum		

TABELA I

Em suma, na sobredita *musica ficta* ("*Non tamen falsa musica sed inusitata*" Anônimo II - CSI, 310b), o bemol e o sustenido fazem as vezes, por assim dizer, do *fa* e do *mi*.

Mas é do primeiro caso que se derivam as regras contidas nos preceitos de número treze e dezoito, e que permanecem constantes na elaboração deste tratado. À luz desta tradição, não poderia deixar de estar presente toda a polêmica em torno do *diabolus in musica*. Alguns autores como Jacques de Lièges (XVI) chegaram mesmo a afirmar que o trítano não poderia ser nem ao menos solmizado ao mover-se de um hexacorde a outro, já que não havia nenhuma nota comum sobre a qual a mudança pudesse ocorrer. Estando correto ou não em sua premissa, de qualquer modo, verifica-se que o trítano excede, impreterivelmente, os limites de um único hexacorde, o que torna obrigatória a mudança. Devemos lembrar que, pelo já demonstrado, a nota B não admite mutação entre B $\square$ e B $\flat$.

O trítano desde a Idade Média representava em si um sério problema para a prática musical. A necessidade de se evitá-lo constantemente, fez com que se fossem acrescentadas as notas *coniuncte* F $\sharp$ e Eb, para a obtenção, por exemplo, de uma quinta perfeita acima de B e abaixo de B $\flat$.

Este princípio geral conduziu, até meados do séc. XVIII, à obtenção de toda escala cromática da qual o próprio autor e seus contemporâneos evidentemente já se serviam, muito embora insistissem alguns em conservar certos traços da tradição medieval. Este é o caso, por exemplo, de se fazer proibir soar "*mi* contra *fa* " que, como podemos observar, prescreve, segundo a característica utilização do *mi* sobre o sétimo grau, o próprio trítano B-F e não o intervalo alternativo que erroneamente poderia se fazer entender: v.g. *mi* de E la *mi* contra *fa* de B fa ou *mi* de B *mi* contra *fa* de F fa ut.

Lição 6ª

A lição a que se refere André da Silva Gomes é um caso particular onde ocorre a omissão da vogal final que antecede a vogal inicial da palavra seguinte, e.g. *fa / ti / ga / deu / [= fatigado eu]*. Pode ocorrer crase nos casos em que as vogais, por serem iguais, se fundem em uma só, e.g. *fa / ti / ga / dueu / [= fatigado eu]*. Segue um exemplo de Sinalefa: *fa / ti / ga / dueu / [= fatigado eu]*.

No mais, o que nos interessa no momento é a imagem sugestiva com que o autor da *Arte da Música* trata a composição figurada ou contraponto de concerto a três vozes, é preciso que uma espécie imperfeita ande junta com uma espécie perfeita, isto é, que uma voz forme sobre o baixo espécie imperfeita, e outra voz, ao mesmo tempo, se ajunte com ela em espécie perfeita. E quando deste modo se não poderem estas espécies ajuntar, antes falte a perfeita do que deixe de soar a imperfeita em lugar da perfeita. Porque, por exemplo, mais harmonia se achará na união das espécies 3ª e 6ª do que de 3ª e 5ª, não obstante ser mais sonora esta postura, isto é, expelir um som justo e que parece nada lhe faltar, mas aquela, por expelir um som que parece suspenso, por isso é maior a sua harmonia. Portanto se faltar, falte antes a espécie perfeita.¹

2º Não se escrevam de golpe a duo nem a três as espécies [de] 5ª e 8ª, isto é, não se passe de moto reto da 5ª à 8ª, porque deste modo só se permite nas composições a quatro vozes, e estes lugares pertencem à quarta voz. E por serem incoerentes à segunda e terceira voz, por esta causa se não permite na composição a duo ou a três.

3º Não é permitido nos contrapontos a três vozes sobre o baixo usar da 8ª e da 5ª de outra sorte que se usa no contraponto solto que é, segundo se explicou já no preceito 15º da organização do mesmo contraponto solto, aonde se diz que a 5ª se dá subindo a parte grave, e descendo a aguda pelo moto conjuntivo; e a 8ª se dá a parte aguda, e descendo a grave pelo moto disjuntivo. Mas em composição a quatro vozes pode-se usar

A *elisão* a que se refere André da Silva Gomes é um caso particular onde ocorre a omissão da vogal final que antecede a vogal inicial da palavra seguinte, e.g. *fa / ti / ga / deu / [= fatigado eu]*. Pode ocorrer *crase* nos casos em que as vogais, por serem iguais, se fundem numa só, e.g. *Ti / nhas / al / ma / [= tinhas a alma]*. Segue um exemplo de *Sinalefa*: *fa / ti / ga / dueu / [= fatigado eu]*.

No mais, o que nos interessa no momento é a imagem sugestiva com que o autor da *Arte* ... nos faz entender a utilização de um processo cadencial, cuja realização se torna lícita graças às permissões poéticas que, afinal, se fazem consentir. A descrição completa de sua utilização encontra-se nas finais da Lição 8ª.

espécie perfeita. E quando deste modo se não poderem estas espécies ajuntar, antes falta a perfeita do que deixa de soar a imperfeita em lugar da perfeita. Porque, por exemplo, mais harmonia se achará na união das espécies 3ª e 5ª do que de 3ª e 5ª, não obstante ser mais sonora esta postura, isto é, expelir um som justo e que parece nada lhe faltar, mas aquela, por expelir um som que parece suspenso, por isso é maior a sua harmonia. Portanto se faltar, falte antes a espécie perfeita.¹

2ª Não se escrevam de golpe a duo nem a três as espécies [de] 5ª e 8ª, isto é, não se passe de moto reto da 5ª à 8ª, porque deste modo só se permite nas composições a quatro vozes, e estes lugares pertencem à quarta voz. E por serem incoerentes à segunda e terceira voz, por esta causa se não permite na composição a duo ou a três.

3ª Não é permitido nos contrapontos a três vozes sobre o baixo usar da 8ª e da 5ª de outra sorte que se usa no contraponto solto que é, segundo se explicou já no preceito 15º da organização do mesmo contraponto solto, aonde se diz que a 5ª se dá subindo a parte grave, e descendo a aguda pelo moto conjuntivo; e a 8ª se dá a parte aguda, e descendo a grave pelo moto disjuntivo. Mas em composição a quatro vozes pode-se usar

Lição 6ª

Preceitos Concernentes ao Contraponto de Concerto

1º Na composição figurada ou contraponto de concerto a três vozes, é preciso que uma espécie imperfeita ande junta com uma espécie perfeita, isto é, que uma voz forme sobre o baixo espécie imperfeita, e outra voz, ao mesmo tempo, se ajunte com ela em espécie perfeita. E quando deste modo se não poderem estas espécies ajuntar, antes falte a perfeita do que deixe de soar a imperfeita em lugar da perfeita. Porque, por exemplo, mais harmonia se achará na união das espécies 3ª e 6ª do que de 3ª e 5ª, não obstante ser mais sonora esta postura, isto é, expelir um som justo e que parece nada lhe faltar, mas aquela, por expelir um som que parece suspenso, por isso é maior a sua harmonia. Portanto se faltar, falte antes a espécie perfeita.¹

2º Não se escrevam de golpe a duo nem a três as espécies [de] 5ª e 8ª, isto é, não se passe de moto reto da 5ª à 8ª, porque deste modo só se permite nas composições a quatro vozes, e estes lugares pertencem à quarta voz. E por serem incoerentes à segunda e terceira voz, por esta causa se não permite na composição a duo ou a três.

3º Não é permitido nos contrapontos a três vozes sobre o baixo usar da 8ª e da 5ª de outra sorte que se usa no contraponto solto que é, segundo se explicou já no preceito 15º da organização do mesmo contraponto solto, aonde se diz que a 5ª se dá subindo a parte grave, e descendo a aguda pelo moto conjuntivo; e a 8ª se dá a parte aguda, e descendo a grave pelo moto disjuntivo. Mas em composição a quatro vozes pode-se usar

de alguma liberdade a este preceito, porque o salto da espécie de 4ª ou 5ª salva os seus motos próprios.

4º É permitido na composição a duo passar com movimento de vozes da 3ª ao uníssono; e na composição a três também passar com movimento de vozes da 5ª ao mesmo uníssono, por ser este trânsito o mais próximo e conjunto. Porque a voz sai de tão boas consonâncias, como são a 3ª e a 5ª, pode descer muito bem ao uníssono, visto que este lugar lhe não fica remoto, porém seja preciso contudo, que para se formar este trânsito haja alguma precisa causa, porque é melhor fugir de tocar o uníssono.

5º No contraponto a duas ou três vozes é proibido passar descendo da 6ª a 5ª, e passar subindo da 6ª a 8ª tudo por moto reto². Isto é, enquanto ao primeiro preceito, proíbe-se que existindo o baixo em nota à qual a voz superior faça 6ª, passando o baixo a outra nota, a voz superior desça em moto reto com o baixo a fazer-lhe 5ª. Enquanto ao segundo preceito, proíbe-se que estando o baixo em uma nota à qual a voz superior faça 5ª, passando o baixo a outra nota, a voz superior suba em moto reto com o baixo a fazer-lhe 8ª. Porque no primeiro defeito falta-se com o moto conjuntivo que é próprio da 5ª, e há relação de duas quintas em harmonia, v.g. estando o baixo em *G* e o tenor em *E* 6ª acima, e passar o baixo descendo a *D*, e descer o tenor a *A*; no segundo, falta-se ao moto disjuntivo próprio da 8ª, v.g. estando o baixo em *E* grave e o triple em *C* agudo, e subir o baixo a *F* imediato, e o triple saltar acima a *F* agudo. Em semelhantes trânsitos pressente-se frieza na harmonia. (exemplos 12 e 13)

6º Na composição a três vozes, e muito menos a duas, deve-se evitar a frequência das oitavas, pela semelhança que elas tem com o uníssono; e não são tão aceitas ao ouvido como as demais consonâncias. Por consequência, não se devem amiudamente empregar, e o melhor é não usar delas, salvo se assim o exigir algum urgente motivo.



7º Não se deve passar movendo-se as vozes por moto reto da 6ª ao uníssono, e nem da 3ª à 8ª, porquanto passar deste modo da 3ª para a 8ª é faltar ao moto disjuntivo, e passar da 6ª para o uníssono, além de erro do devido moto, comete-se o defeito de sair de uma espécie menos boa, como é a 6ª, pois que é imperfeita, para passar a um lugar pior, como é o uníssono, que não é consonância. (exemplo 14)

8º No que diz respeito à passagem que as vozes devem fazer de umas espécies para outras, é esta a prática que não só de uma espécie imperfeita se passe a uma perfeita, mas também de uma espécie imperfeita se passe a outra imperfeita; porque não havendo esta liberdade, ficaria o compositor oprimido e manietado para não poder dar à música toda a variedade de que ela precisa. Também se demonstrou no 19º preceito do contraponto simples que da 6ª maior se podia passar a 8ª, da 6ª menor ao uníssono, isto é, que estando o baixo em uma nota à qual a voz superior corresponda com 6ª maior, e passando o baixo a outra nota, a voz superior passe a formar sobre ele a 8ª; e assim mesmo se entenda a respeito da 6ª menor à 5ª, e da 6ª menor ao uníssono. Mas ainda se amplia mais esta licença, porque no sentir de experimentados mestres, não há inconveniente para se fazer trânsito às 8ª, e das 3ª às 6ª, movendo-se as vozes com o baixo, como claramente acima se deixa explicado. Finalmente, podem escrever-se sem limites todas as consonâncias imperfeitas tanto imediatas, como de salto, porquanto elas podem ser maiores ou menores, e esta variedade concorre para a boa harmonia.

Em que pesem as diferenças entre as variações *fauxbourdon*, *falsobordón* ou *fabordón* – fica evidente que desde a prática do *faburden* a utilização do acorde 2ª, fazia-se geralmente necessária para a finalização de certas palavras, prevalecendo portanto a maior variedade harmônica do acorde 2ª, no decorrer da improvisação.

Todos os preceitos desta lição são concernentes ao tratamento das espécies perfeitas, reiterando as diretrizes estabelecidas anteriormente na lição 3ª, em propriedades destes motos para com as espécies. Prescreve-se às espécies perfeitas de quarta o



NOTAS

¹A união das espécies de 3ª e 6ª resulta no tríade em primeira inversão. Sua utilização em combinação com a tríade em posição fundamental foi amplamente difundida pela prática do *Faburden*, estilo de improvisação polifônica a três vozes particularmente associada à música produzida na Inglaterra no séc. XV. Constituiu uma técnica de recitação cordal bastante prática, acessível até aos mais incultos ("... the lowliest of the techniques, natural and commonest." – Anônimo, *The Sight of Faburden* – c.1450) o que provavelmente tornava-o distinto de seu congênere *Fauxbourdon* que, embora também improvisado *super librum*, caracterizava-se por um estilo polifônico sofisticado a ser executado por cantores profissionais. De fato predominava no primeiro caso a transmissão oral, constando alguns poucos manuscritos esquemáticos e dois tratados em língua vernacular. Já o segundo deixou vários tratados, todos eles escritos na língua própria dos teóricos cultos de seu tempo, o latim. Na Inglaterra o termo *burden* (ou *bordoun*, *burdon* ou *burdowne*) já era empregado por volta de 1300 e referia-se à voz mais grave das três utilizadas na improvisação. A primeira evidência da utilização da composição *faburden* data de 1430. Notando-se a ausência do *B mi*, presume-se que o termo *fa-burden* poderia ter sua origem derivada exatamente da utilização característica do *B fa* na voz do baixo.

Em que pesem as diferenças entre as variações *fauxbourdon*, *falsobordone* ou *fabordón* – fica evidente que desde a prática do *faburden* a utilização do acorde 5_3 fazia-se geralmente necessária para a finalização de certas palavras, prevalecendo portanto a maior variedade harmônica do acorde 6_3 no decorrer da improvisação.

Todos os preceitos desta lição são concernentes ao tratamento das espécies perfeitas, reiterando as diretrizes estabelecidas anteriormente na lição 3ª, em *propriedades destes motos para com as espécies*. Prescreve-se às espécies perfeitas de quinta o

movimento contrário conjuntivo e, às espécies perfeitas de oitava, o movimento contrário disjuntivo – guardada a devida liberdade da arte, para que o compositor não sinta-se “oprimido” nem “manietado”.

²As espécies perfeitas alcançadas por movimento direto são comumente denominadas *5ª e 8ª ocultas*. O termo “oculto” reflete um antigo conceito teórico de que se estaria ocultando ou dissimulando verdadeiras quintas e oitavas paralelas que ocorreriam caso os intervalos fossem preenchidos. Por exemplo. Estando o baixo em *E* e o tenor em *C*, uma sexta menor acima, e passando o baixo meio tom acima em *F* e o tenor uma quarta acima, em oitava *F* com o baixo, deste movimento resultaria a *oitava oculta*, justamente pelas espécies que se supõe ocultar a voz do tenor, passando de *C* a *F* e omitindo as notas intermediárias *D* e *E*, esta última responsável pelo movimento paralelo com o baixo. (exemplo 12) Analogamente, estando o baixo em *C* e o tenor em *E*, uma terça maior acima, e passando o baixo um tom acima em *D* e o tenor uma quarta acima, em quinta *A* com o baixo, deste movimento resultaria a *quinta oculta*, justamente pelas espécies que se supõe ocultar a voz do tenor, passando de *E* a *A* e omitindo as notas intermediárias *F* e *G*, esta última responsável pelo movimento paralelo com o baixo. (exemplo 13)

O fato é que, não obstante sejam taxativamente excluídas – ou, como neste tratado, tendo seu uso rigorosamente atrelado ao moto contrário conjuntivo e disjuntivo respectivamente – os teóricos discordam quanto ao real efeito destas espécies na escrita a quatro ou mais partes. De maneira geral deve-se ter em mente o seguinte: [a] menor o número de vozes, mais forte e problemático seu efeito [b] maior a complexidade e maior a concentração de dissonâncias, mais brando seu efeito [c] *5ª e 8ª ocultas* são mais perceptíveis entre as vozes extremas, menos problemático entre vozes superiores [d] saltos em ambas as vozes enfatizam quintas e oitavas ocultas, ao passo que movimento por grau conjunto na voz superior minimiza este efeito.



Mas se se restringe o emprego das quintas exclusivamente ao moto contrário disjuntivo, acaba-se por excluir a utilização de quintas por movimento direto em figuras típicas de repetição de acordes, e.g. *arpeggio* (tipicamente instrumental), onde ocorre apenas uma mudança de espaçamento das vozes dentro do mesmo acorde. Da mesma forma exclui outro importante procedimento, quando da necessidade de se obter o acorde completo na conclusão final de uma cadência, salta-se uma 3ª descendente da sensível à 5ª do acorde conclusivo. Evita-se, assim, a omissão deste grau no acorde resolutivo, mas desde que a sensível se encontre numa das vozes intermediárias, caso contrário, deverá respeitar sua tendência natural e ascender à tônica do acorde conclusivo.

Em contrapartida, ao restringir o emprego das oitavas ao moto contrário disjuntivo, o autor desconsidera um tipo de figura cadencial muito usual, caracterizado pelo salto que se expressa na voz inferior e pelo grau conjunto na voz superior, sobretudo quando esta caminha por semitom e o baixo por salto de quarta.

Há de fato muita controvérsia quanto a melhor maneira de se empregar consonâncias perfeitas. As questões giram em torno de dois pontos básicos: seu emprego por movimento direto e a sucessão de consonâncias perfeitas em tactus consecutivos. O resultado insólito, vazio deste tipo de sonoridade é, de maneira geral, mitigado pelo grau de complexidade harmônica e contrapontística de cada caso. O número de vozes torna seu efeito mais ou menos audível, e sendo assim, se podemos considerá-las exclusas do contraponto a duas vozes, deve-se, na medida do possível, evitá-las na escrita a mais partes.

Daqui também os mestres concluíram que entre duas quintas podia mediar a oitava em figura de menor valor que as ditas quintas, visto que não é espécie de igual qualidade.



Lição 7ª

Preceitos Concernentes ao uso das espécies perfeitas 5ª e 8ª no contraponto de Concerto ou Figurado

1º No contraponto proibem-se absolutamente duas oitavas ou duas quintas perfeitas de uma mesma qualidade expressadas sucessiva e imediatamente por moto reto; porém na composição podem escrever-se por motos contrários, havendo contudo para isto alguma precisão. A causa porque se proíbe a sucessão imediata destas espécies, isto é, de uma 5ª passar a outra 5ª, e de 8ª a 8ª, é porque as espécies perfeitas 5ª e 8ª, sendo mais de uma, formam uma Harmonia pouco agradável e insípida por falta de variedade. Mas quando estas espécies forem de diferentes qualidades que não sejam as mesmíssimas que imediatamente empreguem podem escrever-se, como adiante se verá.

2º Estabeleceu-se, debaixo de um impreterível preceito, ser preciso introduzir-se uma parte do compasso de permeio de duas 5ª ou duas 8ª e em diferente consonância, para evitar o defeito da imediata sucessão daquelas espécies perfeitas. Porém, na composição basta que não fira uma na outra, isto é, que uma expressão não passe a outra, por cosequência, qualquer figura ainda que seja de pouco valor, uma vez que seja diferente na qualidade, é bastante a evitar o defeito e salvar as ditas espécies. Conclua-se, portanto, que no contraponto sempre é indispensável que haja figura ou figuras em diversa ou diversas consonâncias no meio de duas perfeitas de igual qualidade.¹

Daqui também os mestres concluíram que entre duas quintas podia mediar a oitava em figura de menor valor que as ditas quintas, visto que não é espécie de igual qualidade

local e valor, e que aquelas espécies deste modo ficam livres e salvas, sustentando isto mesmo a respeito de duas oitavas, mediando uma quinta aquela mesma conformidade.

Devemos com efeito, seguir esta doutrina, porém notando sempre que a oitava faz maior apartamento das quintas do que a quinta das oitavas, isto é, mais se pode seguir esta exceção no que diz respeito às 5ª do que às 8ª. Tal é a doutrina dos antigos mestres. Os modernos, comportando-se mais favoráveis e não menos judiciosos nas suas descobertas, ampliam-nos a liberdade de que é só bastante que as perfeitas iguais na qualidade não sejam feridas retamente, para não serem duas perfeitas imediatas, sendo suficiente que medeie, v.g. uma semicolcheia que passe por uma 8ª para livrar as quintas, ou outra que toque na 5ª para salvar as oitavas, e ainda as salva qualquer pequena pausa posta de permeio. E na verdade a não ser isto assim permitido, seria aquele um preceito insofrível e insustentável aos compositores modernos, especialmente na rítmica instrumental harmônica.

3º Não é proibido inscreverem-se na composição duas quintas sucessivas, porém sendo uma perfeita e outra supérflua ou diminuta, isto é, ou maior ou menor; porque a arte só proíbe as quintas de igual quantidade, e aquelas se diferenciam nas suas proporções. Mas é preciso atender-se que quando se escreveram em moto ascendente uma 5ª perfeita e outra diminuta, deve a primeira ser 5ª justa ou perfeita, e a segunda, falsa; porque esta deve sair e passar gradatim à 3ª, e isto não só nas vozes médias, sobre qualquer delas que se forme esta 5ª, mais ainda mesmo com o B baixo².

4º Permitem-se em composição a quatro ou mais vozes, duas espécies perfeitas de uma mesma qualidade imediatas, permutando-se uma voz ao lugar e signo de onde sai a outra, isto é, subindo a voz grave ao lugar da voz aguda, e esta descendo a ocupar o ponto da voz grave. Por exemplo. Expressando uma voz Csol, formando este salto de 5ª de G grave a D superior, e a outra voz formando Gut, descendo do D superior ou agudo ao G grave, e parecendo isto duas quintas, efetivamente não o são.³ E do mesmo modo,



podem expressar-se as oitavas, porque não obstante perceberem-se movimentos, contudo eles não se transportam a diverso lugar de igual consonância, porquanto conservam a mesma posição. Este preceito é análogo ao preceito 12º do contraponto simples, mas é preciso que novamente se explane na organização deste diverso contraponto.

5º A espécie 5ª soando junta com a 12ª, sua composta, nem por isto se consideram duas quintas, porque tem diferente qualidade pela sua posição. Permitem-se a quatro vozes e daí para cima, mas deve haver para isto alguma precisão.

6º Não são proibidas muitas quintas ou muitas oitavas repetidas no mesmo signo sem haver moto ascendente ou descendente, porquanto tem a acepção de uma só espécie. Este preceito é análogo ao preceito 11º do contraponto simples.

Notas

¹ Os antigos partiram do princípio de se mediar a sucessão de duas quintas ou duas oitavas por uma ou mais espécies consonantes, a fim de minimizar o “defeito” daquela sucessão. Judiciosamente os modernos ampliaram, então, a liberdade de se também poder empregar consonâncias perfeitas consecutivas de 5ª ou 8ª – desde que alcançadas por movimento contrário disjuntivo –, mediadas por outra espécie perfeita, de nome diferente. Ou seja, tornam-se possíveis as sucessões de 5ª - 8ª - 5ª e de 8ª - 5ª - 8ª, preferindo-se a primeira à segunda, na medida em “a 8ª faz maior apartamento das quintas do que a 5ª das oitavas.”

Por quanto se refere a sucessão de oitavas e quintas tenha-se em mente que as primeiras, devido a sonoridade vazia destas, devem ser distanciadas - salvo exceções - ao



menos por um tactus inteiro, enquanto que as segundas podem ocorrer em tactus sucessivos, porém apenas nas subdivisões pares do compasso, muito raramente nas ímpares.

²Mover-se de uma 5ª perfeita a uma 5ª diminuta não constitui em si quintas paralelas, exatamente por se diferenciarem em suas proporções. Mas este movimento só é possível desde que a 5ª diminuta se faça ouvir seguida de sua resolução numa espécie consonante imperfeita, o que impossibilita a sucessão contrária, isto é, de se fazer prosseguir da 5ª diminuta à 5ª perfeita.

³A proibição de uníssonos, quintas e oitavas paralelas ou consecutivas aplica-se exclusivamente a um mesmo par de vozes devendo os preceitos concernentes aos motos privativos serem observados apenas em relação as mesmas. Em caso de cruzamento de vozes, muitas vezes deixa-se de se ter importância a maneira como estas espécies são realmente percebidas pelo ouvido. Uma falsa impressão provém, em alguns casos, da leitura tipicamente pianística que impossibilita a distinção do movimento particular das vozes. Um exemplo deste jogo alternante encontramos nesta passagem do Credo da missa a quatro vozes de Palestrina, *In te Domine speravi*. Aquilo que soaria um equívoco de quintas paralelas deixa de sê-lo, na verdade, quando observada a correta condução melódica das vozes. (exemplo 15)

² A 4ª perfeita entre a 6ª e 8ª, isto é, empregada juntamente com a 6ª e a 8ª, não deve ser colocada à parte superior ou no meio, e não à parte inferior, isto é, deve ser colocada na voz superior ou média e não na voz inferior exceto na cláusula², porque aquela consonância que se coloca à parte inferior, contém em si tanta força que dela depende muito a boa harmonia. É suposto que a 4ª não é espécie falsa, como fica

Lição 8ª

Preceitos concernentes ao uso da espécie 4ª consonante e perfeita no contraponto de concerto ou figurado

1º A espécie 4ª justa, isto é, a 4ª natural, é uma espécie perfeita e consonante, não obstante quaisquer contrárias opiniões. Ela nunca pode ser espécie dissonante e falsa, uma vez que não altere a sua natural posição e, ainda que ela não encerre em si o último ponto de perfeição harmônica que tem a quinta, isto não obsta a diminuir-lhe a qualidade de perfeita consonante¹ que ela tem. Em virtude desta, ela segue as condições e operações da 5ª, sendo postas estas espécies igualmente de um modo nas aparências da ligadura com o baixo, e sendo elas espécies perfeitas com o mesmo baixo, pelo que tão perfeita e consonante é a 5ª justa, como perfeita e consonante se deve considerar a 4ª. De sorte que à vista da correlação que uma espécie tem com a outra, dizendo-se que a 4ª na sua posição justa e natural é dissonante, é dizer-se que a 5ª no mesmo estado também o é. E a razão porque esta espécie 4ª inconsideradamente é tomada na prática como falsa e dissonante, é porque se imagina que ela forma a sua ligadura com o baixo, quando pelo contrário a ligadura que ela forma é com a 5ª, parte superior que a cobre; e para com o baixo é só aparência, e como ligadura figurada ou virtual, e não real.

2º A 4ª perfeita entre a 6ª e 8ª, isto é, empregada juntamente com a 6ª e a 8ª, há de ser colocada à parte superior ou no meio, e não à parte inferior, isto é, deve ser colocada na voz superior ou média e não na voz inferior exceto na cláusula², porque aquela consonância que se coloca à parte inferior, contém em si tanta força que dela depende muito a boa harmonia. E suposto que a 4ª não é espécie falsa, como fica

demonstrado, contudo, aquela diminuição que tem da 5ª, sempre faz que ela não tenha o melhor lugar entre as consonâncias. Mas em voz média é muito boa consonante, como seu próprio lugar, pois que ela é o ponto médio divisório do diapasão, e já se disse que era o meio harmônico e aritmético da 8ª.

3º Deve evitar-se o mais que pode ser, que o tenor se expresse em 4ª com o baixo ou outra voz que seja imediata ao mesmo baixo. Porque sendo o fundamento de qualquer consonância ou dissonância a três ou quatro vozes, as vozes mais baixas, pois que nelas se fundam as outras, para que haja bem ajustada harmonia, exige (-se) que as duas vozes inferiores sejam boas consonantes.

4º Não são proibidas absolutamente duas quartas justas sucessivas entre as partes de que a composição se organiza, bem como são duas quintas ou duas oitavas, mas somente são proibidas entre o triple e o baixo. Logo que elas se escrevam descobertas. Porém, nas vozes médias, isto é, entre o tenor e o Contralto ou entre o contralto e o triple, permite-se que se possam sucessivamente escrever, e com efeito elas são precisas para formarem o completo da harmonia³.

5º Permite-se, na conformidade do exemplo de graves autores, que a 4ª justa forme sinalefa a duas vozes, isto é, forme ligadura com a voz superior em figurada e aparente ligadura com o baixo; porque assim mesmo satisfaz ao ouvido, maiormente descendo a 3ª, e então se conhece que ela nem padece ligadura e nem a faz padecer, isto é, que nem é agente da ligadura e nem paciente, e que é espécie consonante⁴.

6º Não se pode usar a 4ª supérflua entre as partes, sem que entre a voz mais baixa esteja em terça menor com o baixo, porque em qualquer outra espécie que esteja aquela voz que devemos considerar ser tenor, aumenta-se aquela dissonância da 4ª, isto é, faz-se mais perceptível pela falta da modificação da 3ª menor já dita e, por consequência, fica destruída a boa harmonia da música.⁵



7º Não se admite a ligadura da 4ª entre as partes particulares, isto é, entre as vozes; porquanto jamais o baixo se poderá achar em lugar, no qual possa fazer a 4ª inteiramente dissonante. E não sendo ela espécie falsa, não deve ser só por si ligada nem com o baixo, nem com as vozes entre as quais ela faz o ofício e sustenta o caráter de consonante.

8º A espécie 4ª justa, empregando-se solta, não produz na colocação das vozes tão boa harmonia inferior a 5ª, como superior a ela, porque os números harmônicos, como já acima dissemos no 2º preceito a folha 54 (do original), exigem que as consonâncias mais perfeitas ocupem respectivamente as posições mais graves. Ora, a 5ª é inegável que se caracteriza com o grau de maior perfeição que a 4ª, pelo que não deve observar-se tanto no seu rigor o preceito, que alguns impõem, de que a 4ª deve sempre expressar-se coberta pela 5ª; porque está observado que ela solta produz melhor efeito superior à 5ª, e à mesma 3ª menor, quando a 4ª é supérflua. Comprova-se a diferença da menor ou maior harmonia, observando-se que quando a 4ª justa é coberta pela 5ª, há ligadura de 2ª inferior entre as partes particulares, e quando a 5ª fica inferior à 4ª, há ligadura de 7ª, por ficar a 4ª no lugar superior, do que na de 2ª onde a 4ª, fica inferior. Tal é o que a experiência mostra. Contudo, concorrendo com a 3ª maior, isto é, passando à 3ª maior, também está observado que o seu lugar próprio é inferior à 5ª. (exemplo 16)

NOTAS

¹ “Não obstante quaisquer contrárias opiniões.” Por esta frase observamos a discrepância entre os autores na classificação da espécie quarta justa. Um ponto realmente polêmico para a teoria musical: se por um lado é reconhecida como meio harmônico e aritmético da oitava, por outro, a teoria não pode assegurar-lhe o mesmo grau de perfeição que tem a quinta. Na conformidade dos números harmônicos (ou *série harmônica*) exige-se a colocação das espécies mais perfeitas de 8ª e 5ª nas posições mais graves, de modo que a quarta adquira maior perfeição quando disposta sobre a quinta. A razão porque a 4ª adquire qualidade dissonante é a presença concomitante de outra espécie, a 5ª, com a qual cria-se um choque de 2ª ou 7ª, nos casos em que esta última se encontra acima ou abaixo da primeira (preceito 8º).

Assim sendo, a 4ª será considerada espécie consonante em ligadura virtual com o baixo, de onde presume-se – apenas aparentemente –, ferir a boa harmonia. Mas nem por isso deve-se pensar que a 4ª possa ser utilizada livremente. Como logo adiante se verá, quando disposta entre vozes superiores e média, seu uso se restringe a sucessão do acorde 6/3, podendo também ser empregada a 4ª como figura auxiliar nas cláusulas finais ou internas.

² Uma vez espécie perfeita e consonante, reconhece-se, contudo, ser entre as vozes superiores ou médias o lugar mais propício para sua utilização. Quando empregada juntamente com a 6ª, o melhor é que se apresente entre as vozes superiores de modo a produzir o acorde 6_3 (e.g. e g c') ao invés de localizar-se no grave, o que resultaria no acorde 6_4 (e.g. e a c). O mesmo se verifica quando empregada juntamente com a 8ª, preferindo-se assim o acorde 8_5 ao acorde 8_4 (e.g. e b e' no lugar de e a e'). A exceção à qual se refere o autor poderia sugerir o emprego do acorde D^6_4 em função cadencial, processo que originalmente envolvia apenas o retardo



4-3 e que posteriormente passa a ser acrescido do retardo 6-5, e.g. $D^6_4 D^7_5$ T. Neste caso, a 4ª é realmente tratada como espécie dissonante e falsa devendo, via de regra, ser precedida de sua preparação e seguida de sua resolução. Apenas com o preceito 5º torna-se claro estar o autor se referindo à utilização do acorde 6/4 em função auxiliar, própria da cadência plagal realizada sobre nota pedal, podendo assumir em alguns casos uma função verdadeiramente cadencial e conclusiva.

³ Quanto à sua utilização nas vozes médias ou internas, *partes particulares*, vale o que foi dito na lição anterior a respeito do *faburden* e o emprego sucessivo do acorde 6/4.

⁴ A 4ª justa é tratada como espécie consonante e perfeita especialmente na figura característica onde a fundamental de uma tríade permanece imóvel enquanto a 3ª e a 5ª deste acorde sobem à respectiva nota vizinha superior para então retornarem. A quarta e a sexta resultantes funcionam como duas bordaduras superiores e o acorde assume claramente uma *função auxiliar* e que por este motivo, é comumente empregado em tempo secundário ou fraco. (exemplo 17)

Mas se a quarta – ao invés de descer logo em seguida ao seu ponto de partida –, retardar a sua volta e a sexta descer normalmente, a ligadura que se forma é em relação à estas duas vozes que se chocam e não em relação ao baixo que, como já vimos anteriormente, concebe a quarta como espécie consonante e perfeita. Outrosim, esta figura típica da escrita polifônica do renascimento, distingue-se da primeira por exercer notadamente uma *função cadencial* ou conclusiva. Justamente esta ligadura aparente com o baixo e o choque real entre as partes particulares que o autor chama de sinalefa (consulte nota 5 da Lição 5ª), sugerindo com que esta elisão da quarta com a quinta seja devidamente acompanhada de sua resolução, isto é, devendo a quarta desculpar-se na terça em conformidade com os preceitos da boa harmonia, e.g. $D^5_3 - D^6_4 - D^5_4 - D^5_3 - T$. (exemplo 18)



⁵Obrigar a voz do baixo à formar espécie de 3ª menor sobre a qual somar-se-á outra espécie de 4ª aumentada, significa restringir o emprego da tríade diminuta à sua primeira inversão (em caso de dobramento, deve-se duplicar o baixo ou a terça acima). Embora este preceito deva ser rigorosamente observado no contraponto renascentista, sua proibição em pleno séc. XVIII levaria ao colapso o próprio sistema tonal no qual, amiudamente, emprega-se não só a tríade diminuta em posição fundamental, como também o acorde diminuto, isto é, a sobreposição de dois trítomos, e.g. D⁷ e D⁹7. André da Silva Gomes, como bom entendedor de sua arte, não poderia deixar de prescrever rigorosamente a utilização da espécie quarta supérflua, absolutamente em conformidade com a tradição da escrita polifônica vocal dos grandes mestres. (exemplo 19)

Portanto, depois das exatas observações e apuradas experiências, foram introduzidas na organização da música as espécies falsas, esmerando-se a arte a que a música não ficasse privada dos maiores ornamentos da harmonia, uma vez que pela regular organização destas espécies, podia tornar-se muito mais sonora e agradável, sendo um resultado assaz maravilhoso das sábias instruções que sobre este objeto nos são transmitidas, quando com evidência pressentimos que os períodos da música são tanto mais delectáveis quanto forem mais ornados de espécies falsas e dissonantes. E isto pela modificação primorosa com que a arte as introduz, e põe em prática, dissipando-lhes a natural aspereza e fazendo-os assim produzir efeitos muito mais harmoniosos e agradáveis do que os que resultariam à música das espécies consonantes se ela só destas espécies fosse revestida e adornada. De tudo quanto se disse se conclui que as espécies

Lição 9ª

Preceitos concernentes ao uso das espécie dissonantes e falsas na organização do contraponto de concerto e figurado

1º As espécies falsas são chamadas dissonantes porque concorrendo entre as outras espécie fazem uma mistura de sons diversos que, longe de se ajustarem entre si, antes ofendem e escandalizam o ouvido por ser um duro e áspero encontro de dois números ou vozes colocadas em proporções contrárias. Mas isto sucede enquanto se não usam e se põe em ação as previstas modificações e apuradas regras que a arte lhes tem de um singular modo estabelecido e prescrito, transformando aqueles números, por própria qualidade desagradáveis e dissonantes, em sons dos quais a música extrai muito maior realce, variedade e adorno.

Portanto, depois de exatas observações e apuradas experiências, foram introduzidas na organização da música as espécie falsas, esmerando-se a arte a que a música não ficasse privada dos maiores ornamentos da harmonia, uma vez que pela regular organização destas espécie, podia tornar-se muito mais sonora e agradável, sendo um resultado assaz maravilhoso das sábias instruções que sobre este objeto nos são transmitidas, quando com evidência pressentimos que os períodos da música são tanto mais deleitáveis quanto forem mais ornados de espécie falsas e dissonantes. E isto pela modificação primorosa com que a arte as introduz, e põe em prática, dissipando-lhes a natural aspereza e fazendo-os assim produzir efeitos muito mais harmoniosos e agradáveis do que os que resultariam à música das espécies consonantes se ela só destas espécie fosse revestida e adornada. De tudo quanto se disse se conclui que as espécie

dissonantes são indispensáveis entre a coordenação das vozes para realce das consonantes, e harmonioso e mais completo adorno da música.

2º Quando há encontro de espécie dissonante, isto é, quando se escrevem dissonantes entre consonantes, como deve ser e se pratica, neste encontro ou passagem da dissonante para a consonante, a espécie dissonante pela sua qualidade defeituosa e desagradável que ela é, não pode ostentar de per si, ela necessita de algum socorro, e este lhe é comunicado por espécie de outra qualidade de som mais agradável, pois que ela não pode figurar senão que à sombra e abono da espécie consonante e que imediatamente passa; e esta lhe não comunica a sua consonância. Portanto, permite-se o encontro ou passagem de grau pela dissonante, quando esta se acha entre duas consonantes, porque a falsa, nesta conjuntura, ostenta e figura à sombra e abono da segunda consonante a que se passa.

3º Em qualquer parte do compasso que se mova, principiando por espécie consonante¹, todas as figuras que pertencerem à dita parte ostentam e figuram em virtude da primeira, ficando compreendidas todas na espécie que a primeira fere. Também ostentam uma sim outra não, tendo alternativas dissonantes, ou no concurso de quatro figuras ostentando pela primeira e pela última, sendo estas consonantes, não obstante que suceda ter permeio duas dissonantes. Finalmente basta uma só consonante ou duas cada parte do compasso, ainda que as mais notas sejam dissonantes, para que estas espécies más ostentem e figurem a favor das espécies boas. Tais serão as circunstâncias em que o nosso contraponto algumas vezes se possa achar, e neste preceito fica instruído da liberdade que pode também tomar.

4º Proíbem-se as espécie dissonantes no encontro de duas vozes, isto é, proíbe-se que uma voz em espécie dissonante choque em outra voz soando igualmente em espécie dissonante, excetuando quando ocorrer 5ª diminuta, ainda que seja para ligar, porque esta



espécie não supõe alguma consonante, isto é, não aspira ao abono ou favor de alguma consonante, pois que ela é conso² com o baixo.

5º Todas as vozes que houver movimento gradatim de figuras fazendo trânsito de espécie falsas ou de consonantes a falsas, a ação de formar-se este movimento é chamada glosa ou floreio, distintivo privativo desta ação ou movimento. Porque haja o movimento de vozes, que houver gradatim, uma vez que este movimento não compreende em si espécie falsas misturadas com espécie consonantes gradatim, já não é chamado floreio ou glosa, e por este motivo, cantando, por exemplo, duas Vozes por 3ª ou 6ª, ainda que seja com figuras apressadas, não se chama glosa³ a este movimento, porque para ser chamado com este distintivo, há de haver entre as mesmas vozes modo de se poder formar consonâncias e Dissonâncias; porquanto deixa de ser glosa, como já se disse, uma vez que não há trânsito de consonante a consonante por meio de uma dissonante. Nesta qualidade de trânsito chamavam os antigos à espécie falsa que passava, nota cambiada⁴, isto é, nota permutada.

6º Em toda aquela voz que mover a espécie falsa, isto é, que puser em ação o trânsito gradatim de consonante a falsa ou da falsa a consonante, deve haver glosa, e com figuras diminuídas, contanto que não seja para ligar, pois que elas devem proceder de passagem, isentas dos preceitos de ligadura

7º No contraponto composto somente de três modos se praticam usar das espécie dissonantes⁵: ou ligando outras espécie, e então sendo agentes de ligadura; ou recebendo a ligadura, isto é, sendo ligadas por outras espécie, sendo então pacientes; ou por glosas, tomadas estas espécie más pelas boas como já se explicou.

8º As espécie falsas e dissonantes não se devem empregar em notas do tom, que pelas regras de harmonia tiverem 6ª, e somente se usarão nas notas que tiverem 5ª. A 7ª se costuma dar na segunda nota, porém é porque passada a ligadura se lhe restitui a 6ª.



NOTAS

¹A espécie falsa ou dissonante se pratica de dois modos no contraponto de concerto: ou por ligadura, na forma de retardo, ou por glosa, na forma de nota de passagem. O parágrafo oitavo prescreve-lhe três maneiras exatamente por inferir duas variantes de ligadura, a agente e a paciente, assunto a ser tratado nas próximas lições. Sua relação com as outras espécies é conflituosa, pelo que resulta um encontro duro e áspero de vozes contrárias. Cabe às regras da arte, tão somente, a judiciosa tarefa de prestar-lhe socorro, de eliminar-lhe a aspereza que ofende e escandaliza os ouvidos, e servir-se de sua qualidade defeituosa para melhor ornato e deleite das espécies perfeitas.

O emprego mais elementar destas espécies falsas é, pois, a função de nota de passagem exercitadas pelo contraponto de primeira e segunda espécies, duas notas e quatro notas contra uma, respectivamente. É este o conteúdo desta lição, o abono das espécies más a favor das espécies boas.

Pelo preceito terceiro são descritos alguns tipos de grupetos, chamados de glosa ou floreio, todos devendo ocorrer dentro do mesmo compasso, são os mais freqüentes: [a] sucessão alternante de figuras consonantes (c) e dissonantes (d) do tipo *c-d-c-d* [b] grupeto *c-d-d-c*; [c] outros grupetos contendo uma ou duas consonantes são sugeridos porém não descritos. A utilização das notas dissonantes é geralmente menos questionável, mesmo nos casos de maior liberdade, quando em valores menores (semínima, colcheia e semicolcheia) e em tempo moderado. Não obstante, principiar em espécie consonante parece ser o aspecto principal a ser preservado.

²Referir-se à 5ª diminuta como espécie consona traz consigo uma concepção bastante diferente daquela segundo a qual o autor se orientara até então. Afinal, por tudo o que já foi dito, trata-se de uma espécie falsa e que, portanto, deveria aspirar ao "abono ou favor de alguma consonante". Ao recusar-se a fazê-lo, esta espécie dissonante emancipa-



se, conferindo a si própria – em que pese sua natureza áspera – uma legitimidade que lhe fora até então negada e que se faz agora possível graças às implicações harmônicas que se impõe no novo discurso musical. A música tonal passa a orientar as espécies consonantes e dissonantes segundo suas qualidades *harmônicas* ou *inharmônicas*, i.e., condizentes ou não com a estrutura harmônica sobre a qual se assentam. Significa que uma espécie consonante pode resultar, muitas vezes, do movimento de um ou mais *tons inharmônicos*, ou seja, tons não pertencentes à harmonia (ou ao acorde temporário), constituindo um intervalo – embora consonante e agradável – estranho àquela harmonia, chamado, por esta razão, de intervalo *não-essencial*. Por sua vez, uma espécie dissonante pode muito bem resultar do encontro de dois *tons harmônicos*, ou seja, dois tons pertencentes à harmonia que – muito embora resultem num choque dissonante e desagradável – constituem juntos um *intervalo essencial*, perfeitamente de acordo com a harmonia do local. É este novo preceito que legitima o emprego livre do acorde de sétima de dominante e do acorde diminuto, imprescindíveis ao sistema tonal.

³Porquanto a glosa deve compreender necessariamente espécies falsas intercaladas com espécies consonantes, o movimento paralelo de 3ª e 6ª pode também constituir glosa nos casos em que todas ou pelo menos uma das partes – embora caminhando em *consonância relativa* entre elas –, venham eventualmente ferir em espécie dissonante com as demais vozes que permanecerem imóveis. Mesmo nestes casos a dissonâncias deverão recair somente sobre os tempos arcos (pares) do compasso, como nota de passagem ou nota auxiliar, isto é, bordadura. (exemplo 20)

Outros casos de glosa ou floreio voltarão a ser discutidos na lição 13ª, preceitos 13 e 15, no tratamento da ligadura burlada ou iludida.

⁴A semínima dissonante sempre teve sua utilização restrita aos casos de glosa, i.e., empregadas apenas nas partes não acentuadas do compasso e introduzidas e deixadas por grau conjunto, "à sombra e abono das espécie consonantes". Ocorre no entanto um



único caso em que se faz exceção à esta regra, a chamada nota *cambiata*, segundo a qual a semínima dissonante, alcançada por grau conjunto descendente sobre a parte arstica do compasso, é abandonada por salto descendente de 3ª em direção à outra consonância, devendo esta ser seguida por grau conjunto ascendente. A *cambiata*, entre os antigos, realizava-se ou pelo esquema 8 7 5 6 ou segundo o jogo 3 4 6 5. Os valores de semínima (daí uma das razões de se exercitar a 3ª espécie no estudo tradicional de contraponto) são, em verdade, pouco empregados, dando-se preferência às figurações pontuadas e variantes. ♩. ♩. ♩. ou ♩. ♩. É importante observarmos que, posteriormente, o contraponto tonal permitirá outras licenças à figura da *cambiata*, tal como a utilização do salto ascendente de 3ª a partir da semínima dissonante. A *dupla appoggiatura* é um exemplo típico da música barroca, uma sucessão de tons vizinhos (i.e., tons inarmônicos) geralmente empregada em valores de ♩ (ou ♩). (exemplo 21)

⁵Em conclusão, a glosa ou floreio tem como particularidade de seu movimento a utilização da espécie dissonante em parte fraca do compasso, ou como *nota de passagem* – alcançada e deixada por grau conjunto na mesma direção –, ou como *nota auxiliar* – bordaduras superior e inferior –, embora André da Silva Gomes não faça nenhuma referência à elas. A espécie dissonante pode, no entanto, também ser empregada nas partes fortes (ou principais) do compasso, extraíndo-se-lhes maior variedade em proveito e realce da boa harmonia. Neste caso prescreve-se o emprego da ligadura a ser tratada nas lições 10ª, 11ª, 12ª e 13ª conforme o papel que desempenham a primeira e segunda vozes, respectivamente a *voz agente* e a *voz paciente*.

Lição 10^a

Preceitos concernentes aos usos e modos de formar a ligadura

Nota

Tendo estabelecido os sábios a variedade de espécies com que se propuseram a organizar o corpo da composição, admitidas e ordenadas as agradáveis consonâncias e aspirando a tornar aprazível o som das mesmas dissonantes fazendo que elas fossem índices sensíveis da bela harmonia, querendo, parece de propósito, chocar primeiro o ouvido com a dissonância, para que depois ficasse mais susceptível e recebesse com maior recreio a consonância que se seguisse, nestes termos, proporcionando os meios para que isto se conseguisse, eles estabeleceram experimentados preceitos entre os quais um deles muito essencial e capaz de modificar a dura aspereza da dissonância foi o uso e modo de unir estas espécies com ligaduras, chegando por esta descoberta a ponto de introduzir felizmente e com estimável apreço, as falsas e dissonantes nas composições, prescrevendo as partes em que a ligadura se deve dividir, não menos do que muitas inerentes circunstâncias, todas importantes e precisas para o feliz êxito de uma bem ajustada composição.

1° A ligadura serve para usar da espécie falsa no bater das partes principais do compasso.¹ Deve ter três condições: uma antecedente, executiva e consecutiva ou consequente; isto é, uma operação que antecede a ligadura, outra na ação de ligar a figura, e outra na ação de desligar, que são efetivamente três partes em que perfeitamente a ligadura se divide. A primeira condição antecedente é a que prepara a ligadura e se

chama prevenção. A segunda condição executiva é a que dá exercício à ligadura. A terceira condição consecutiva é a ação de desmanchar a ligadura. E nestes termos a ligadura perfeita consta de prevenção, ligadura e desculpa ou resolução.

2º Prepara-se a ligadura no movimento de vozes que a precedem na última nota do compasso da parte do ar, ou seja, em espécie consonante ou dissonante, ainda que seja a mesma que tem a ligar, mas com a diferença que, sendo dissonante, não pode prevenir de golpe, isto é, por movimento de ambas as vozes, a que é agente e a que é paciente; mais claro, a que move a ligadura, a que padece a ligadura, somente na 5ª falsa se permite prevenir de golpe.

Liga pois na parte principal do compasso e a ligadura não pode ter maior valor que a prevenção ou há de ter o mesmo ou menor, exceto sendo tempo ternário² no qual a prevenção deve ter maior valor. Depois da ligadura segue-se a desculpa ou resolução, descendo a figura que ligou gradatim no movimento seguinte um ou meio ponto, em parte menos principal do compasso, em espécie imperfeita ou perfeita e, ainda mesmo, em outra dissonante, quando se vai prevenir esta se dirige a continuar outra ou mais ligaduras. (exemplo 22)

3º A ligadura usa-se nas partes principais do compasso por exceção do preceito que prescreve que todos os movimentos do compasso hão de ser em figuras consonantes³, exceto a ligadura de espécie falsa, e não havendo esta circunstância existe o preceito.

4º São somente precisas duas partes ou vozes para formar a ligadura: uma voz deve ocupar o extremo grave da ligadura, e a outra o extremo agudo, servindo as demais vozes ou espécies meramente de acompanhamento⁴ e não de essência da mesma ligadura.

5º As ligaduras dividem-se em perfeitas e imperfeitas. A ligadura perfeita é aquela que liga e resolve como deve. A imperfeita é quando o baixo ao tempo que a voz ligada resolve, ele foge a outro signo e então esta ligadura se chama burlada ou iludida porque o baixo, em lugar de se conservar quieto à espera da resolução na espécie imperfeita, faz trânsito como quem engana a voz que o acompanha, e desta ação que parece enganosa foi deduzido o epíteto, chamando-se ligadura burlada ou iludida⁵.

6º A ligadura no rigor primário de seu invento e preceito sempre deve desligar ou resolver em espécie imperfeita, porquanto o trânsito de espécie dissonante a espécie perfeita é assaz repentino, e o acertado é subir das imperfeitas às perfeitas. Tal é o primitivo preceito, mas presentemente se tem alterado e muitos mestres resolvem em espécie perfeita e mesmo em espécie falsa, para prevenir nela outra nova ligadura.

7º Toda aquela voz que liga deve ser considerada no lugar de segunda voz da composição, e esta é a voz paciente da ligadura; e deve ser considerada a primeira voz [a] voz superior que lhe fica imediata no signo e lhe faz padecer a ligadura em qualidade de agente; e por isto quando o baixo faz e sofre a ligadura, esta se denomina ligadura de segunda inferior porque ele é a parte ou voz que expressa a espécie falsa e que padece a ligadura, e por isto prepara, liga e desculpa, contando as espécies de cima para baixo, isto é, do signo em que existe a voz que o domina e lhe faz padecer ligadura como agente. Por exemplo: existe o baixo em *G* grave e o triple em *B* agudo, estando assim preparada a ligadura em 3ª desce o triple a *A* e eis aqui o uníssono da voz superior, o baixo conserva-se e está ligado em *G* e esta é a 2ª inferior do triple, mas o baixo desce agora a resolver em *F*, e porque o triple fica firme no *A*, o baixo que passou ao *F* formou a 3ª inferior ao triple que se conserva no dito *A* e está concluída a operação de ligadura que, sendo o baixo, como se acha explicado, denomina-se de 2ª inferior. Resta saber-se ao presente preceito [que] a prevenção forma-se por meio das espécies ou 8ª ou 5ª, ou 6ª ou uníssono ou 3ª, depois a voz superior desce ao signo superior ao da voz paciente, que liga em 2ª

inferior da voz superior, que o cobre; e que desce a desculpar na 3ª inferior da voz superior que está firme; e sucedendo saltar esta à 4ª acima ou 5ª abaixo ao tempo da desculpa da sua paciente, esta voz paciente no mesmo ponto que deve descer gradatim vem a formar então 6ª inferior da sua agente. (exemplo 23)

8º Quando ligar o baixo em composição a três vozes, a terceira voz deve cantar na espécie 4ª e não na 6ª, porque esta espécie na organização ou conduta desta ligadura é o lugar que pertence à quarta voz e por isto é incoerente à terceira.⁶ (exemplo 24)

9º Na ligadura em que a 2ª for menor, evita-se fazer-se nesta espécie a prevenção, para que não seja muito ouvida esta duríssima dissonância; porém sendo esta 2ª maior, como não é tão dissonante, pode nela fazer-se a prevenção.

10º Permite-se que a 2ª que se escreve sobre a ligadura do baixo possa saltar da 2ª à 6ª sobre o dito baixo; porque à voz agente da ligadura também se permite fazer movimento ao tempo que a voz paciente faz o movimento da sua desculpa. (exemplo 25)

11º A 4ª supérflua ou sensível com que se acompanha a ligadura de 2ª inferior do baixo, somente tem dois lugares para onde pode formar trânsito, que são ou subir para a 6ª ou descer para a 3ª do baixo, quando ele formar a sua resolução⁷; e esta espécie sensível pode figurar ligada sobre o baixo, porque o baixo pode também preparar em atenção a ela em 3ª, 5ª, 6ª e 8ª; e quando o baixo resolve, a subida natural desta 4ª é a 6ª. (exemplo 26)

12º Deve notar-se que uma coisa é fazer o baixo a ligadura, e outra coisa é receber ele a ligadura, porque fazer o baixo a ligadura é quando liga de 2ª inferior e as outras partes lhe servem de acompanhamento; e receber o baixo as ligaduras é quando ele serve só de acompanhamento as mesmas ligaduras que são feitas entre as ditas partes.

13º Deve mais notar-se que a corda da 4ª do mesmo tom em que for lançada a composição é muito própria para se fazer ligadura de 2ª inferior, porque a ligadura que o



baixo faz, sendo acompanhada com 4ª supérflua e 6ª, esta harmonia é análoga aquela que a mesma 4ª do tom expressa quando desce da 5ª; e na resolução decai o baixo na postura própria da 3ª do tom. Do mesmo modo é próprio o mesmo tom para se fazer a dita ligadura;⁸ porque ou seja acompanhada o baixo com 4ª supérflua ou natural sempre na resolução decai na postura própria da 7ª do mesmo tom. (exemplo 27)

NOTAS

¹Na lição 9ª André da Silva Gomes introduziu o jovem contrapontista nas fórmulas mais elementares de se empregar as espécies falsas, as glosas ou floreios. É possível, no entanto, extrair ainda maior força expressiva de sua aspereza fazendo com que o ouvido, agora mais susceptível pelo choque dos números, receba com maior recreio o regalo das espécies boas e consonantes. Assim a ligadura introduz a dissonância em parte forte e principal do compasso, criando-se uma nota ligada e falsa, chamada de suspensão ou retardo, cuja utilização prescreve algumas condições. Podemos assim esquematizar:

I. condição antecedente – prevenção (ou preparação)

antecede a suspensão preparando a voz que deverá receber a ligadura no tempo fraco precedente do mesmo compasso ou do anterior (2º e 4º tempos do compasso quaternário, 2º tempo do compasso binário e 3º tempo do ternário), emprega-se espécie consonante ou, muito raramente, espécie dissonante;

II. condição executiva – ligadura (suspensão ou retardo)

executa a ligadura sobre espécie dissonante de 2ª, 4ª ou 7ª ;

III. condição consecutiva ou consequente – desculpa (ou resolução)

resolução por grau conjunto descendente em consonância imperfeita, perfeita (pouco frequente) ou em espécie dissonante (mais raramente).

A ligadura deverá ter valor menor ou igual ao da prevenção, isto porque, tal como o estilo prescreve e assim se exercita no contraponto de 4ª espécie, não se deve ligar uma figura de menor valor à outra maior, por exemplo, ligar uma semínima à uma mínima. Devemos reconhecer que este preceito é fundamentado numa prática bastante antiga.

²De maneira geral, evita-se no compasso ternário o emprego de suspensões, antecipações e etc. O único retardo (suspensão) utilizado normalmente é o da sensível em situação cadencial, com a dissonância disposta sobre o segundo tempo do compasso seguida da resolução no terceiro tempo. Encontram-se exceções, como ligar sobre o primeiro tempo e desculpar no segundo tempo. Nos casos em que a prevenção é de maior duração que a ligadura, frequentemente emprega-se o ritmo *troqueo*, mas este preceito não deve ser observado com todo rigor. (exemplo 28)

³Caso deseja-se empregar ligadura nas partes secundárias do compasso, apenas espécies consonantes poderão ser utilizadas na forma de ligadura voluntária ou arbitrarial (conforme descrita na lição 2ª), promovendo a alternância da síncope consonante pelo jogo 5-6 ou 6-5 (lição 2, nota 2).

⁴A ligadura precisa de duas vozes, uma grave e outra aguda, as demais exercem a função de acompanhamento. A voz paciente (ou 2ª voz) é a voz que *faz* a ligadura, i.e., aquela que *liga* e que portanto *padece* a ligadura. A voz agente (ou 1ª voz) é a voz que *recebe* a ligadura, que cria o choque e portanto *faz padecer* a ligadura. Cada ligadura tem sua condução ou acompanhamento apropriados, conforme o número de vozes disponíveis. Por exemplo, na ligadura de 2ª do baixo, à terceira voz cabe o intervalo de 4ª e, à quarta voz, o intervalo de 6ª, como adiante se verá. No contraponto a mais de quatro vozes ocorrem, forçosamente, dobramentos cujos preceitos serão descritos na lição 13ª.

⁵ A ligadura chama-se perfeita quando a voz do baixo aguarda, imóvel, a resolução do retardo; caso ela se mova, imperfeita. Ao mover-se, o baixo engana a voz que acompanha e sua resolução recai sobre outra espécie que não a esperada, deste engano se deduz o nome ligadura burlada ou iludida. Na verdade, deveríamos ampliar os casos de ligadura burlada não restringindo-os apenas ao movimento da voz do baixo. Ocorre ligadura burlada ou iludida sempre que a 1ª voz se desloca no momento da resolução. A ligadura burlada além de conferir maior variedade no momento em que é desfeita, é imprescindível em algumas operações de suspensão, sem a qual não seria possível efetuar certas resoluções se observado rigorosamente o preceito dos antigos, segundo o qual toda dissonância deveria resolver, invariavelmente, numa consonância imperfeita. No caso da ligadura perfeita, por exemplo, a suspensão de 2ª na voz do baixo desculpa ordinariamente na 3ª inferior da voz que a fez padecer a ligadura. Na ligadura imperfeita obtém-se uma resolução extraordinária a causa do movimento inesperado da 1ª voz que se movimenta quarta acima, do que resulta o intervalo de 6ª, no momento da resolução. Porém, a resolução do retardo de 4ª na voz do baixo prescreve uma condução especial da voz agente. Desculpária-se, erroneamente, sobre uma consonância perfeita de 5ª, caso a voz superior (voz agente ou 1ª voz) não ascendesse por grau conjunto, no momento em que a voz inferior (voz paciente ou 2ª voz) descesse por grau para se desfazer do retardo, burlando a ligadura e desculpando em consonância imperfeita de 6ª – tal como prescreviam os antigos. Mas, uma vez que André da Silva Gomes admite espécies perfeita e falsa no momento da resolução (vide preceito número 2 desta lição), isto sugere que o emprego da ligadura burlada tenha ficado mais a contento e arbítrio do compositor.

Vários casos de ligadura burlada serão descritos na próximas lições. Ela não passa de um tipo de glosa ou floreio ocasionado pelo movimento inesperado da voz que recebe a ligadura (voz agente), fazendo-se expressar uma espécie em lugar de outra. Pode haver glosa na desculpa (lição 11ª, preceito 4), desde que fique dentro da mesma parte do



compasso (lição 13ª, preceito 14); e pode ocorrer também na voz que faz padecer a ligadura, i.e., na voz agente (lição 13ª, preceito 13). Nunca se deve, porém, fazer glosa na prevenção (lição 13ª, preceito 15).

⁶ Pelo preceito nove, observamos que no contraponto a três partes pode-se evitar a omissão desnecessária da terça do acorde. Nos casos de ligadura de 2ª no baixo, as vozes que acompanham devem preencher o acorde de sétima que se faz soar invertido (na 3ª inversão), a nota da ligadura é a sétima do acorde ${}^6_4 2$. Ao se cantar a 4ª espécie acima do baixo na escrita a três vozes, opta-se por fazer soar a terça em detrimento da quinta, reservando apenas à uma quarta voz, a tarefa de cantar a 6ª espécie (em relação ao baixo), que é a quinta justa do acorde. Nos casos de dominante $V^6_4 2$ este preceito deve ser rigorosamente observado, reservando à terceira voz a 4ª supérflua ou sensível do tom (preceitos 11 e 13 desta lição). (exemplo 26)

⁷ O encadeamento entre os acordes segue o princípio básico de conservar as notas comuns e/ou conduzir as vozes segundo o caminho mais curto, ou seja, encaminhá-las para as notas que lhes são mais próximas. Na resolução do acorde de dominante, observam-se duas outras particularidades: a de se fazer ascender a sensível (terça do acorde de dominante) à tônica – ou seja, o sétimo grau deve ascender à corda do tom –, e a de se resolver o quarto grau (sétima do acorde de dominante) na terça da tonalidade. Mas ocorre no preceito 11 o seguinte: *“A 4ª supérflua ou sensível com que se acompanha a ligadura de 2ª inferior do baixo, somente tem dois lugares para onde pode formar trânsito, que são ou subir para a 6ª ou descer para a 3ª do baixo, quando ele formar a sua resolução.”* Significa dizer que a sensível pode saltar à quinta do acorde seguinte, muito raramente à terça, de modo a se obter no acorde resolutivo as notas que lhe faltariam caso não recorressem a este precedente. O autor da *Arte ...* não o diz, mas pode-se usar deste artifício, desde que a sensível se encontre numa das vozes intermediárias, nunca nas vozes extremas.



⁸ Uma última explicação de faz necessária. A ligadura de 2ª inferior lançada sobre a 4ª corda do tom – a sétima do acorde de dominante – se constrói sobre o acorde V_{42}^6 e resolve na tríade I_6^6 , conforme descrito no preceito 11. Lançar a mesma ligadura sobre a corda do tom – ou seja, sobre a tônica – pressupõe o acorde de dominante da dominante V_{42}^6 de V , e sua resolução na tríade V_3^6 ou no acorde V_5^6 . Na tonalidade de C maior correspondem os dois casos a sucessão de acordes $G^7/F - C/E$ e $D^7/C - G/B$ ou G^7/B .

(exemplo 27)

1ª São concedidos às espécies falsas postas em ligadura muitos modos de preparar e desculpar em diversas espécies, porque é preciso que se dê à música sempre a maior variedade. A espécie 7ª tem a sua conduta ou acompanhamento de 3ª e 5ª; pode preparar¹ em 3ª, 5ª, 6ª ou 8ª; deve ter a sua desculpa por algum dos três seguintes modos: se o baixo se conservar firme, deve resolver na 6ª; se ele mover de 4ª acima ou 5ª abaixo deve resolver na 3ª, isto é, na espécie que forme 3ª desse signo, a que o baixo salta; se o baixo subir de grau, a voz ligada resolve na 5ª perfeita ou falsa. (exemplo 29)

2ª Nas cordas do tom-em que se forma a composição: na 2ª, 6ª, 7ª ou 4ª alterada, são mais próprias as ligaduras de 7ª do que nas outras cordas², porquanto os sobreditos pontos tem propriamente as espécies 8ª e 6ª, e com estas mesmas espécies ficam, logo que desculpa a 7ª, deixando a 5ª que lhe serviu de acompanhamento. (exemplo 30)

3ª Na conduta ou acompanhamento da 7ª, uma vezes tem lugar a 5ª, outras vezes não. Quando a 5ª for perfeita pode acompanhar a 7ª, mas quando a 5ª for falsa ou ela não de cumprir as suas condições de ligadura ou não se há de escrever³, e somente se expressa a 3ª. Advirta-se que se o acompanhamento da 7ª admitir 3ª maior, a 5ª deve ser perfeita, e é este uma regra geral. (exemplo 31)

4ª Suposto que se diga que a 7ª ligada desculpa na 8ª, isto não é assim, é esta uma desculpa aparente, e sucedendo assim, sempre a desculpa supõe a 6ª, e é pelo

Lição 11ª

Preceitos nos quais se explicam todos os Modos diversos que podem ocorrer na Formatura das ligaduras

1º São concedidos às espécies falsas postas em ligadura muitos modos de preparar e desculpar em diversas espécies, porque é preciso que se dê à música sempre a maior variedade. A espécie 7ª tem a sua conduta ou acompanhamento de 3ª e 5ª; pode preparar¹ em 3ª, 5ª, 6ª ou 8ª; deve ter a sua desculpa por algum dos três seguintes modos: se o baixo se conservar firme, deve resolver na 6ª; se ele mover de 4ª acima ou 5ª abaixo deve resolver na 3ª, isto é, na espécie que forme 3ª desse signo, a que o baixo salta; se o baixo subir de grau, a voz ligada resolve na 5ª perfeita ou falsa. (exemplo 29)

2º Nas cordas do tom em que se forma a composição: na 2ª, 6ª, 7ª ou 4ª alterada, são mais próprias as ligaduras de 7ª do que nas outras cordas², porquanto os sobreditos pontos tem propriamente as espécies 8ª e 6ª, e com estas mesmas espécies ficam, logo que desculpa a 7ª, deixando a 5ª que lhe serviu de acompanhamento. (exemplo 30)

3º Na conduta ou acompanhamento da 7ª, uma vezes tem lugar a 5ª, outras vezes não. Quando a 5ª for perfeita pode acompanhar a 7ª, mas quando a 5ª for falsa ou ela há de cumprir as suas condições de ligadura ou não se há de escrever³, e somente se expressa a 3ª. Advirta-se que se o acompanhamento da 7ª admitir 3ª maior, a 5ª deve ser perfeita, e é este uma regra geral. (exemplo 31)

4º Suposto que se diga que a 7ª ligada desculpa na 8ª, isto não é assim, é esta uma desculpa aparente, e sucedendo assim, sempre a desculpa supõe a 6ª, e é pelo

movimento da glosa ou floreio⁴ que parece que encontra na 8ª aquela resolução. (exemplo 32)

5º Permite-se resolver de uma 7ª em outra 7ª, e da 7ª na 4ª do trítono, tudo por suposições e glosas, isto é, supondo pela primeira figura todas as outras que são glosas e que é efetivamente permitido para o bom modo de cantar.⁵ (exemplo 33)

6º Não é permitido fazer prevenção na 7ª para ligar na 9ª, nem fazer prevenção na 9ª para ligar na 7ª, não obstante permitir-se a prevenção nas mais dissonantes em uma para ligar outra sua semelhante. Porque nas sobreditas prevenções de 7ª para 9ª ou de 9ª para a 7ª seria ir contra o natural⁶, pois que a ligadura da 9ª ou 2ª inferior é própria ao baixo, e a de 7ª é própria da parte ou voz superior; por consequência o baixo não há de ligar em 7ª, nem entre as vozes agudas pode haver propriamente ligadura de 9ª; portanto na espécie que não admite ligadura não se pode formar prevenção. (exemplo 37)

7º Para se formarem as ligaduras ou de 2ª inferior ou de 7ª ou de 5ª falsa, bastam somente duas vozes, porque qualquer destas espécies falsa não precisa de outro algum acompanhamento para cumprir com as funções da sua ligadura e nele fazer seu efeito. A 2ª inferior desce à 3ª inferior da voz que oprime. A 7ª resolve descendo à 6ª do baixo. A 5ª falsa desce à 3ª superior ao baixo⁷, mas nesta espécie o baixo deve subir gradatim a procurar a 3ª. (exemplo 34)

8º É mais atendível e mais própria a 6ª menor para fazer a prevenção das ligaduras do que a 6ª maior, e a razão é porque na 6ª menor podem fazer-se prevenções para ligar mais dissonâncias, e eis aqui as circunstâncias particulares que a distinguem com preferência à 6ª maior.⁸ Porque nesta não se pode prevenir mais do que para ligar em 7ª maior, e a ligadura de 4ª e 5ª; porém na 6ª menor pode fazer-se prevenção para ligar a sobredita ligadura de 4ª e 5ª, e para ligar a 5ª falsa, e para ligar a 7ª menor; e é a mencionada espécie de 6ª menor muito mais agradável ao ouvido do que a 6ª maior. (exemplo 35)



9º A ligadura de 9ª superior não deve ser preparada na 8ª, porque são duas 8ª sucessivas, o que é proibido; pois que a 9ª, que é espécie falsa, não livra duas perfeitas, e além disto não pareceria uma 3ª mas sim um apoio que com tal ou qual demora a voz iria passando sucessivamente de 8ª em 8ª; porém pode prevenir na dita 8ª, não para resolver nela mas para resolver de muitos modos por movimento de ambas as partes ao tempo da desculpa⁹, sendo o baixo diminuído. (exemplo 36)

10º A ligadura da 9ª superior confrontada com o baixo, e em consideração a este, tem só para sua prevenção a 3ª ou 10ª, a 5ª e a 6ª e na 8ª, na forma da exceção explicada no preceito antecedente. Enquanto à sua resolução pode resolver na 6ª subindo o baixo de 3ª pode resolver na 8ª ou 10ª descendo o baixo de 8ª; pode resolver na 5ª saltando o baixo 4ª acima; pode resolver na 8ª, bem entendido, não tendo preparado nela, estando o baixo quieto. A 9ª tem a sua conduta ou acompanhamento¹⁰ de 3ª e 5ª. (exemplo 37)

11º A ligadura de 9ª e a de 5ª falsa ou de 5ª supérflua não podem preparar e desculpar sobre o mesmo baixo, estando ele quieto. Porque a ligadura da 9ª é uma dissonância muito áspera, e por esta causa não é espécie suscetível de prevenção, ligadura e desculpa sobre o mesmo baixo; indispensavelmente ele deve mover. A 5ª falsa também deve desligar na 6ª descendo; a 5ª supérflua deve desligar na 3ª subindo, e a estas duas diversas operações a parte inferior ou o baixo deve corresponder, movendo-se subindo¹¹. (exemplo 38)

12º A ligadura da 9ª é muito própria e adequada em todas aquelas cordas do tom que no bater das partes do compasso pedem 8ª e 5ª, porquanto estas cordas no ligar e resolver da 9ª conservam sempre estas mesmas espécies¹².

13º A ligadura da 7ª pode fazer-se a um mesmo tempo com a ligadura da 9ª, e a um mesmo tempo se pode fazer a ligadura da 9ª ou a da 7ª com a ligadura de 4ª e 5ª, porque o próprio acompanhamento ou conduta da 3ª e 5ª, que se dá à ligadura da 7ª, é parcial à ligadura da 9ª. Até aqui o preceito da 7ª com a 9ª enquanto às ligaduras da 9ª ou 7ª com 4ª

e 5ª, esta conduta também concorda com qualquer das duas primeiras ditas ligaduras, exceto em levar [à] terça depois que ela desce à quarta.¹³ (exemplo 39)

14º A ligadura de 9ª e 4ª só admite o acompanhamento de 5ª, e de sorte nenhuma tem lugar a 8ª e a 3ª, porquanto a 8ª não pode ter lugar por causa da 9ª e nem a 3ª por causa da 4ª, porquanto só a 5ª pode entrar neste acompanhamento¹⁴ em razão de ser uma espécie parcial à 9ª e à 4ª, isto é, concorre com uma parte para o harmonioso resultado da 9ª e da 4ª. (exemplo 40)

15º A qualquer voz que expressa a ligadura de 5ª falsa são concedidos pela arte diversos lugares para formar a sua prevenção. Esta pode prevenir pela maior parte em 3ª, na mesma 5ª ou em 6ª ou na 8ª, mas depois de ligar, há de subir o baixo gradatim a receber a desculpa em 3ª, porém se o baixo mover de 3ª abaixo no tempo de desligar a 5ª, então no mesmo signo em que a voz ou desculpa lhe ficava em 3ª se o baixo subisse ao devido ponto, esse mesmo signo, fazendo ele o engano da 3ª abaixo, vem a corresponder-lhe em 6ª. A conduta ou acompanhamento¹⁵ da 5ª falsa sobre o baixo é de 3ª e 6ª ou evitada a 6ª e expressada a 7ª. (exemplo 41)

16º A 5ª falsa tem ordinariamente as cordas do tom na 7ª alterada ou na 4ª alterada feridas pelo baixo para expressar sobre elas a sua ligadura, ou vindo a 5ª falsa com a 7ª ou só de per si ou oprimida, isto é, coberta da 6ª; porquanto se a 5ª ligar sobre a 4ª do tom sensível¹⁶, logo resolve em 3ª sobre a corda da 5ª do tom; e sendo formada sobre a 7ª logo também resolve em 3ª sobre a nota tônica. (exemplo 42)

17º Não é permitido formarem-se ligaduras seguidas de 4ª e 5ª, porque seriam outras tantas 5ª gradatim, as que se empregassem no acompanhamento¹⁷ das quartas. (exemplo 43)

18º É permitido formarem-se as ligaduras de 7ª com as 5ª seguidamente. Porque a 5ª na ligadura da 7ª é uma espécie de acompanhamento pois a ligadura é com o baixo; e sobre cada uma das ditas notas 2ª e 3ª do tom. (exemplo 46)



na ligadura da 4ª, a espécie 5ª serve de primeira voz à ligadura¹⁸, como parte essencial dela, por ser esta uma ligadura entre as partes. (exemplo 44)

19º A sinalefa da quarta, isto é, a ligadura aparente e figurada que a 4ª faz sobre o baixo, cuja ligadura não é controlada senão que com a 5ª que lhe está superior, e da qual a 4ª forma como 2ª inferior, só de três modos¹⁹ pode resolver, e são os seguintes: resolve descendo à 3ª sobre a mesma nota do baixo com que parece que liga e que se conserva quieto esperando a resolução da 4ª; resolve na 8ª saltando o baixo 3ª acima, porém a 4ª sempre na sua resolução satisfaz com o seu dever, pois que ela verdadeiramente só resolve em 3ª inferior da parte superior que a cobre e com quem forma ligadura, não obstante pode mover-se o baixo ou 4ª abaixo ou 3ª acima como fica dito. (exemplo 45)

20º As ligaduras da 2ª, da 4ª e 5ª e da 7ª podem exercitar perfeitamente suas condições sem haver movimento da voz com quem ligam, porquanto cada uma destas ligaduras podem prevenir, ligar e resolver gradatim, descendo logo à espécie Imperfeita e estando o baixo quieto. Isto porém não pode acontecer na ligadura da 9ª ou na ligadura da 5ª falsa ou supérflua, pois que nestas duas ligaduras indispensavelmente o baixo deve mover gradatim subindo para encontrar com a desculpa²⁰, que deve expressar a voz superior que liga e que padece.

21º Deve notar-se e distinguir-se uma circunstância particular que há entre as duas ligaduras: a da 2ª inferior, expressada pelo baixo; e a ligadura de 7ª em voz superior, expressada sobre a 2ª do tom. A primeira ligadura de 2ª inferior expressa uma só 5ª, e a segunda ligadura de 7ª expressa duas quintas em harmonia²¹. A primeira só expressa uma 5ª sobre a voz agente da ligadura que faz padecer o baixo. A segunda ligadura expressa a um mesmo tempo duas 5ª em harmonia, uma sobre a 2ª do tom, que é ocupado pelo baixo, e outra é a mesma 7ª que está em distância de 5ª sobre a 8ª do tom, com que é acompanhada a dita 7ª, achando-se nesta operação duas quintas em harmonia formadas sobre cada uma das ditas notas 2ª e 3ª do tom. (exemplo 46)

Deve notar-se mais, que sendo a ligadura de 2ª inferior na 4ª corda do tom, evita também as duas 5ª que haveriam em harmonia, passando da dita 4ª imediatamente para a 5ª do mesmo tom; porquanto as espécies de que se compõe a ligadura, são as que pertencem à mesma 5ª.

NOTAS

Nesta lição estão contidos os preceitos técnicos concernentes ao tratamento das ligaduras de 7ª, 9ª, 5ª falsa e sinalefa. Encontram-se basicamente distribuídos nos preceitos de 1 a 8, 15 a 18, 9 a 14 e no preceito de número 19, respectivamente. Cada um deles é acompanhado de sua nota explicativa que procurará, o mais que possível, ilustrá-los por meio de exemplos musicais, de modo esquemático e objetivo.

¹Nos casos de ligadura perfeita toda suspensão de 7ª resolve em tríade em primeira inversão. A terceira voz pode fazer o acompanhamento na 3ª, 5ª ou 8ª, descritos a seguir: [a] $^7_3 \ ^6_-$, [b] $^7_5 \ ^6_3$, [c] $^7_5 \ ^6_6$ e [d] $^8_7 \ ^6_-$. (exemplo 47) Observe que a 5ª deve subir ao uníssono, ou saltar terça abaixo, para evitar o choque com a nota de resolução. Nos casos de ligadura burlada, resolve-se em acorde em posição fundamental: [a] o baixo pode ascender por grau (cadência de engano), ou [b] saltar 4ª acima (ou 5ª abaixo), e a cadência será perfeita. (exemplo 48) Sua prevenção é feita na 3ª, 5ª, 6ª ou 8ª, como facilmente pode-se verificar. Repare que, ao contrário do que acontece na ligadura de 2ª inferior, a ligadura de 7ª superior não forma a sua prevenção no uníssono, o que obrigaria a voz agente a saltar por sétima descendente para poder introduzir a dissonância. Pela ligadura burlada pode-se desculpar numa 5ª diminuta quando o baixo, no momento em que se desfaz a ligadura,

introduz a sensível. Caso continue seu movimento por grau conjunto ascendente, ele fará padecer nova ligadura, agora de 4ª espécie, devendo esta desculpar na 3ª ou em nova espécie dissonante, caso o baixo se mova novamente. (Exemplos)

²Ligar a sétima sobre a 8ª, 5ª, 3ª e 4ª cordas do tom resulta numa progressão harmônica fraca, desculpando de maneira não conclusiva nos acordes vi^6_3 , I^6_4 , I^6_3 e ii^6_3 , respectivamente. Por outro lado, ligá-la sobre a 2ª, 6ª, 7ª e #4ª cordas do tom significa empenhar as vozes em progressão cadencial, desculpando em acordes de função dominante, respectivamente V^6_4 , V^6_4/V , V^6_4/vi e V^6_3/V .

³Pelo preceito três fica claro que o acompanhamento não deve chocar com as vozes que formam a ligadura, caso contrário, deixa imediatamente de sê-lo, passando a figurar como espécie dissonante e falsa. Neste caso deve-se observar todos os preceitos que envolvem a ligadura.

⁴É comum fazer com que a suspensão não caminhe diretamente à nota de sua resolução. O movimento de glosa na ligadura se dá pelas diminuições que, a princípio, não deveriam invadir a parte do compasso que cabe à resolução. A prática instrumental admite uma série de soluções, segundo as quais a resolução pode vir deslocada completamente até mesmo por uma série de outras notas – pertinentes à harmonia do local – que lhe retardam a resolução propriamente dita. Este tipo de resolução *indireta* ou *ornamental* é muito frequente na literatura barroca. (exemplo 49)

⁵Nestes casos de glosa são comuns os choques de nota-contranota, em decorrência mesmo dos floreios da voz do baixo que se antecipa e ilude, fazendo-se supor uma espécie por outra. (exemplo 50)

⁶André da Silva Gomes já havia prescrito na lição anterior a possibilidade de se prevenir em espécie dissonante, embora até agora não tenha dado nenhum exemplo. Mas lhe parece que prevenir a 7ª na 9ª, e vice versa, é querer ir contra a tendência natural que



vê no baixo o lugar próprio para a ligadura de 7ª e 2ª, e nas vozes superiores, o lugar da ligadura de 9ª (veja preceitos 9, 10 e 11 desta lição).

⁷Pelo preceito sete acrescenta-se agora a suspensão de 5ª falsa, que deverá prosseguir por ligadura burlada. Na resolução do trítone deve-se desculpar a 5ª diminuta na 3ª (maior ou menor) e a 4ª aumentada na 6ª (maior ou menor), com o movimento ascendente e descendente da 1ª voz, respectivamente.

⁸No preceito oito são analisadas as vantagens de se fazer as prevenções sobre a 6ª menor ao invés da 6ª maior. A primeira, além de mais agradável ao ouvido, permite maior variedade de ligaduras de espécies dissonantes. A prevenção na 6ª maior admite ligar não apenas na 7ª maior, como afirma André da Silva Gomes, podemos verificar na sucessão *c-a / b-a* e *f-d / e-d* que ambos os casos ligam em 7ª menor; *d-b / c-b* e *g-e / f-e* ligam 7ª maior (exemplos no tom de C maior). A prevenção na 6ª menor, por outro lado, liga sempre em 7ª menor admitindo também a 5ª diminuta na passagem *a-f / b-f / c-e*.

⁹A ligadura de 9ª superior, que por princípio vai contra o natural (preceito 6 desta lição), admite prevenção na oitava desde que a ligadura seja imperfeita, ou seja, desde que se empregue a ligadura burlada. Desta maneira evita-se a sucessão de oitavas e permite-se desculpar de vários modos. No mais, faz sua prevenção também na 3ª ou 10ª, 5ª e 6ª. Não pode fazer no uníssono por motivo semelhante ao exposto na primeira nota desta lição. A ligadura de 9ª – nos casos em que desculpar na oitava – não deverá ser prevenida em outra oitava, o que levaria a duas oitavas consecutivas. O melhor é que seja empregada no contraponto a mais vozes, de maneira que o efeito vazio de sua resolução possa ser mitigado pela variedade harmônica e melódica das demais vozes de acompanhamento.

¹⁰Os exemplos ilustram os casos de ligadura burlada. Note que a 3ª e a 5ª são acompanhamentos ideais já que podem, e devem, ser conservados no momento em que a

segunda voz se desculpa na oitava. Qualquer outra espécie passaria a figurar como caso de dupla dissonância (vide preceito 12).

¹¹Neste preceito repete-se a norma básica: será melhor que a 9ª não desculpe na 8ª, que a 4ª aumentada desculpe na 6ª por movimento contrário disjuntivo, e que a 5ª diminuta desculpe na 3ª por movimento contrário conjuntivo das vozes.

¹²A ligadura de 9ª pode ser feita sobre qualquer corda do tom e tem como conduta a 8ª e a 5ª, pelo motivo explicado duas notas acima.

¹³Ocorrem casos de dupla suspensão no momento em que se acrescenta às ligaduras de 7ª e 9ª a ligadura de 4ª. Esta última é natural que desculpe na 3ª conforme descrito: [a] ${}^7_4 {}^6_3$ [b] ${}^9_4 {}^8_3$; muito raramente [c] ${}^8_2 {}^8_3$. Observe que no primeiro caso ocorre 5ª paralela entre as notas da resolução quando a 4ª é disposta acima da 7ª, uma solução menos aconselhável. (exemplo 51)

¹⁴Por este preceito fica dito que a 5ª é a melhor conduta para a dupla suspensão 9_4 . As notas suspensas pela ligadura devem ser cantadas apenas no momento exato de sua resolução, pois se já estiverem presentes em qualquer uma das vozes do acompanhamento, rouba-se-lhes então a graça mesma da ligadura. De sorte que nos resta então a quinta como espécie adequada para o acompanhamento.

¹⁵A prevenção da ligadura de 5ª falsa pode ser sobre qualquer uma das espécies já expressas anteriormente: 3ª, 5ª, 6ª ou 8ª. A resolução regular do trítono obedece às normas descritas nos preceitos de número onze desta lição e da lição precedente. A desculpa burlada de 5ª prevê o salto de 3ª inferior da sensível à 5ª corda do tom, quando numa das vozes internas, formando o intervalo de 6ª com a voz que sofreu a ligadura, pelos motivos descritos na nota sete da lição 10. É fácil perceber que a conduta ou acompanhamento uma vez feita na terça, resulta na tríade diminuta em posição fundamental VII⁰, se na sexta, no acorde de dominante V⁶₅. E caso se expressa a 7ª no lugar da 6ª, obtemos o acorde diminuto ou meio diminuto (menos frequente) V⁰₉.



¹⁶A 4ª corda do tom sensível é o quarto grau da escala elevado em um semitom cromático, ou seja, a alteração necessária para a formação do acorde de dominante da dominante, daí sua resolução em terça sobre a corda da 5ª do tom. A outra corda (nota) própria da ligadura de 5ª falsa se faz na 7ª do tom sensível (acorde de dominante), resolvendo em terça sobre a corda do tom (a tônica).

¹⁷Não há nenhuma restrição em relação a sequência de ligaduras de segunda que se forma pelo choque da 4ª encoberta pela 5ª. O problema reside na sucessão imprópria das quintas resultante do movimento direto entre a primeira voz (no caso, a 5ª) e a terceira voz (o baixo).

¹⁸Devemos lembrar dois pontos já discutidos. Primeiro, conforme descrito no preceito 3 desta lição, a conduta ou acompanhamento da ligadura de 7ª, sendo espécie de 5ª falsa, deverá cumprir suas funções de ligadura ou então não se há de escrevê-la. Segundo, tal como se prescreveu na lição 5 (vide nota 4), oprimir a ligadura de quarta pela quinta faz expressar o choque entre as partes particulares e não em relação ao baixo, com o qual faz apenas ligadura aparente, tal como nos ensina a *sinalefa* (ver próxima nota).

¹⁹A sinalefa e o emprego da quarta consonante foi bastante discutida na lição 8ª, nota 4 (ver também lição 5ª, nota 4). Dos três modos de se resolver a dissonância entre as vozes superiores, encontramos um caso de ligadura perfeita segundo a qual obtemos a sucessão [a] ⁵₃ ⁶₄ ⁵₄ ⁵₃ (exemplo 45); e dois casos de ligadura burlada, determinada pelo movimento de quarta descendente ou terça ascendente do baixo, a saber: [b] ⁵₃ ⁶₄ ⁸₇ ⁶₃ e [c] ⁵₃ ⁶₄ ³₂ ³₁.

²⁰Aqui o leitor deve se lembrar do que já foi dito à respeito da função e utilização da ligadura burlada (veja na lição 10ª, nota 5).

²¹A ligadura de 2ª inferior expressa uma quinta entre as partes particulares quando a terceira voz canta sobre a sexta espécie acima do baixo, muito embora – pelo que foi dito na lição 10ª (preceitos 8 e 11) –, esta não seja uma situação ideal, pois, à rigor, cabe à

Lição 12ª

terceira voz cantar na espécie quarta e não na sexta (esta pertence à quarta voz). A ligadura de 7ª em voz superior, por sua vez, pode expressar duas quintas em harmonia exatamente por poder empregar como conduta ou acompanhamento as espécies de 3ª e 5ª.

Preceitos sobre diversas e particulares circunstâncias atendíveis para com a organização das partes ou vozes na formação das ligaduras

1º Não é somente com o baixo que se contam as espécies consonantes ou falsas; também se dirige a atenção as consonâncias e dissonâncias que se organizam entre as vozes particulares; aí também entre elas há as espécies dissonantes postas em ligadura. A 2ª e a 7ª podem ligar-se entre as vozes, e também a 5ª falsa, suposto que este ao mesmo tempo que forma a 5ª falsa sobre uma voz particular, igualmente forma 7ª sobre o baixo, e como este recebe esta ligadura, nesta circunstância já não influi entre as vozes tanto quanto influi com o baixo como parte a mais principal. ¹ Contudo sempre é atendível a distância que a dita 5ª falsa tem da espécie sobre que tem a sua posição de 5ª, porém fora desse encontro de formar 7ª sobre o baixo, ela completamente influi sobre o seu número entre as vozes particulares. (exemplo 52)

2º A ligadura particular entre as partes observa rigorosamente as mesmas condições de preparar, ligar e resolver. Pode preparar-se em espécie consonante perfeita ou imperfeita, e ainda mesmo na dissonante, que vai a ser ligada ou em outra qualquer dissonante, e nestes termos está visto que a figura ou nota que liga, há de ser em espécie falsa, descendo a descenda à imperfeita, tudo do mesmo modo que pratica com o baixo.

3º As ligaduras perfeitas entre as vozes particulares formam-se de dois modos: ou são de 2ª inferior ou são de 7ª, de sorte que se a voz que liga está

Lição 12ª

Preceitos sobre diversas e particulares circunstâncias atendíveis para com a organização das partes ou vozes na formação das ligaduras

1º Não é somente com o baixo que se contam as espécies consonantes ou falsas; também se dirige a atenção às consonâncias e dissonâncias que se organizam entre as vozes particulares; aí também entre elas há as espécies dissonantes postas em ligadura. A 2ª e a 7ª podem ligar-se entre as vozes, e também a 5ª falsa, suposto que esta ao mesmo tempo que forma a 5ª falsa sobre uma voz particular, igualmente forma 7ª sobre o baixo, e como este recebe esta ligadura, nesta circunstância já não influi entre as vozes tanto quanto influi com o baixo como parte a mais principal. ¹ Contudo sempre é atendível a distância que a dita 5ª falsa tem da espécie sobre que tem a sua posição de 5ª, porém fora desse encontro de formar 7ª sobre o baixo, ela completamente influi sobre o seu número entre as vozes particulares. (exemplo 52)

2º A ligadura particular entre as partes observa rigorosamente as mesmas condições de preparar, ligar e resolver. Pode preparar-se em espécie consonante perfeita ou imperfeita, e ainda mesmo na dissonante, que vai a ser ligada ou em outra qualquer dissonante, e nestes termos está visto que a figura ou nota que liga, há de ser em espécie falsa, descendo a desculpa à imperfeita, tudo do mesmo modo que pratica com o baixo.

3º As ligaduras perfeitas entre as vozes particulares formam-se de dois modos: ou são de 2ª inferior ou são de 7ª, de sorte que se a voz que liga está

superior à voz que padecer a ligadura, esta ligadura é de 7ª, e se a voz que lhe move a ligadura lhe fica superior, então a ligadura é de 2ª inferior. (exemplo 53)

4º As espécies dissonantes 2ª e 7ª não se devem expressar entre as partes particulares sem ser em ligadura, pois que é ponto decidido que ou elas hão de passar e figurar gradatim à sombra, a favor das espécies consonantes, como já se disse, ou elas expressadas e figurando só de per si, hão de ser ligadas tanto entre as partes como com o baixo².

5º É preciso notar, que são mais as ligaduras que se fazem entre as partes particulares do que se fazem com o mesmo baixo. É preciso ponderar e distinguir estas ligaduras umas e outras.

A ligadura entre as partes forma-se quando uma parte padece e outra a faz padecer, isto é, quando uma parte liga obrigada por outra parte. A ligadura com o baixo é quando ele mesmo padece por efeito e obrigado de alguma das partes, e então ele liga de 2ª inferior, como já se explicou; ou ele faz padecer a alguma parte particular, expressando-se esta em 7ª. Este preceito é análogo ao primeiro preceito desta lição a folha 79 [do original].

6º As espécies perfeitas e as mesmas imperfeitas podem representar e parecer dissonantes no organizado da composição; bem entendido, entre as partes particulares, e de nenhuma sorte com o baixo, pois com ele sempre ostentam e figuram de boas espécies; porém elas mesmas umas com as outras entre si podem figurar e padecer como se fossem números dissonantes, de sorte que todas as espécies tem a possibilidade de poder formar ligadura de 2ª inferior, umas com as outras, ou sejam, falsas de sua natureza ou perfeitas ou imperfeitas; mas ao mesmo tempo em relação ao baixo sempre para com ele conservam a sua natural qualidade, não deixando de ser o que realmente são ou imperfeitas ou perfeitas ou falsas, e estas últimas na tal conjuntura de 2ª inferior entre as partes vem a ser duas vezes dissonantes e podem apelidar-se "espécies de dupla



dissonância", uma que lhe é natural e outra que lhe atrai a colisão que faz com outra espécie, por exemplo: escreva-se sobre um baixo firme a 8ª coberta da 9ª, depois a 7ª coberta da 8ª, depois a 6ª da 7ª, a 5ª da 6ª, a 4ª da 5ª, a 3ª da 4ª, a 2ª da 3ª, o unísono da 2ª, e aquela espécie que for padecendo, vá desculpando, naqual operação se vê que todas estas espécies fazem ligadura de 2ª inferior com aquela que as faz padecer e, não obstante esta transformação das Naturais qualidades destas espécies, estas invariavelmente para com o baixo não são menos de 8ª, 7ª, 6ª, 5ª, 4ª, 3ª e 2ª, sendo as que de sua Natureza são falsas, como a 2ª e a 7ª, nesta conjuntura duplas dissonantes, por um modo relativo ao baixo com quem padecem por outro modo com a parte superior, que as cobre, oprime e mortifica. (exemplo 54)

7º Deve atender-se que há distinção e diferença entre a ligadura de espécie falsa, porque o compositor deve contar as espécies e figuras de um modo com o baixo e de outro modo com qualquer das partes particulares, por exemplo: a ligadura de 5ª com a 6ª mostra bem o que é ligadura de figura e ligadura de espécie falsa.

A ligadura em que está a 5ª perfeita com o baixo é de figura consonante e perfeita, como é a de 5ª; porém ao mesmo tempo ela existe oprimida da 6ª, que a cobre, e nesta circunstância e conjuntura está caracterizada espécie falsa, e posta em ligadura de 2ª inferior para com a 6ª, que a oprime e faz padecer. Em suma, para com o baixo é ela ligadura de espécie consonante, mas para com a 6ª do mesmo baixo, é ligadura de espécie falsa.

Isto mesmo que se diz da 5ª oprimida da 6ª, é igualmente um preceito que se deve entender relativo a 4ª justa, quando se expressa em sinalefa de 4ª e 5ª sobre o baixo³. Daqui se conclui e se percebe bem a distinção e diferença que a arte dá entre as ligaduras de figuras consonantes e entre as ligaduras das espécies puramente falsas; e que o compositor tem precisão de contar as espécies

de um modo com o baixo e de outro modo com as partes particulares que organizam a sua composição. (exemplo 55) *consonantes com o baixo.*

8º Deve chamar-se ligadura de 2ª inferior aquela que se forma entre as partes ou vozes, quando se escreve 4ª e 5ª ou 5ª e 6ª, sendo preciso para ser 2ª inferior, que a quarta esteja imediatamente abaixo da 5ª, ou a 5ª imediatamente abaixo da 6ª, porque [se] esta organização das vozes for feita de modo que a 4ª esteja superior a 5ª ou a 5ª a 6ª, nestes termos já então é ligadura de 7ª entre as partes, tendo sobre o baixo ligadura de 4ª e 5ª ou de 5ª e 6ª. *se com a 5ª e pode*

descri Estas ligaduras entre as partes e dos modos que ficam ditas aí mesmo observam entre as vozes as mesmas condições, como se fosse sobre o mesmo baixo, preparando em consonante ou dissonante, ligando na falsa e desculpando na imperfeita.

Daqui se conclui que a um mesmo tempo pode ser ligadura de 4ª e 5ª ou de 5ª e 6ª, e entre as partes ser ligadura de 2ª inferior ou se 7ª superior, de sorte que quando a voz mais alta padece é ligadura de 7ª, e quando padece a voz mais baixa, é ligadura de 2ª inferior. (exemplo 56) *diminutas só se pode compreender.*

obser 9º Não é obrigado o baixo a desligar quando a ligadura não é com ele, porque a tempo da resolução das ligaduras que se formam entre as vozes, pode o baixo passar a qualquer espécie que lhe faça melhor feição, do que se colige que o baixo nas ligaduras que se formam entre as vozes não influi como parte precisa⁴, porque então neste período de música ele meramente figura como uma parte de acompanhamento, e não essencial a ligadura; tanto que ainda que ele evitasse, sempre a ligadura ficará bem feita, influenciando tão somente quando ele mesmo padece em 2ª inferior ou faz padecer de 7ª a alguma parte superior.

10º As ligaduras de 2ª inferior e de 7ª entre as partes particulares, comumente se escrevem sobre as cordas do Tom ou da 4ª ou da 5ª ou da 7ª; porque estas cordas são as que formam sempre o acompanhamento das

mencionadas ligaduras particulares; pela qual razão elas resolvem entre si, como devem, sendo ao mesmo tempo espécies consonantes com o baixo.

11º A ligadura de 4ª e 5ª, e a ligadura de 5ª e 6ª não formam ligaduras e nem devem ser consideradas ligaduras com o baixo, por serem espécies consonantes e não falsas; portanto estas espécies só entre si podem formar ligaduras particulares e não com o baixo ou acompanhamento, expressando-se este meramente como uma parte agregada que as acompanha.

12º A ligadura de 4ª superior supérflua escreve-se com a 5ª e pode desculpar na 3ª, sem mover o baixo. A ligadura de 4ª diminuta quer o seu acompanhamento na 5ª falsa ou na 6ª, e é preciso mover o baixo subindo, depois⁵ que resolve na 3ª. (exemplo 57)

Nota

O conhecimento das espécies diminutas só se pode compreender, observado na escala geral das espécies, que explica o seu local e distâncias, e se acha entre os preceitos da composição no 2º tomo a folha [sem indicação]

13º De cinco modos se pode usar da 5ª supérflua: primeiramente formada a 5ª supérflua sobre o baixo, este salta 4ª acima, e ficando ligada a dita 5ª nos salto que forma o baixo, nesta ligadura já fica a dita 5ª em 2ª supérflua sobre o baixo, e a 3ª em 7ª maior, as quais espécies, estando quieto o baixo passam a desculpar, a 2ª supérflua em 3ª, e a 7ª maior na 8ª. (exemplo 58)

O segundo modo é estando firme o baixo, forma-se a 5ª supérflua acompanhada da 3ª; depois a 5ª desculpa na 6ª acompanhada da 4ª nas formas que se apresentam-nos. (exemplo 59) O 3º modo é, formada uma voz em 5ª falsa

sobre o baixo, acompanhada de 6ª, e quando o baixo sobe de grau a procurar a desculpa da 5ª falsa na 3ª, a 6ª que acompanhava aquela 5ª, e que agora na primeira pancada do baixo fica em 5ª justa sobre ele, imediatamente forma uma 5ª supérflua, e desculpa gradatim ficando em 6ª sobre o baixo, como se mostra no exemplo. (exemplo 60) O quarto⁶ modo é uma organização variada de ligaduras de quintas supérfluas e sétimas, que melhor se pode conhecer no exemplo. [?] Finalmente a 5ª supérflua liga com o baixo, tendo seu acompanhamento de 3ª e 6ª menor: deve haver glosa, e depois deve mover o baixo de grau, para que a dita 5ª desculpe na 3ª; mas esta ligadura é pouco praticada.

NOTAS

Com esta e a próxima lição marca-se o final da segunda seção do tratado, inteiramente dedicada ao tratamento das espécies consonantes (6ª, 7ª e 8ª lições) e das espécies dissonantes (9ª, 10ª, 11ª, 12ª e 13ª lições). A 11ª lição defini-se a espinha dorsal da *Arte* ... de André da Silva Gomes. Nela estão contidas o maior número de diretrizes concernentes à formação das ligaduras de espécies falsas. Esta lição fará apenas ampliar a utilização dos sobreditos preceitos entre as partes particulares ou voz internas.

¹Portanto, à exceção da 4ª que será sempre consonante entre as vozes internas da polifonia, as demais ligaduras de 2ª, 7ª e 5ª falsa podem e devem ser empregadas entre as partes particulares. Valem as mesmas condições para a realização das ligaduras devendo-se apenas ressaltar a importância de se saber

distinguir os casos em que a ligadura acontece entre as partes superiores dos casos em que ela ocorre em relação ao baixo.

O compositor deve analisar as espécies de um modo com o baixo e de outro com as partes particulares. Por exemplo. A ligadura presente nos acordes 5_4 e 6_5 é precisa e de espécie falsa entre as partes particulares, e voluntária ou de figura sobre a voz do baixo (lição 2ª). A ligadura de quinta falsa ou diminuta, entre as vozes superiores, concorre com a ligadura de sétima sobre o baixo quando empregada no acorde de dominante com sétima. A ligadura sobre o baixo, como voz grave e fundamento, deve ser observada com o maior rigor, dando-se maior liberdade à maneira variada de se desculpar o trítano conforme descrito na lição 10 (nota 7).

² A dissonância de 2ª ou 7ª, em qualquer que seja sua posição nas vozes da polifonia, não poderá expressar-se por outro meio que não pela ligadura precisa. No caso desta última, é importante termos em mente que até o século XVII, a sétima sempre fora tratada como espécie dissonante e que portanto, deveria ou ser introduzida como nota de passagem em parte fraca do compasso – à sombra das espécies consonantes –, ou então preparada, suspensa e resolvida segundo os preceitos da ligadura. Mas a partir do século XVIII, o acorde de sétima de dominante passa a ser adotado livremente, com a única preocupação de se resolver por grau a sétima na terceira corda do tom. O rigor com que André da Silva Gomes prescreve sua utilização demonstra a visão didática e consciente de compatibilizar o estilo de sua época, a liberdade de criação do jovem contrapontista e os preceitos da condução melódica das vozes, inerentes à construção da linguagem da música tonal. Quanto a ligadura de 2ª ela pode se expressar de oito maneiras: 9_8 , 8_7 , 7_6 , 6_5 , 5_4 , 4_3 , 3_2 e 2_1 . A espécie falsa faz-se soar em ligadura de 2ª inferior entre as partes particulares. Contudo, aquelas que



envolvem a 7ª e a 2ª cordas do tom, além da sobredita ligadura, formam ligadura de espécie dissonante com a voz do baixo, pelo que se deduz o nome de duplas dissonantes.

³ Mais uma vez é preciso discernir entre os casos de ligadura precisa e figurada. É fácil perceber que a ligadura de espécie falsa ocorre sempre nos casos de ligadura precisa, ou seja, apenas em circunstância dissonante entre as vozes particulares ou entre uma voz superior e o baixo. A ligadura de figura – encontra-se também figurada e aparente –, restringe-se aos casos de sinalefa ⁵₄ (lição 11, preceito 7) ou ⁴₃ (lição 13, preceito 12) e ao acorde ⁶₅. A ligadura de 5ª e 6ª e a sinalefa de 4ª e 5ª expressam a dissonância de segunda entre as partes particulares quando empregadas em posição fechada (ou cerrada), se se utiliza a posição aberta (ou espaçada), a dissonância será de sétima. Em ambos os casos as partes particulares mantêm-se em ligadura aparente e figurada com o baixo.

⁴ Como anteriormente descrito, o baixo tem liberdade tanto para ascender por grau no momento em que a ligadura de segunda, entre as partes particulares, se desculpa na terça, como para permanecer imóvel no seu ponto. No caso de ligadura burlada, ou glosa da voz do baixo, o acorde ⁶₅ desculpa diretamente na tríade ⁵₃. (exemplo 53) Porém, estando o baixo em ligadura precisa, a resolução da 2ª dissonante faz padecer nova ligadura, agora de 4ª e 5ª sobre o baixo (sinalefa ⁵₄), que só então será seguida de sua resolução na tríade ⁵₃. Essa figura cadencial expressa várias suspensões em sucessão, e foi muito empregada na literatura do século XVII. Obedece o seguinte esquema: ⁶₅ ⁶₄ ⁵₄ ⁵₃. Esta última tríade exerce geralmente a função de dominante concluindo, assim, no tempo principal sucessivo sobre o acorde de tônica ⁵₃. (exemplo 55)

⁵Pelo preceito doze fica claro que o baixo precisa obedecer sua tendência resolutive – por conta do sustenido –, e ascender por grau logo que a ligadura se desfaz ou até, porque não, ao mesmo tempo em que desculpa.

⁶A lição encerra-se com a descrição de cinco modos de se usar a 5ª supérflua. Os exemplos foram construídos a partir da descrição de cada um, à exceção do quarto modo, impossível de se lhe deduzir os exemplos musicais. O quinto modo também é difícil de se precisar, o resultado parece muito próximo ao descrito no primeiro modo.

1ª As espécies dissonantes, quando nelas se forma ligadura, supõem e figuram de per si mesmas, dissonantes que elas são, sem carecerem da qualidade interna de consonantes, porque nesta ação elas cumprem os deveres da ligadura e sustentam os preceitos da arte em preparar, ligar e resolver; e nestes termos, logo que há uma ligadura perfeita, isto é, que se cumprem as três devidas condições, a espécie não obstante ser falsa, neste lugar supõe mesmo pelo que é reputando-se no ouvido, como se ela fosse uma espécie consonante¹. A razão é porque o tempo da ligadura é um período sonoro que a espécie falsa posta na ligadura sabe sustentar e desempenhar; porém é somente nestas circunstâncias, porque fora da ligadura toda a espécie dissonante não pode supor pelo que é mas sim pela espécie consonante, à sombra, e favor e abono da qual somente pode figurar e passar. Neste ponto é bastante o que já ficou explicado nos preceitos privativos destas espécies.

2ª Uma parte ou voz que liga, (já se entende ser espécie dissonante) pode acompanhar-se com outra voz que seja sua dissonante, isto é que seja dissonante relativamente a ela, porquanto toda espécie falsa ligada relativamente ao baixo, isto é, obrigada pelo baixo, pode fazer juntamente outra ligadura de 2ª inferior com uma parte superior que a cubra e que também a faça padecer². Por exemplo. Oprimir a 7ª com a 8ª, ora a 7ª está ligando sobre o baixo, porém a este mesmo

Lição 13ª

Preceitos sobre os usos particulares das espécies falsas na formatura das ligaduras

1º As espécies dissonantes, quando nelas se forma ligadura, supõem e figuram de per si mesmas, dissonantes que elas são, sem carecerem da qualidade interna de consonantes, porque nesta ação elas cumprem os deveres da ligadura e sustentam os preceitos da arte em preparar, ligar e resolver; e nestes termos, logo que há uma ligadura perfeita, isto é, que se cumprem as três devidas condições, a espécie não obstante ser falsa, neste lugar supõe mesmo pelo que é reputando-se no ouvido, como se ela fosse uma espécie consonante¹. A razão é porque o tempo da ligadura é um período sonoro que a espécie falsa posta na ligadura sabe sustentar e desempenhar; porém é somente nestas circunstâncias, porque fora da ligadura toda a espécie dissonante não pode supor pelo que é mas sim pela espécie consonante, à sombra, e favor e abono da qual somente pode figurar e passar. Neste ponto é bastante o que já ficou explicado nos preceitos privativos destas espécies.

2º Uma parte ou voz que liga, (já se entende ser espécie dissonante) pode acompanhar-se com outra voz que seja sua dissonante, isto é que seja dissonante relativamente a ela, porquanto toda espécie falsa ligada relativamente ao baixo, isto é, obrigada pelo baixo, pode fazer juntamente outra ligadura de 2ª inferior com uma parte superior que a cubra e que também a faça padecer². Por exemplo. Oprimir a 7ª com a 8ª; ora a 7ª está ligando sobre o baixo, porém a este mesmo

tempo se caracteriza 2ª inferior da 3ª, e eis aqui como ela fica ligada, e padecendo por dois lados; do mesmo modo as quartas dissonantes diminuta ou supérflua podem ser oprimidas; a 4ª diminuta da 5ª falsa ou perfeita, e a 4ª supérflua da 5ª perfeita; e do mesmo modo a 5ª diminuta pode ser oprimida da 6ª menor, e desse modo se formam perfeitamente as ligaduras de 2ª inferior entre as partes. (*exemplo 61*)

3º A ligadura de 4ª e 5ª e a ligadura de 5ª e 6ª não obstante a colisão que as espécies consonantes experimentam em harmonia sobre o baixo, chegando a ponto de que a 4ª e a 5ª transformem a sua natural consonância em accidental dissonância³; contudo considere-se sempre decididamente um preceito irrevogável, que estas ligaduras são propriamente ligaduras particulares entre as partes e nunca devem ser consideradas ligaduras com o baixo, com quem estas espécies jamais podem deixar de ser consonantes, e uma vez que não alterem a perfeita e justa graduação de seu número, elas são ligaduras aparentes e figuradas sobre o baixo, e não reais, como já se explicou a respeito da 4ª e 5ª em sinalefa a folha 77 [do original].

4º Uma própria espécie no organizado de uma composição pode ser considerada em diversos números de proporção, porque uma coisa é contar a espécie com o baixo, outra coisa é compará-la com as mais vozes da composição. Por exemplo: organizemos sobre *D* uníssono⁴ as harmonias com 3ª *F*, com a 5ª *A*, e a 8ª superior. Refletindo agora nesta organização, achamos que a 5ª *A* é uma 3ª da 3ª *F*, e a 8ª superior *D*, forma juntamente 6ª com a 3ª já dita *F*, e 4ª perfeita com a 5ª *A*; e não obstante a relação particular destas espécies entre as partes, como fica demonstrado, não deixam de formar ao mesmo tempo o todo harmônico de 3ª, 5ª e 8ª sobre o uníssono ou baixo; e eis aqui está visto que qualquer espécie no

organizado da composição pode ser considerada ao mesmo tempo em diversos números e que corresponda entre as partes na sua posição. (exemplo 62)

5º Na ligadura de 2ª inferior com o baixo, a qual quando se forma a quatro vozes também se pode formar com 4ª supérflua e 6ª com maior número de vozes do que a quatro, claro está que é preciso dobrar⁵ algumas destas espécies, isto é, é preciso que duas vozes cantem em uma espécie mesma, e nesta conjuntura, a espécie que merece a primeira atenção para se dobrar é a 2ª superior e depois a 6ª havendo mais vozes que dobrar; porém a 4ª de trítone nunca seja dobrada, para não fazer sensível a sua grande dissonância; isto seja observado ainda que a composição seja lançada a 8 vozes. (exemplo 63)

6º A ligadura de 2ª inferior no baixo pode ser acompanhada com 5ª, sendo composição a três vozes; porque a três vozes é mais sonora a 4ª com a 5ª do que com a 6ª, mas a 4ª há de ser perfeita⁶; e se a composição for a quatro vozes, querendo acompanhar-se aquela 2ª inferior com 5ª, dobre-se então a 2ª superior. (exemplo 64)

7º Nas composições a três vozes na ligadura de 4ª e 5ª, na ligadura da 7ª e na ligadura da 9ª sempre se deixa uma espécie, isto é, não se escreve uma espécie daquelas com que se acompanham estas sobreditas ligaduras, deixando-a mentalmente para o lugar da 4ª voz, se a houvesse, e as espécies que se devem deixar são as seguintes: Na ligadura de 7ª deixa-se e não tem lugar a 5ª, mas somente a 3ª, e na ligadura da 8ª o mesmo⁷; e a razão é porque nestas conjunturas a 8ª e a 5ª são espécies menos harmoniosas e só ocupam o lugar de encher, quando a composição for a quatro vozes.

8º Aquela espécie que acompanha a espécie dissonante na ligadura, ocupa o ponto e posição de terceira voz, porque a primeira é o baixo, a segunda voz é a espécie que liga e padece na dissonante, a terceira voz é a espécie que a

acompanha, e a quarta voz é a espécie que se acha em 8ª ou na 5ª com o uníssonos. Nestes termos eis aqui a ordem que se deve seguir. Quando ligar a 4ª ou a 7ª, a voz que estiver em 8ª com a primeira é a quarta voz, e mesmo se estiver em 5ª. Quando ligar a 3ª a quarta voz é a que se achar em 5ª sobre o baixo. Está explicado, como se devem entender os lugares próprios das espécies a duo, a três e a quatro, observando-se esta ordem. Note-se, porém, que a demonstrada disposição da 1ª, 2ª, 3ª e 4ª voz que se explicou, não deve ser considerada um preceito tão impreterível e rigoroso⁸ que alguma vez por algum motivo não possa ser excedido; mas é preciso dar-se ao estudioso esta noção, fundada na experiência de que as espécies colocadas deste modo produzem muito bom efeito seguindo esta formalidade de harmonia.

9º A prevenção da ligadura pode ser de maior ou menor ou igual valor que a figura ligada; porquanto não está neste ponto a essência principal da ligadura, mas sim em que a falsa não exceda ordinariamente uma parte do compasso; como também não é essencial que a resolução possa ter igual ou menor ou maior valor que a figura ligada. Em suma, a prevenção pode ser feita em espécie consonante ou dissonante advertindo, porém, que a prevenção, se for feita na espécie dissonante, maiormente sendo a mesma em que se liga, não deve a prevenção neste caso exceder uma parte do compasso, por não estar muito tempo na falsa e por consequência não fazer soar muito tempo a dissonância. Deve prevenir nas partes⁹ menos principais do compasso, de ligar nas partes mais principais dele, que é a primeira do chão, e a primeira do ar, e desculpar gradatim logo na imediata. Tais são os preceitos gerais da prevenção, ligadura e resolução.

10º Não se deve prevenir ligadura em espécie dissonante por movimento de duas vozes ou partes¹⁰, por evitar ir de chofre a mesma dissonante que tem a preparar a ligadura. (citados dois exemplos)



11º É mais acertado e maior perfeição o trânsito de perto à espécie falsa, porque deste modo se faz menos sensível a dissonância, além de procurar evitar todo o salto que no melhor modo de cantar é imperfeição¹¹. (citado um exemplo)

12º Nos tons de 3ª menor pode muitas vezes acomodar-se na 4ª da corda do tom em lugar da 2ª, a 3ª menor com a 4ª supérflua, porque a 4ª supérflua ou sensível é, nesta conjuntura, uma espécie essencial da ligadura do baixo; e a 3ª menor, estando na sinalefa, isto é, fazendo colisão com a 4ª sensível, tem aparência de outra ligadura¹², e deseja fugir à sua desculpa ou resolução, por exemplo: suponhamos o tom de D, 3ª menor. Ponhamos o baixo na 4ª da corda do tom G, escreva-se sobre ele B bemol em 3ª menor, e C sustenido em 4ª supérflua sobre o mesmo baixo; este, desce a F, 3ª da corda do tom, e a 3ª menor desce desculpando em A, na 3ª do baixo, e a 4ª supérflua C sustenido sobe a desculpar em D, em 6ª sobre o baixo, na qual operação destas espécies experimenta o ouvido um belíssimo efeito de harmonia e bem adequada ao expressivo de muitas letras, cujos pensamentos parece exigirem uma tal coordenação de espécies. (exemplo 65)

13º Pode haver glosa no tempo de prevenir¹³ e resolver, porque também se permite movimento na ocasião de ligar na parte que recebe a ligadura e faz padecer a voz ligada; no que esta parte agente forma outra espécie diferente daquela a que tinha obrigação de sair; por exemplo, a voz que ligou na 7ª tem obrigação de resolver na 6ª; muitas vezes sucede desligar na 3ª ou 5ª; não sucedendo isto por desvio próprio da voz ligada, pois que ela desliga infalivelmente no número imediato descendente, mas sim o baixo, é o que dá ocasião a que com o enganoso movimento que faz aquele número imediato, a que desce a voz, se havia de ficar em 6ª, segundo a ordem natural, por aquele movimento, vem a ficar extraordinariamente em 3ª ou em 5ª.



O mesmo sucede em qualquer outra falsa que se ligue; como por exemplo: liga o baixo em 2ª inferior, e devendo desligar em 3ª inferior da voz que a oprime, foge-lhe esta enganosamente a outra parte; ele desliga, na verdade, no número ou lugar próprio da 3ª inferior; porém com este movimento da voz agente, desliga, é certo, no mesmo lugar, porém em número que já não é 3ª inferior mas 6ª inferior a voz que a oprimia. Seja pois considerado um preceito geral, que é glosa todas as vezes que se expressa uma espécie em lugar de outra, e que esta glosa deve-se entender ocasionada pela voz que deve receber a ligadura e não esperou a devida resolução na espécie imperfeita em que a devia esperar; e não se deve entender a respeito da voz que liga, porque ela cumpre com a sua resolução, descendo ao número imediato ao qual deve descer. (citado um exemplo, vide os vários casos de glosa já ilustrados)

14º Deve haver precaução em que, sendo a glosa na voz que liga, não passe o movimento de uma para outra parte do compasso, mas fique incluído dentro da mesma parte, e sempre a última figura seja no lugar próprio da prevenção; e havendo glosa na voz que recebe a ligadura, pode usar o encontro em qualquer falsa, havendo consonante, por quem possa supor.

15º A prevenção da ligadura nunca pode ser glosa, porque esta espécie sempre ostenta a figura pelo que é, e a glosa é supor uma espécie por outra.

16ª De quatro modos entram as vozes nas espécies dissonantes, sustentando a qualidade de falsas e supondo-as como tais e isto para maior variedade da música, e não menos desafogo do compositor; e são estes os últimos preceitos gerias com que fechamos a doutrina pertencentes as espécies dissonantes e falsas¹⁴. De quatro modos pois, entram as vozes nas espécies dissonantes. O primeiro modo é recebendo ligadura. O segundo modo é prevenindo para ligar. O terceiro é passando espécie má por boa. O quarto modo é

supondo pausa por figura, e a espécie depois da pausa sendo dissonante, supô-la como tal.

1º modo. Entrar na falsa recebendo ligadura é quando uma parte está ligando e entra outra fazendo-a padecer, ou seja, o baixo a que ligue, ou outra qualquer; e pode ser em 2ª, 4ª, 7ª, 5ª diminuta ou 4ª supérflua, tanto pela parte superior como pela parte inferior. (citado um exemplo, vide os casos de glosa já ilustrados)

2º modo. Entrar a voz na dissonante, Prevenindo a ligadura, é fazer entrada em uma para ligar outra, ou a mesma falsa, sendo permitido entrar nela para fazela padecer: o mesmo se concede para prevenir ligadura entrando em 2ª, 4ª, 5ª falsa e suas compostas; e isto se pratica porque toda a ligadura pode também ter a sua prevenção na espécie dissonante. Vejam-se os exemplos do 2º modo.

3º modo. Entrar a voz passando espécie má por espécie boa é quando não havendo glosa na voz que entra, supõe o primeiro ponto mau e dissonante pelo segundo ponto bom. (citado um exemplo, difícil de se deduzir com exatidão)

4º modo. Entrar a voz em falsa, como tal, é quando entra a dissonante, supondo pelo que é, e figurando de per si: ela há de ser em 5ª falsa ou 7ª menor ou diminuta, de sorte que havendo pausa antes da 5ª falsa, entende-se na pausa a espécie 6ª calada, e na 7ª menor a espécie 8ª calada. É esta suposição, porém o melhor é expressar a 6ª e descer à 5ª falsa, e expressar a 8ª e descer a 7ª; ainda que não é erro suporem-se aquelas pausas como figuras realmente expressadas: e é isto usado por mestres modernos e de grande nome, e basta isto para ser autorizado este uso. (exemplo 68)

quando a voz particular liga em relação ao baixo e em relação à outra que serve de acompanhamento ou conduta. Dessa maneira pode-se oprimir a 7ª pela 8ª, a 6ª pela 7ª, a 5ª pela 6ª, a 4ª pela 5ª, a 3ª pela 4ª e a 2ª pela 3ª.

3º O preceito três remete o leitor ao que já foi dito na lição 12 (preceito 7) à respeito da ligadura precisa e da ligadura da figura. Não se permite empregar na



NOTAS

Nesta lição encerram-se os preceitos concernentes ao tratamento das ligaduras precisa e voluntária. Com ela amplia-se o emprego e os lugares próprios das espécies na escrita a duas, três, quatro e cinco vozes, em conformidade com os critérios de dobramento analisados pelo autor. Nos dezesseis parágrafos que se seguem é feita uma recapitulação das diretrizes coligidas dos exemplos dos grandes autores e de sua experiência individual.

¹Mais uma vez retornamos ao pensamento inicial. As espécies dissonantes utilizadas em tempo fraco como notas intermédias, ou seja, ligando as espécies consonantes em tempo principal, não primam, em verdade, pelas suas qualidades internas de espécies falsas. Estas espécies figuram desde que hajam outras consonantes por quem possam supor e em torno das quais possam se justificar. Uma vez utilizada em tempo principal – como recurso expressivo e segundo as condições impostas pela ligadura –, a espécie dissonante ganha novo *status*, sendo concebida tal como o é a espécie consonante, reputando da mesma legitimidade, não obstante a aspereza própria de sua natureza.

²Toda espécie falsa ligada relativamente ao baixo pode fazer outra ligadura dissonante relativamente ao acompanhamento ou conduta. No preceito seis da lição 12ª o autor afirma que " ... todas as espécies têm a possibilidade de poder formar ligadura de segunda inferior." Forma-se dupla dissonância, portanto, quando a voz particular liga em relação ao baixo e em relação à outra que serve de acompanhamento ou conduta. Dessa maneira pode-se oprimir a 7ª pela 8ª, a 6ª pela 7ª, a 5ª pela 6ª, a 4ª pela 5ª, a 3ª pela 4ª e a 2ª pela 3ª.

³O preceito três remete o leitor ao que já foi dito na lição 12 (preceito 7) à respeito da ligadura precisa e da ligadura de figura. Não se permite empregar na

primeira, espécies que não sejam dissonantes, ao contrário do que preconiza a ligadura de figura ou voluntária, onde podem-se empregar apenas espécies consonantes. (Fr, 1988, página 44).

⁴Claro está que, qualquer espécie, no organizado da composição, deve ser considerado ao mesmo tempo em diversos números de proporção entre as partes. O músico deve atender-se ao fato que na disposição a quatro partes do acorde ⁵3, por exemplo, deve se numerar as espécies de dois modos: [a] segundo a proporção das vozes superiores relativamente ao baixo, são três a saber: 8ª, 5ª e 3ª (S/B, C/B e T/B respectivamente); [b] segundo a proporção entre as partes particulares, igualmente três, 3ª, 6ª e 4ª (T/C, T/S e C/S respectivamente).

⁵ Tivemos já a oportunidade de discutir a disposição mais apropriada do acorde V^6_{42} na escrita a três e a quatro vozes (lição 10ª, preceito 9º). Com relação aos dobramentos que necessariamente devem ocorrer na escrita a cinco ou mais vozes – posto que a harmonia que vigora constrói-se fundamentalmente sobre a tríade de três fatores ou sobre o acorde de quatro fatores – segue-se aquele preceito geral, e conhecido por nós todos, de se evitar, o mais que possível, dobrar a terça. O exemplo descrito no quinto preceito ensina-nos que no acorde $^6_{42}$ a quinta voz deve dobrar a fundamental do acorde (a 2ª sobre o baixo) cabendo à sexta voz, o dobramento da sexta que se encontra sobre o baixo, ou quinta do acorde de sétima. De fato, dobrar a fundamental ou a quinta do acorde pareceu ser sempre o mais prudente, uma postura amplamente disseminada pela teoria moderna. Contudo, este preceito deveria ser aplicado apenas à música instrumental clássica pois, conforme nos alerta Diether de la Motte, trata-se de uma norma absolutamente falsa quando aplicada à obra vocal de Bach ou de seus contemporâneos: *"Die bekannte Regel, daß bei Durdreiklängen möglichst der Grundton, daneben auch die Quinte verdoppelt werden könne, jedoch nur in*

Ausnahmefällen die Terz, ist also für die Bachzeit absolut falsch. Sie trifft lediglich für die klassische Instrumentalmusik ..." (Motte, Diether de la. *Harmonielehre*. dtv/Bärenreiter, 1988, página 44).

⁶Sabemos também que o indesejado dobramento da terça torna-se imprescindível em dois casos particulares: [a] na cadência imperfeita com a progressão V - vi, pela qual a quinta e a terça do acorde de dominante (ou 2ª e 7ª cordas do tom, respectivamente) caminham por movimento contrário disjuntivo à terça do acorde resolutivo (*exemplo 69*) ; [b] na progressão VI - V no modo menor, pois se a nota dobrada do primeiro acorde for a fundamental, nenhum movimento de vozes é possível exceto por 2ª aumentada, salto de trítono ou quintas paralelas. (*exemplo 70*) Neste caso, é melhor que se dobre a terça do acorde VI para garantir uma progressão suave ao acorde de chegada. Na descrição da ligadura de 2ª inferior do baixo, André da Silva Gomes já havia prescrito a 4ª sobre o baixo como o lugar mais adequado para a terceira voz. Porém, se ocorrer da terceira voz estar na 5ª sobre o baixo, a quarta voz deverá dobrar a voz agente, ou seja, a mesma 2ª que encobre o baixo, o que implica no dobramento da terça do acorde resolutivo. No caso de ligadura de 4ª encoberta pela 5ª, esta última não poderá ser supérflua, pois a tríade diminuta deve-se empregar apenas na primeira inversão, e nem tampouco diminuta, pois o emprego da tríade aumentada deve obedecer os casos descritos na lição 12 (preceito 13).

⁷Por este preceito fica claro que a quarta voz deve antes se preocupar de preencher a harmonia local, e não roubar o lugar que é próprio da terceira voz. No caso descrito de ligadura de 9ª, uma vez tendo como conduta a espécie 3ª, ela mesma liga em sétima superior com o acompanhamento. Obedece ao mesmo princípio de se poder oprimir qualquer espécie pela ligadura de segunda inferior

entre as partes particulares ou, dependendo do espaçamento entre as vozes, pela ligadura de sétima superior.

⁸A ordem das vozes e os lugares próprios das espécies na escrita polifônica podem ser assim esquematizados: [a] primeira voz ou voz agente: aquela que recebe ou que faz padecer a ligadura; [b] segunda voz ou voz paciente: aquela que padece a ligadura e que deve desculpar; [c] terceira voz: conduta ou acompanhamento feita sobre a 3^a; [d] quarta voz: também conduta ou acompanhamento, sua função, porém, é encher o acorde fazendo soar na 5^a ou 8^a, dependendo dos casos.

⁹Há liberdade para se prevenir em valor menor, igual ou maior que a figura ligada, porquanto a essência da ligadura está em não exceder as diversas partes do compasso. Estas partes, referidas neste preceito, obedecem o seguinte esquema. No compasso quaternário os tempos ímpares (primeira e segunda semínimas) são as partes principais e que obedecem a divisão do compasso em duas metades: a primeira mínima o *chão* (ou *thesis*), e a segunda mínima o *ar* (ou *arsis*). As partes menos principais (ou secundárias) correspondem aos tempos pares, segunda e quarta semínimas. E assim cada uma das partes do chão e do ar podem ser fracionadas em partes menos principais, obedecendo o mesmo princípio. A questão da notação mensural é um ponto bastante complexo para a musicologia. As figuras de valores não são meras operações de divisão ou multiplicação à cargo de algumas edições facilitadas. Elas refletem concepções de época, de estilo, posturas distintas diante das possibilidades de fracionamento do tempo. André da Silva Gomes, de certo modo um continuador da tradição dos antigos, neste aspecto prefere ficar com os modernos, favorecendo um tipo de notação que, a princípio, terá de se adaptar ao rigor por ele descrito. Como, por exemplo, a liberdade de se poder prevenir em valor menor que a ligadura, ou de se

poder resolver num valor maior que a nota ligada, ambos os casos estranhos à prática dos antigos. Mas ao invés de se fazer aqui toda uma discussão sobre a notação dos antigos e sua transformação na música do século XVIII decidiu, por bem, ir diretamente ao assunto.

¹⁰Embora André da Silva Gomes prescreva não poder prevenir a ligadura em espécie dissonante por movimento de duas vozes, encontramos no Renascimento vários casos de choques dissonantes *nota-contra-nota* em figuras cadenciais. Estes choques, de segunda ou de sétima, ocorrem em parte menos principal (terceira semínima) do compasso a causa ou do movimento contrário das vozes, ou do movimento direto e, neste caso, a voz que interrompe caracteristicamente o seu movimento emprega, freqüentemente, a seguinte fórmula rítmica ♪ ♪ ♪ e variantes ♪ ♪. ♪ ♪ ou ♪ ♪ ♪ (consulte exemplo 50)

¹¹Ainda concernente a prevenção, o melhor seria que a voz que faz padecer a ligadura (1ª voz), à exemplo dos antigos, também fosse introduzida por grau conjunto, contribuindo em tudo para uma prevenção o mais discreta possível: *“procurar evitar todo o salto que no melhor modo de cantar é imperfeição”*.

¹²Encontramos apenas entre os tons menores, a primeira menção de André da Silva Gomes ao acorde diminuto V^0_2 cuja resolução se faz na tríade I^6 . A sinalefa de terça e quarta sobre o baixo não havia sido citada na lição 11. De qualquer maneira, a desculpa faz-se ainda mais necessária devido o choque de segunda aumentada entre as partes particulares.

¹³Os preceitos 13, 14, e 15 fazem uma última recapitulação das diretrizes observadas no emprego da glosa ou floreio. Utilizar-se da ligadura burlada é supor uma espécie por outra, ou seja, é fazer expressar – pelo movimento inesperado da voz que liga (1ª voz) –, uma espécie em lugar de outra no momento da resolução. Nada de novo é acrescentado sendo, porém, necessária uma correção. Pelo o que



contém o preceito 15 desta lição, claro está que na prevenção da ligadura nunca pode haver glosa. De onde se deduz a modificação logo no início do preceito 13: no lugar de prevenir, leia-se ligar. Quanto ao limite das partes do compasso contido no preceito 14, reporte-se o leitor à nota 5 da lição 11, aos casos de resolução indireta ou ornamental.

¹⁴ Encerrar-se nesta lição a doutrina pertencente às espécies dissonantes. Foram concebidas, portanto, quatro maneiras de se ligar as espécies falsas, para a *“maior variedade da música e não menos desafogo do compositor.”* A saber:

- I. [a] A voz agente recebe a ligadura enquanto a 2ª voz padece em espécie dissonante de 2ª, 4ª, 7ª ou 5ª falsa, tanto pela parte superior como pela parte inferior; [b] A voz paciente faz a ligadura enquanto 1ª voz recebe as sobreditas espécies falsas.
- II. A prevenção pode ser feita em espécie dissonante de 2ª, 4ª e 5ª supérflua;
- III. Passar a espécie má pela boa significa empregar a dissonância como nota de passagem, em tempo secundário ou mesmo principal, desde que se possa expressar-se uma em seguida da outra;
- IV. Pode-se anteceder a nota dissonante por figura de pausa, pela qual se faz supor a espécie boa e ponto de partida da espécie dissonante. No jogo 8ª-7ª ou 6ª-5ª falsa, entende-se na pausa a espécie 8ª calada e 6ª calada.

Lição 14^a



Preceitos concernentes à formatura das ciências ou cadências

1º Cláusula ou cadência é o fim ou terminação de uma frase ou período sonoro e harmônico; ou terminação, fim, ou remate de qualquer obra de música, ou de cada uma de suas partes, ou de seu todo. Portanto podem distinguir-se em cláusulas ou cadências periódicas e cláusulas ou cadências puramente finais, conceituando-se do modo que acima fica demonstrado.

2º São indispensáveis e da primeira necessidade as cláusulas ou cadências em qualquer gênero de composição de música, pois sem elas não poderia dar-se fim a qualquer período de composição ou obra, o qual fim não pode haver sem que haja cadência ou cláusula ou conclusão.

3º As cláusulas dividem-se ou segundo as suas qualidades locais ou segundo as suas qualidades sonoras.

Qualidades Locais

As cláusulas ou cadências consideradas no seu local dividem-se em cláusulas periódicas ou intermédias e cláusulas puramente finais. Cláusulas periódicas ou intermédias etc., são as que se formam pelo contato da obra por elegância e diferenciam-se da cláusula final, porque esta é formada na corda própria do tom e a intermédia é formada na mediação do tom, isto é, é formada espalhadamente em todos aqueles tons pelos quais o compositor se lança a discorrer pelo meio do tom em que principiou e há de acabar a sua obra, podendo muito bem não fechar a cadência inteiramente na 8ª do

tom em que forma, bastando somente a prevenção, ligadura e resolução, prosseguindo logo a modular por onde acertadamente lhe parecer. Finalmente a cadência final é o último termo do tom principal.

Qualidades Sonoras

As cláusulas, segundo as suas qualidades sonoras, dividem-se em cláusulas perfeitas e cláusulas imperfeitas. As perfeitas, a que também chamam cláusulas verdadeiras, são as que terminam na 8ª; e as imperfeitas, a que também chamam fingidas, são as que terminam na 3ª ou 5ª ou 6ª corda do tom.

4º São úteis e precisas na composição as cláusulas Imperfeitas e fingidas, para se empregarem na ocasião em que não acaba o sentido da letra, e se quiser fugir de empregar as outras cláusulas para maior variedade. E do artifício destas cláusulas justamente lhe foi imposto o nome de fingidas, porque o seu artifício se propõe a enganar o ouvido, não descaindo ou concluindo nas cordas costumadas e que o mesmo ouvido estava esperando; porém, passando a outra espécie não esperada, assim como também quando se faz menor a resolução de uma ligadura devendo ser maior ou fazendo maior a que devia ser menor. (Ex. 1º, 2º, e 3º)

5º As cláusulas consideradas promiscuamente tanto no seu local como na sua qualidade sonora se subdividem, atendido o acompanhamento das partes, em cláusulas simples e cláusulas compostas.

Cláusulas Simples

10º São as que procedem por figuras semelhantes, [sem] que concorra espécie falsa ligada; sendo aquele trânsito que faz o baixo de 4ª à parte inferior, ou de 5ª acima ou 5ª abaixo, acompanhado da 3ª maior. Em suma, deve-se considerar cláusula simples toda ocasião que o baixo passa da



corda da 5ª, ou da 4ª para o tom da 2ª para o tom, e da 7ª para o tom, sem concorrência de espécie alguma falsa. (Ex. 4ª, 5ª, 6ª, e 7ª)

Cláusulas Compostas

São as que se fazem com as diversas figuras entre as quais se ouve a ligadura da 2ª inferior no baixo ou entre as partes, a que o mesmo baixo acompanha em 4ª ou 5ª a parte ligada, ou a ligadura de 7ª. E estas cláusulas são próprias do contraponto de concerto e da composição. (Ex. 8º e 9º.)

6º Estas mencionadas cláusulas tem seus lugares próprios onde o compositor as deve empregar, devendo ter em vista que as cadências simples servem para o meio da obra, e que as compostas são próprias para o fim dela; ou ainda mesmo se podem empregar pelo meio da obra, mas nos pontos finais.

7º A cláusula ou cadência composta divide-se em cláusula composta única ou singela, cláusula composta dupla, cláusula composta medial suspensa ou confinal suspensa, e cláusula composta real.

8º A cláusula composta única ou singela expressa-se formando sobre o baixo 4ª e 5ª ou 4ª e 6ª, desculpando na 3ª e 5ª e descendo o baixo para o tom acompanhado de 3ª e 5ª. (Ex. 10ª e 11ª)

9º A cláusula ou cadência composta dupla forma-se sobre o baixo com 3ª maior e 5ª, depois 4ª e 6ª, depois 4ª e 5ª, depois resolve na 3ª maior e 5ª, e tudo isso sempre sobre a 8ª, depois desce o baixo ao tom acompanhado de 3ª e 5ª. (Ex. 12º.)

10º A cláusula composta suspensa medial ou confinal forma-se sobre o baixo na 5ª do tom, ou com a ligadura de 4ª e 5ª a desculpar na 3ª maior e descer o baixo para o tom, ou na 5ª do tom somente com 3ª maior e 5ª, e descer o baixo ao tom acompanhado de 3ª e 5ª. (Ex. 13º e 14º.) Chama-se esta cadência medial

porque é formada na mediação do tom, e chama-se suspensa porque não fecha perfeitamente a cadência. Ela é análoga ao primeiro modo de formar cadência única ou singela.

11º A cláusula composta real forma-se escrevendo sobre o baixo a ligadura de 7ª, que resolvendo na 6ª ou na 3ª maior, se o baixo saltar à 5ª acima, fecha a cadência na 8ª. Pode o baixo passar da 2ª, sobre a qual está ligada, à 7ª do tom, ou saltar da 5ª do tom, aonde foi iludir a desculpa da 7ª do tom. (Ex. 15º e 16º)

Nota

As Cláusulas consideradas no seu local são ou Intermédias ou finais. Consideradas na sua qualidade sonora são perfeitas ou verdadeiras, imperfeitas ou fingidas. Umas [as cláusulas ?], e se subdividem em simples ou compostas. As compostas se subdividem em singelas ou únicas, em duplas, em suspensas mediais ou confinais, e em reais; todas no modo que se deixa explicado, mas interessa saberem-se assim em resumo.¹

NOTAS

Com esta lição inicia-se a última seção da *Arte explicada de contraponto*. Nesta derradeira parte estão contidos os preceitos concernentes ao fraseado musical, como parte inalienável das divisões do período da composição. As cláusulas, tema desta lição, são imprescindíveis para pontuação do discurso



musical, assim como a maneira de se sustentar os motivos ou temas (lição 16ª) conforme as liberdades da modulação (lição 18ª). A formatura da fuga (lição 15ª), da imitação (lição 17ª) e do canon (lição 19ª) encerram, pois, tudo aquilo que não se deve faltar ao jovem contrapontista.

¹ Os períodos da composição obedecem à vários níveis de pontuação sonora e harmônica. Pelo quadro abaixo, pode-se ter uma idéia mais clara de suas divisões.

1. Qualidades locais:	a. <i>Clausula Periódica</i> ou <i>Intermédia</i>	mediação do tom
	b. <i>Clausula Final</i>	terminação na corda do tom
2. Qualidades sonoras:	a. <i>Clausula Perfeita</i> ou <i>Verdadeira</i>	terminação na corda do tom
	b. <i>Clausula Imperfeita</i> ou <i>Fingida</i>	terminação na 3ª ou 6ª corda do tom (<i>cadência de engano</i>)
		terminação na 5ª corda do tom (<i>cadência suspensa</i>)

As figuras cadenciais acima descritas equivalem hoje ao que chamamos de *cadência de engano* e *cadência suspensa* ou *interrompida*. Admite-se ainda um outro tipo de cadência, chamada *autêntica*, que obedece a progressão V-I . A cadência autêntica é *perfeita* quando o acorde resolutivo de tônica se encontra em posição fundamental e em posição de oitava, ou seja, com o primeiro grau disposto na voz do soprano, ou voz superior. Se, no entanto, nesta voz acha-se o terceiro

ou o quinto grau da escala, i.e., em posição de terça ou de quinta, ela recebe o nome de *cadência autêntica imperfeita*.

Estas figuras cadenciais ainda se subdividem em simples e compostas, segundo o quadro abaixo:

1. Clausula Simples (<i>Contraponto Simples</i>) meio da obra	sem a concorrência de espécies falsas	progressão V-I ou IV-I (empregada no meio da obra)
2. Cláusula Composta (<i>Contraponto de Concerto</i>) fim da obra	a. <i>Única</i> ou <i>Singela</i> b. <i>Dupla</i> c. <i>Medial Suspensa</i> ou <i>Confinal Suspensa</i> d. <i>Real</i>	$I^6_4 - V^5_3 - I^5_3$ ou $V^5_4 - V^5_3 - I^5_3$ $V^5_3 - I^6_4 - V^5_4 I^5_3 \mid I^5_3$ $V^5_4 - V^5_3 - I^5_3$ ou $V^5_3 - I^5_3$ $V^7_1 - I$

Explica-se a sobredita diferença

As fugas, na acepção rigorosa desta palavra entre os antigos mestres, consistiam em fazer repetir inteiramente e sem a menor diminuição o motivo estabelecido, enquanto havia que repetir e imitar; porém os modernos denominam *cánon* a este artifício harmônico: e justamente, pois que é um tema ou motivo

Lição 15ª

Preceitos concernentes à formatura das diversas qualidades de fugas

1º Impuseram os antigos a esta qualidade de composição o nome de fuga ou passo, deduzindo o primeiro nome do verbo ou substantivo latino *fugio*, e fuga, adequando estas palavras ao próprio movimento e artifício desta composição, na qual se observa que a voz que vai adiante como fugindo, nunca pode ser alcançada a dizer o mesmo o que ela diz pela voz que lhe vai no seguimento. Em quanto no segundo termo denominado passo, judiciosamente é também imposto à mesma composição porque nele se dá a entender a sujeição com que ficam todas as vozes de entrarem e se encaminharem a imitar umas às outras, e por este regular procedimento lhe impuseram o nome de passo, que é o mesmo que um certo caminho ou uma certa passagem por onde deve passar cada uma das vozes para imitar e arremedar a sua companheira nas estradas das mencionadas fugas. Porém há uma notável diferença entre o que ensinavam os antigos mestres e o que seguem os modernos no modo de distinguir o artifício da fuga do artifício do passo, o que é interessante saber-se:

Explica-se a sobredita diferença

As fugas, na acepção rigorosa desta palavra entre os antigos mestres, consistiam em fazer repetir inteiramente e sem a menor diminuição o motivo estabelecido, enquanto havia que repetir e imitar; porém os modernos denominam cânon a este artifício harmônico: e justamente, pois que é um tema ou motivo

prescrito que se não pode nem ampliar nem diminuir: e eis aqui a força enumerativa do termo canon. Chamavam também os antigos mestres passo quando estabelecido um motivo, uma voz imita a outra voz, quando não no todo, na maior parte; e este artifício é que promiscuamente os modernos denominam fuga ou passo; e com efeito, nem uma voz alcança a outra no seu motivo, e eis aqui a fuga; e infalivelmente a há de imitar naquele motivo, e eis aqui o caminho ou passo que tem a entrar para seguir a sua companheira.

2º A fuga preceitualmente composta consta de cinco partes. As três primeiras indispensáveis na sua organização, as duas últimas arbitrárias na sua formatura, e são as seguintes:

- a) estabelecimento do motivo ou tema;
- b) digressão limitada, a que vulgarmente dão o nome genérico de Imitação;
- c) diminuição de motivo ou tema, a que vulgarmente dizem "encurtar o passo";
- d) segunda digressão limitada;
- e) conclusão da fuga ou passo.

Nota

A quarta e quinta parte são arbitrárias porque o compositor, tendo em vista o ponto principal da recreação do ouvido por meio da variedade de idéias harmônicas, tem a liberdade de formar estas duas partes com maior ou menor demora, com maior ou menor variedade; e isto afim de evitar o desgosto que teria o ouvido no caso de que a fuga fosse conservada na rigorosa e inteira repetição do seu motivo: e não pareça inatendível e afetada esta divisão, que aqui se apresenta das partes em que uma fuga se deve repartir, assinando a cada uma delas a sua

própria denominação, deduzida do interno do seu artifício. Não deve pois estranhar-se que se ache nesta obra isto pela primeira vez escrito; e raciocinando-se pela falta de explicação sobre este objeto, modestamente ajuizamos que até agora passa isto como um segredo técnico ou capricho de druidas; sendo esta doutrina somente inspirada e não escrita.¹ Seja o que for nós, ao abrigo da razão, explicaremos a força significativa de cada uma destas partes em que dividimos a composição de uma fuga ou passo.

Diminuição do motivo ou passo

Primeira parte

Primeiro de tudo o compositor inventa um motivo ou tema para que este seja sustentado e respondido por todas as partes ou vozes, na conformidade dos diversos e privativos preceitos de cada uma das diversas qualidades de fugas; e eis aqui o que chamamos: "estabelecimento do motivo, tema ou passo".

Segunda parte

Primeira digressão imitada

O intento do compositor nesta segunda parte é não fazer fastidioso o motivo da sua fuga, já sustentado, respondido e repetido por todas as vozes, sendo preciso, portanto, recrear o ouvido com alguma variedade; esta a razão porque se aparta por um pouco do rigor daquele motivo primário e suscita outro que ou em alguma coisa o imite ou inteiramente diverso; trabalhando nele a um mesmo tempo todas as partes por imitarem este intento, que pela maior parte é o baixo, que o suscita; procurando, como se disse, as outras vozes imitá-lo, umas em quantidade e qualidade, outras em qualquer destas duas coisas que lhe for mais próprio e possível; e deste desvio artificioso que faz o compositor para suprimir, não por

conclusão, que é a última parte do passo.



muito tempo mas por um razoável espaço, a expressão rigorosa do motivo principal da sua fuga, justamente se deduz o termo distintivo de uma digressão imitada tanto pela separação que faz do motivo como pela imitação em que trabalham as partes. Depois de explicada a organização dos diversos motivos, trataremos desta parte como no seu devido lugar.

Terceira parte

Diminuição do motivo ou passo

Nesta terceira parte é o pensamento do compositor diminuir o primeiro motivo da sua fuga, também para que nisto ache o ouvido alguma novidade e não seja fastidiosa a repetição total do seu motivo; e por isto denominaremos esta parte intrínseco e aparente do seu artifício, e a explicaremos no seu respectivo lugar.

Quarta parte

Segunda digressão Imitada

NOTA Nesta parte se propõe o compositor ao mesmo a que se propõe na segunda e que já nessa parte se acha explicado, com a diferença que nesta parte o motivo da Imitação suscitada naquela parte em um tom, nesta parte deve ser em outro diverso; porém o motivo deve ser o mesmo com pouca diferença, se for preciso havê-la, e é o mais acertado que seja já no tom principal do passo, pois que se acha próximo a concluí-lo. É lícito pois ao compositor evitar esta quarta parte se quiser, na forma do uso que se acha praticado por famosos mestres, servindo-nos isto de autoridade bastante para podê-los imitar; contudo sempre é preciso que se forme alguma pequena variedade em apressadas modulação antes que passe a conclusão, que é a última parte do passo.

Quinta parte

Conclusão da fuga ou passo

Esta última parte também é arbitrária, como a antecedente; pode o compositor formá-la e estabelecê-la como lhe parecer mais proveitoso à sua obra; ele, se quiser, pode descair no fim das modulações da parte antecedente na 4ª abaixo ou 5ª acima da tônica, prendendo aí o baixo firme e formar sobre ele uma apinhoadade espécies falsas em que umas com outras vão empregando as três condições de prevenção, ligadura e resolução, até descair na última e ajustada conclusão, digo cláusula, ou formando alguns pequenos duetos levantados por umas vozes e respondidos por outras; mas tudo isto muito breve e concluindo com figuras soltas e cadências mediais, na inteligência de que uma cadência forte, repetida e estrondosa é a própria de concluir este gênero de composição.

NOTAS

¹O ponto central desta lição não se encontra propriamente nas divisões das partes da fuga, enumeradas por André da Silva Gomes e descritas detalhadamente nas próximas duas lições. A questão fundamental aqui aventada é o significado histórico desta transformação conceitual que necessitamos esclarecer e inserir num contexto teórico evolutivo, que abrange seis séculos de história da música do ocidente. O leitor moderno dispõe hoje em dia de farta literatura sobre o tema *fuga*. E por se tratar de uma das bases mais sólidas, senão a mais importante, da formação escolástica de gerações e gerações de compositores,



haveria-se de supor, ter sido este tema sempre abundante e suficientemente desenvolvido, de modo a nunca faltar com informações precisas a nenhum compositor, em nenhuma das épocas. Ainda que o jovem contrapontista não desejasse mais do que já tivesse à sua disposição, é preciso notar a maneira evolutiva com que a produção teórica passou a se posicionar diante do assunto. Mesmo estando presente na grande maioria dos tratados ou manuais de música produzidos desde a Idade Média, o tratamento teórico da fuga não terá passado, até o final do século XVII e início do século XVIII, dos limites concernentes à sua exposição.

O último e mais enciclopédico de todos escritos medievais sobre música, *Speculum Musicae* (c. 1330) de Jacobus de Liège, foi provavelmente o primeiro a empregar o termo fuga. Daquela época já fazia-se notar o conflito entre antigos e modernos. *Speculum* posiciona-se como uma reação eloquentemente contrária às inovações da *ars nova*, um ataque, na história da música, comparável apenas àqueles desferidos por G. M. Artusi contra Monteverdi e o *stile concertato*. A aplicação do termo permanece, no entanto, relativamente isolada entre os teóricos medievais. Isto deve-se, fundamentalmente, ao fato que a técnica imitativa era então associada à música secular (*caccia* e *rondellus*). Apenas com o *Código de Trento* a expressão passa a ser pela primeira vez utilizada tanto na música secular como na música sacra. Na missa *Et in terra ad modum tubae* de Guillaume Dufay, encontramos uma fuga acompanhada por um *ostinato*, ao estilo de fanfarra, típico das formas seculares de cânon.

Entre os teóricos renascentistas a aplicação do termo obedecia a parâmetros de rigor imitativo, atendiam aos procedimentos normativos da exposição fugal e da imitação rigorosa ou livre, nunca porém, sob o enfoque de uma concepção formal da composição. Podemos verificar nas principais obras



produzidas neste período: 1. JOHANNES TINCTORIS, *Diffinitorium musicae* (1475) e *Liber de arte contrapuncti* (1477), utiliza o título fuga como um procedimento técnico comum ao *canon* e *round*, pelo qual se confere identidade de escrita rítmica e melódica em todas as partes da composição; 2. BARTOLOMEO RAMOS DE PAREJA, *Musica pratica* (1482), o primeiro a aplicar em música o verbo *imitari* em ambos os casos de repetição estrita ou livre de uma sucessão de intervalos; 3. ADAM VON FULDA, *Musica* (1490), questiona os valores limitados da escrita canônica rigorosa; 4. FRANCHINO GAFORI, *Practica musica* (1496), examina os aspectos arbitrários da condução das vozes, geralmente postulados na forma de códigos; 5. PIETRO ARON, *Toscanello in musica* (1523), advoga um novo método de composição pelo qual se consideram todas as partes conjuntamente, ao invés de se empregar um processo arcaico aditivo; 6. NICOLA VICENTINO, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), defende o modo moderno de se extrair do *cantus firmus* a base da escrita imitativa, o chamado *punto* ou tema (cuja duração não deve ser menor do que meio compasso e nem exceder mais que quatro compassos 4/2), o primeiro a relacionar a *resposta tonal* à formatura da contrafuga (imitação por movimento contrário); 7. GIOSEFFO ZARLINO, *Istitutione harmoniche* (1552), empreende uma reformulação terminológica e atribui ao grau de acuidade com que se mantém a progressão dos intervalos o aspecto distintivo entre fuga (*soggetto, guida, conseguenza e reditta*) e imitação (*imitatione*) – este tratado serviu de base para transcrição literal encontrada em tantos outros autores, como: Orazio Tigrini, *Il compendio della musica* (1588); Giovanni Maria Artusi, *L'Arte del contrappunto* (1586-1589); Girolamo Diruta, *Il transilvano* (1609); Lodovico Zacconi, *Prattica di musica* (1622); 8. TOMÁS DE SANTA MARIA, *Arte de tañer fantasía* (1565), nele encontramos o termo *passo* empregado no sentido de tema ou

se posicionar o *sirelto*, o que denota uma crescente preocupação formal de se

passagem temática; 9. THOMAS MORLEY, *Plain and easy introduction to practical music* (1597), escrito na forma clássica de diálogos.

Será, pois, a partir dos teóricos do Barroco que o título fuga passará a ser, gradativamente, inserido dentro de uma concepção formal. A estrutura da escrita fugal, como um todo, ganhará papel proeminente e conquistará o foco central das atenções e preocupações teórico-formais. Os traços desta evolução marcam as técnicas de imitação canônica e de imitação livre orientadas segundo o tratamento harmônico do tema. Devemos citar entre os principais tratados deste período: 1. PIETRO CERONE, *El melopeo y maestro* (1613), segundo o qual o verdadeiro *ricercario* ou *tiento* deve-se basear em apenas um único tema ou *punto*; 2. MICHAEL PRAETORIUS, *Syntagma musicum* (1619), o primeiro a antecipar a técnica do desenvolvimento (*Durchführung*); 3. CHRISTOPH BERNHARD, *Tractatus compositionis augmentatus* (c. 1650), inclui procedimentos de transposição (*transpositio modorum*, transposição a quinta superior ou a quarta inferior) e modulação (*extensio modorum* e *alteratio modorum*, nos casos em que se retorna ao modo inicial ou não) além dos preceitos concernentes à resposta tonal (*consociatio modorum*) e à resposta real (*aequatio modorum*); 4. JAN ADAMS REINKEN, *Kompositionslehre* (1670), atribui à técnica do *stretto* (*ins kurtze imitieren*) sentido especial na escrita fugal; 5. GIOVANNI MARIA BONONCINI, *Musico prattico* (1673), a expressão *fuga propria* ou *regolare*, que na concepção zarliniana observava estritamente a sequência de tons e semitons, passa a designar a fuga do tipo tonal, conciliando a inexatidão imitativa com a relação tônica-dominante entre tema e resposta; 6. ANGELO BERARDI, *Documenti armonici* (1681), enumera uma variedade de tipos de fuga (*fuga variabile*, *fuga ingegnosa* ou *artificiale*, *fuga reditta*), reconhece o final como o melhor local para se posicionar o *stretto*, o que denota uma crescente preocupação formal de se



conceber a fuga acima dos limites imediatos de um procedimento de escrita; 7. JOHANN GOTTFRIED WALTHER, *Musikalisches lexicon* (1708), amigo de J. S. Bach apresenta um sumário dos escritos musicais do século XVII; 8. JEAN PHILIPPE RAMEAU, *Traté d'harmonie* (1722), concilia a inexatidão imitativa da resposta tonal à precisão e lógica da harmonia.

Entre os autores clássicos aparecem os principais tratados: 1. JOHANN JOSEF FUX, *Gradus ad parnassum* (1725), o primeiro a abordar o estudo do contraponto e da fuga de maneira didática e organizada; 2. JOHANN MATTHESON, *Der volkkommenne Kapellmeister* (1739), fortemente influenciado por Rameau menciona a *codetta* ou passagem transitória, responsável pela ligação entre o fim do tema e o início da resposta; 3. WILHELM MARPURG, *Abhandlung von der fuge* (1753-4), importante tratado onde se procura sistematizar a construção formal da fuga; 4. JOHANN GEORG ALBRECHTBERGER, *Gründliche Anweisung zur Composition* (1790), adverte que na exposição fugal deve-se preservar a escrita puramente polifônica sem se empregar passagens modulatórias, enquanto que, na composição fugal, recomenda-se maior liberdade na utilização de modulações; 5. JOHANN PHILIPP KIRNBERGER, *Kunst des reinen Satzes* (1774), totalmente devoto de J. S. Bach, discute a teoria do contraponto inteiramente baseada na progressão harmônica; 6. GIAMBATTISTA MARTINI, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrapunto* (1775), o trabalho mais representativo das diferentes escolas contrapontísticas.

Em linhas gerais, o entendimento do termo esteve sempre comprometido e moldado segundo esta dupla concepção pela qual uns optam por definir a fuga apenas como um procedimento de escrita contrapontística, e outros como legítima estrutura formal, ainda que susceptível às mais variadas disposições. Apenas neste contexto, tornar-se-ia perfeitamente cabível concordarmos com André da

Silva Gomes em atribuir-lhe, quiçá, o pioneirismo na divisão formal da fuga, conforme nos faz crer pela citação constante na nota final desta lição: *"Não deve pois estranhar-se que se ache nesta obra isto pela primeira vez escrito; e raciocinando-se pela falta de explicação sobre este objeto, modestamente ajuizamos que até agora passa isto como um segredo técnico ou capricho de druidas; sendo esta doutrina somente inspirada e não escrita."* São cinco as partes constitutivas da fuga: a) estabelecimento do motivo ou tema; b) digressão imitada; c) diminuição de motivo ou tema; d) segunda digressão imitada; e) conclusão da fuga ou passo. A primeira parte encontra-se minuciosamente descrita na lição 16ª, e as quatro partes restantes, na lição 17ª da *Arte Explicada* ...

O leitor deve atender-se ao fato que, tal como nos aponta Alfred Mann, o termo fuga não se aplica à forma, como faz, por exemplo, o minueto; ele denota algo estruturalmente menos concreto. Tão pouco pode ser aplicado genericamente, como faz o termo contraponto, desde o início denotou algo estruturalmente mais concreto. O sentido primeiro do termo fuga – canôn – progride sempre com maior liberdade executiva, evoluindo entre os teóricos do Renascimento em prol de uma identidade temática e harmônica, inerente a toda estrutura musical da composição. A teoria do Barroco tomou o termo restrito então à exposição fugal e passou a aplicá-lo em estruturas maiores, segundo os princípios de desenvolvimento temático e derivações. Com o estabelecimento da teoria harmônica passa a não haver mais dúvidas quanto a utilização dos termos imitação, cânon e fuga. O primeiro permanece uma maneira geral de aplicação. O segundo, a aplicação estrita desta maneira. O terceiro, a soma dos procedimentos pelos quais a maneira imitativa deve estabelecer, desenvolver (os episódios) e restabelecer o material temático, conforme o princípio básico da exposição, desenvolvimento e reexposição, a espinha dorsal do desenvolvimento da música



Lição 16ª

ocidental. Mann conclui ser ela a catequese da composição, a arte de escrever música irá por necessidade sempre retornar ao estudo da fuga.

Preceitos concernentes aos diversos modos de estabelecer e sustentar os motivos, temas ou tenções

Preceitos concernentes aos diversos modos de estabelecer e sustentar os motivos, temas ou tenções que, à proporção da sua variedade, fazem distinguir o caráter, não menos que o artifício das diversas qualidades de fugas, compreendendo-se nesta lição a primeira parte da formatura ou organização das fugas denominada estabelecimento da fuga ou passo.

1ª As vozes ou partes de que se organizam as fugas tem seus nomes privativos a cada uma das vozes pela distinção que com efeito deve haver entre estas mesmas vozes¹, e vem a ser. A primeira voz que levanta e principia o passo ou motivo da fuga chama-se primeira guia. A segunda voz que entra e segue em terceiro lugar chama-se segunda guia. A voz que entra e segue em quarto lugar chama-se segunda consequente; e assim se vai seguindo, caso que a composição seja a 3 vozes, e estas vão entrando umas depois das outras, de sorte que a primeira voz do 2º corô que entra vem a ser a terceira guia; a segunda voz terceira consequente; a terceira voz quarta guia, a quarta voz quarta consequente. Note-se, porém, que este denumeramento se observa quando a fuga é de um só motivo, porque quando sucede formar-se uma fuga de dois motivos, (e de três se pode também formar), variam estes números e contam-se de outro modo, como no seu respectivo lugar e preceito se explicará, por ora remetamo-nos neste preceito a um único motivo. (Exemplo de composição a 4 e a 5 vozes)

Lição 16ª

Preceitos concernentes aos diversos modos de estabelecer e sustentar os motivos, temas ou tenções

Preceitos concernentes aos diversos modos de estabelecer e sustentar os motivos, temas ou tenções que, à proporção da sua variedade, fazem distinguir o caráter, não menos que o artifício das diversas qualidades de fugas, compreendendo-se nesta lição a primeira parte da formatura ou organização das fugas denominada estabelecimento da fuga ou passo.

1º As vozes ou partes de que se organizam as fugas tem seus nomes privativos a cada uma das vozes pela distinção que com efeito deve haver entre estas mesmas vozes¹, e vem a ser. A primeira voz que levanta e principia o passo ou motivo da fuga chama-se primeira guia. A segunda voz que entra e segue em terceiro lugar chama-se segunda guia. A voz que entra e segue em quarto lugar chama-se segunda consequente; e assim se vai seguindo, caso que a composição seja a 8 vozes, e estas vão entrando umas depois das outras, de sorte que a primeira voz do 2º coro que entra vem a ser a terceira guia; a segunda voz terceira consequente; a terceira voz quarta guia; a quarta voz quarta consequente. Note-se, porém, que este denumeramento se observa quando a fuga é de um só motivo, porque quando sucede formar-se uma fuga de dois motivos, (e de três se pode também formar), variam estes números e contam-se de outro modo, como no seu respectivo lugar e preceito se explicará; por ora remetamo-nos neste preceito a um único motivo. (Exemplo de composição a 4 e a 8 vozes)

2º Todo o motivo, tema, tenção ou passo em uma fuga deve constar de três partes ou condições, a saber, princípio, meio e fim. O princípio é da 1ª ou 5ª nota ou corda do tom, conforme entra o motivo. O meio deve-se considerar naquela nota, em que a voz começa a infletir o tom ou da 1ª nota em que começou, para passar para a 5ª; ou da 5ª, se nela começou, para passar para a 1ª. O fim sempre se deve considerar naquela nota em que a voz forma cláusula ou cadência, para finalizar na nota em que ao mesmo tempo principia a voz sua competidora², que a segue. (exemplo citado)

3º Há seis diversas qualidades de fugas³, com suas próprias denominações, deduzidas do artifício próprio a cada uma delas, e vem a ser: fuga real, fuga de imitação regular, fuga de imitação irregular, fuga Inversa, que também se chama contrafuga, fuga do tom, e fuga puramente irregular.

4º Fuga real é aquela que atende mais às cordas do tom do que a imitação das distâncias, isto é, atende mais a conter-se dentro das cordas do tom do que a arremedar e imitar a fiel demarcha da guia, da qual ela se caracteriza competidora.

Ora, no artifício desta fuga, (e das outras, que em alguma coisa são relativas a esta) tem o compositor em vista as duas partes desiguais em que se reparte o diapasão, isto é, uma oitava de qualquer tom, porque do uníssono ou nota tônica à 5ª corda ou dominante vão quatro degraus subindo, eis aqui a primeira parte; e seguem-se três degraus para subir da dominante a 8ª ou réplica; e este o motivo que obriga o compositor a fazer alguma mudança na resposta, a fim de não deixar as cordas essenciais do tom. Tal é a razão porque nesta fuga, quando responde a segunda voz ou consequente, não pode esta formar sempre genuinamente os intervalos da proposta ou guia, e por esta causa o meio sempre é de diferente qualidade; porquanto o que expõe a 1ª voz, por exemplo, dentro da 5ª, isto é, dentro do espaço de uma 5ª, a consequente há de responder acomodando a sua resposta restritamente dentro do espaço de uma 4ª; e pelo contrário: mais



claro. Estabeleçamos o tom de G, terceira maior, e neste tom a primeira voz principia o motivo em D, 5ª do tom, e eis aqui esta voz empregando-se no espaço de uma 5ª; mas a consequente principia em G a 1ª do tom, e se emprega até D inferior, que é justamente o espaço de uma 4ª; e caso que a primeira voz principie na 8ª, também há de expor o seu motivo dentro do espaço de uma 4ª e a consequente lhe responde então dentro do espaço de uma 5ª. Em suma, se a primeira voz ou guia entrar na 1ª nota do tom, deve-se encaminhar e finalizar na 5ª, e principiando a voz consequente a sua resposta na 5ª deve-se encaminhar e finalizar na 1ª nota do tom. Se a primeira voz principiar o motivo na 5ª do tom, deve encaminhar-se a concluir na 1ª, e principiando aí a consequente, a resposta deve encaminhar-se a concluir a sua resposta na 5ª, de sorte que sempre a consequente acabe naquela nota em que começa o motivo a sua guia. (exemplo citado) Deste modo não sairá do mesmo tom, cumprindo com o artifício próprio desta qualidade de fuga.

5º A fuga de imitação regular é aquela na qual a voz consequente deve com infalibilidade, como a regular, responder pelos mesmos intervalos da sua guia, encaminhando-se no fim ao próprio tom. (exemplo citado)

6º A fuga de imitação irregular é aquela na qual a voz consequente deve infalivelmente, como a regular, responder pelos mesmos intervalos da sua guia, porém se há de concluir no tom sai dele; e eis aqui a sua irregularidade, e nestas circunstâncias vem a formar dois tons. Esta qualidade de fuga com a superior fuga regular pode conter em si as três circunstâncias de qualidade, quantidade e nomes com as quais outra qualquer fuga não pode inteiramente cumprir. (exemplo citado)

7º A fuga inversa ou contra fuga é aquela na qual a segunda voz responde repetindo sempre às avessas toda aquela música que expõe a primeira com os movimentos contrários. (exemplo citado)

8º A fuga de imitação irregular é aquela na qual a voz consequente deve infalivelmente, como a regular, responder pelos mesmos intervalos da sua guia, porém se há de concluir no tom sai dele; e eis aqui a sua irregularidade, e nestas circunstâncias vem a formar dois tons. Esta qualidade de fuga com a superior fuga regular pode conter em si as três circunstâncias de qualidade, quantidade e nomes com as quais outra qualquer fuga não pode inteiramente cumprir. (exemplo citado)

8º As fugas do tom são assim chamadas porque respondem dentro do mesmo, como a fuga real; mas tem a precisão nos tons da 3ª menor, quando a primeira voz expressar na cláusula fá-mi da 6ª do tom para a 5ª, a segunda voz deve responder mi-ré para descer ao tom, e daqui lhe provém a sua própria denominação. (exemplo citado)

9º A fuga puramente irregular tem este nome porque na sua formatura se expressam as guias, mas as vozes consequentes lhes respondem fora das cordas principais do tom. (exemplo citado) E [ainda ?] nas mesmas guias podem principiar na 8ª nota, deixando de principiar na 1ª ou 5ª nota do tom, como regularmente se costuma. (exemplo citado)

10º Também há frequente uso de se formarem fugas com duas tenções ou motivos ou passos, que se forma do modo que se passa a explicar. Levanta primeiro a primeira voz um motivo, e depois que ela entra, principia outra voz outro motivo diferente do que a primeira voz levantou; porém que se ajuste harmoniosamente com ela; e quando a primeira voz concluir o primeiro motivo, deve a segunda voz também concluir o seu.

Explicaremos com toda a clareza a organização, numeramento das vozes neste gênero de fugas; seguindo invariavelmente a doutrina e uso de nosso sábio e experimentado mestre o Sr. José Joaquim dos Santos, mestre do seminário da patriarcal de Lisboa e insigne até hoje, e singular nesta qualidade de composição. Estabeleçamos um exemplo destes a 4 vozes. Principia o soprano o primeiro motivo, e eis aqui a 1ª guia. Principia depois o contralto com o segundo motivo, e eis aqui a 1ª guia do 2º motivo, e esta é obrigada a concluir o seu motivo, quando a 1ª guia também concluir o seu. Principia o contralto o 1º motivo respondendo ao soprano, e é a 1ª consequente: principia depois o tenor a resposta do 2º motivo, e é a 1ª consequente do 2º motivo; acabadas as respostas, principia o tenor o 1º motivo nas cordas em que o soprano expressou, e é esta voz a 2ª guia do 1º



motivo: depois responde o baixo repetindo o 2º motivo nas cordas em que o contralto o expressou, e é a 2ª guia do 2º motivo. Principia finalmente o baixo o 1º motivo nas cordas em que o contralto respondeu ao soprano, e é a 2ª consequente do 1º motivo, e logo qualquer das vozes, a quem fique mais bem ajustada a cantoria, lhe responde em 2ª consequente ao 2º motivo; e deste modo se vão entretendo as repetições dos motivos, enquanto razoavelmente parecer ao compositor, até passar a primeira digressão imitada e às demais partes em que dividimos a fuga notando, contudo, que esta ordem que se deixa demonstrada, descendo gradualmente das vozes superiores às inferiores, muitas se altera[m] conforme parece ou é necessário ao compositor, porque sucede levantar o soprano o motivo, e o tenor depois é a voz que levanta o 2º motivo, etc. Seja o que for, decerto o numeramento das guias e consequentes inalteravelmente seguem a ordem das respostas. (exemplo citado)

11º [original: 13ª] As cadências próprias e que comumente e com acerto se fazem no fim dos motivos ou passos para entrar a digressão, são de 2ª inferior ou de 7ª, desculpando como já se tem dito na 3ª inferior ou 6ª maior superior ou do modo com que já se acha explicada a organização destes períodos; afim de reservar a cadência da 4ª e 5ª é verdadeiramente cláusula final. Tais são os preceitos concernentes à primeira parte da fuga.

a apresentação da abertura e a resposta são ouvidos alternadamente em diferentes registros. É frequentemente mal utilizado para designar a resposta.

4. Contraparte ou contrapartes. Estes termos são utilizados na escrita melódica livre que é disposta contra o tema da fuga.

5. Episódios. Este termo refere-se à parte que serve como conexão entre as diferentes exposições enquanto o tema não é utilizado.

NOTAS

Pelo que se pôde concluir da lição anterior, uma abordagem da estrutura formal da fuga tornou-se viável apenas com o amadurecimento e consolidação do sistema tonal. No século XVIII, qualquer tentativa de sistematização teve que lidar, no entanto, com as infindáveis exceções da arte, admitidas genericamente sob o epíteto *fuga impropria* ou *irregularis*, em contraposição às formas mais regulares de fuga, denominadas *fuga propria* ou *regularis*. Em *Abhandlung von der Fuge* (1754), Friedrich Wilhelm Marpurg apontara cinco elementos característicos a serem distinguidos na fuga, aqui transcritos:

1. Primeira apresentação do tema: *phonagogs* em grego; *dux*, *thema*, *subjectum*, *vox antecedens* em latim; *sujet* em francês. Todos estes termos se referem à linha melódica básica com a qual se abre a fuga.
2. Resposta ou segunda apresentação: *comes*, *vox consequens* em latim; *risposta* ou *coseguenza* em italiano; *réponse* em francês. Estes termos se referem à repetição da linha melódica de abertura como aparece em outra voz transposta para um registro mais alto ou mais baixo.
3. Exposição: *repercussio* em latim. Este termo aplica-se à disposição pela qual a apresentação de abertura e a resposta são ouvidos alternadamente em diferentes registros. É frequentemente mal utilizado para designar a resposta.
4. Contraparte ou contrapartes. Estes termos são utilizados na escrita melódica livre que é disposta contra o tema da fuga.
5. Episódios. Este termo refere-se à parte que serve como conexão entre as diferentes exposições enquanto o tema não é utilizado.

Como é fácil perceber, não há nenhuma correspondência direta entre as cinco divisões de Marpurgo e aquelas apontadas por André da Silva Gomes. Se por um lado, a analogia é inevitável, deve-se reconhecer na *Arte* ... uma visão mais abrangente ao encerrar suas cinco partes da fuga:

1. Apresentação do tema, motivo ou passo (Marpurgo item 1)
2. Primeira digressão imitada, imitação (ou *exposição*, Marpurgo itens 2, 3 e 4)
3. Diminuição do motivo, encurtar o passo (ou *episódios*, Marpurgo item 5)
4. Segunda digressão imitada (*stretto*)
5. Conclusão da fuga ou passo (*pedal*)

¹ Ao analisarmos a primeira das divisões da fuga, a apresentação do motivo ou passo obedecerá a correta posição das vozes na composição. Vale a seguinte ordem:

Fuga simples a quatro vozes

Fuga simples a oito vozes

1ª voz ... 1ª guia

5ª voz ... 3ª guia

2ª voz ... 1ª consequente

6ª voz ... 3ª consequente

3ª voz ... 2ª guia

7ª voz ... 4ª guia

4ª voz ... 2ª consequente

8ª voz ... 4ª consequente

² As três condições para se estabelecer o tema, motivo, passo ou tensão deve observar o princípio básico e muito simples de início, meio e fim. Na teoria moderna empregam-se mais comumente os termos *incipit* (cabeça do tema), meio e *codetta*. De regra geral, o consequente acaba sempre naquela nota em que se principia a guia. Prescrever os graus sobre os quais estes deverão iniciar e terminar sua apresentação não significa abarcar todos os casos possíveis, pois

esta liberdade, como sabemos, provém do próprio procedimento de escrita fugal. Encontramos em *Abhandlung* uma tentativa análoga de sistematização, a saber:

1. Regras concernentes à primeira nota da apresentação do tema:
 - a) Se o tema de abertura inicia na oitava ou quinto grau do tom, a resposta deverá seguir sobre o quinto grau;
 - b) Se o tema de abertura no quinto grau do tom, a resposta deverá seguir sobre o primeiro grau.
2. Regras concernentes à última nota da apresentação do tema:
 - a) Se o tema de abertura termina no primeiro grau, a resposta deverá terminar sobre o quinto grau do tom;
 - b) Se o tema de abertura termina no quinto grau, a resposta deverá terminar sobre o primeiro grau do tom;
 - c) Se o tema de abertura termina no terceiro grau do tom original, a resposta deverá terminar sobre o terceiro grau do tom da dominante;
 - d) Se o tema de abertura termina no terceiro grau do tom da dominante, a resposta deverá terminar sobre o terceiro grau do tom original.

³ De acordo com a maior ou menor liberdade de composição, há várias maneiras de se proceder a imitação, podendo-se distinguir diversas qualidades de fugas. Encontramos na *Arte*... seis tipos distintos:

1. Fuga real: atende às cordas do tom ao invés de imitar infalivelmente as distâncias de tom e semitom. Na teoria moderna corresponde ao título de *fuga tonal* ;
2. Fuga de imitação regular: atende com infalibilidade os mesmos intervalos da guia e retorna ao tom. Na teoria moderno recebe o epíteto *fuga real* ;



3. Fuga de imitação irregular: diferencia-se da fuga de imitação regular por não retornar ao tom;
4. Fuga inversa ou contrafuga: exposição às avessas do movimento das espécies;
5. Fuga do tom: semelhante à primeira qualidade de fuga aplicada aos tons de terça menor;
6. Fuga puramente irregular: formas variadas de imitação.

São seis também as qualidades de fugas encontradas no tratado de Marpurg. Mais uma vez, não há qualquer correspondência direta entre ambos autores.

1. A primeira classe de fugas contém aquelas cujos nomes são determinados pelo intervalo em que a resposta segue a apresentação de abertura: fugas no uníssono, segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sétima e oitava;
2. A segunda classe de fugas contém aquelas nomeadas de acordo com o tipo de movimento melódico no qual a resposta segue a apresentação:
 - a) fugas em movimento similar – *fuga recta* ou *aequalis motus*;
 - b) fugas em movimento dissimilar ou invertido, usualmente chamadas de contrafugas – *fuga contraria* ou *per motum contrarium*;
 - c) fugas em movimento retrógrado ou retrógrado invertido – *fuga retrograda* e *fuga retrograda per motum contrarium*;
3. A terceira classe de fugas contém aquelas que recebem seus nomes da troca de valor das notas com as quais a resposta segue a apresentação:
 - a) fugas por augmentação – *fuga per augmentationem*;
 - b) fugas por diminuição – *fuga per diminutionem*;



4. A quarta classe contém fugas por imitação em ritmo contrário – *fuga per arsim et thesin*;
5. A quinta classe contém fugas com imitação interrompida – *fuga per imitationem interruptam*;
6. A sexta classe contém aquelas fugas nas quais todos os recursos mencionados podem ser combinados – *fuga mixta*.

É interessante notarmos que em nenhuma das sobreditas qualidades de fugas, André da Silva Gomes se detém longamente em palavras, preferindo demonstrá-las diretamente por meio de exemplos musicais. O preceito número dez discorre à respeito da fuga dupla ou fuga de duas tensões. A posição das vozes pode ser resumida pelo seguinte quadro:

S 1ª guia —	2º cons. -----
C 1ª guia ----- 1º cons. —	
T 1º cons. ----- 2ª guia —	
	B 2ª guia ----- 2º cons. —

———— guia e consequente (resposta) do 1º tema ou passo
 ----- guia e consequente (resposta) do 2º tema ou passo

Lição 17ª

Preceitos concernentes à imitação

Preceitos concernentes à imitação que forma o emprego da 2ª e 4ª parte do número daquelas em que temos dividido a formatura da fuga ou passo e que denominamos digressão imitada 1ª e 2ª; tratando-se igualmente nesta lição da diminuição da fuga e conclusão que formam a 3ª e 5ª parte da dita divisão.

Nota

Já se acha demonstrado na divisão em que repartimos as partes da fuga na lição 15ª, que a ação de desviar-se o compositor do motivo 1º para variar a música e entreter o ouvido com outro pequeno motivo ou deduzido em alguma parte do primeiro ou inteiramente diverso, resultava a necessidade de se estabelecer uma denominação que fosse apropriada a esta ação; e por isto estabelecemos o nomes distintivo de digressão; e como estas partes, tanto a que se emprega antes da diminuição da fuga, como a que a esta se segue, se empregam somente na imitação do novo motivo, por isso as denominamos digressão imitada. É evidente a causa da nova denominação destas partes; resta passar-se ao detalhe dos preceitos da imitação, ação esta que efetivamente formam o seu emprego.

1º A imitação tanto nas digressões das fugas¹ como em outra qualquer qualidade de composição na qual o compositor quiser empregar, é o estabelecimento de uma passagem ou motivo breve e respondido e arremedado por muitas vozes que cantam a um ou quase mesmo tempo, e que fazem ouvir-se

este arremedo umas depois de outras, sendo as melhores imitações as que respondem mais próximas, como as de 4ª abaixo, 14as de 5ª, as de 6ª, e as de unísono ou em outro qualquer intervalo em que bem se possam acomodar. Não obstante, e nem é defeito, que haja mudança em algumas notas, o ponto está em que seja sempre ouvido e reconhecido o mesmo motivo; e por esta concebida liberdade se conhece que o compositor fica mais livre na formatura das imitações tanto quanto se acha rigorosamente ligado à restrita observância e seguimento dos primeiros motivos das fugas.

2º A imitação se reduz a três espécies: imitação por movimentos, imitação por sílabas, e imitação por figuras; a primeira espécie segue a proporção de qualidade; a segunda e terceira segue a proporção de quantidade.

3º A imitação por movimentos é quando uma voz sobe ou desce de grau, isto é, à nota imediata ou no ascenso ou descenso ou de 4ª ou 5ª, etc. a outra voz depois dele faz os mesmos trânsitos, isto é, faz a mesma qualidade de trânsitos.

4º imitação por sílabas ou nomes é quando uma parte diz, por exemplo, mi fá ou ré lá ou ré fá, e outra parte na posição em que se acha, nomeia depois dela os próprios nomes, bem entendido, não se exigindo que estas respostas sejam nos mesmos intervalos, sejam aonde quer que forem; porque uma voz pode mover de 5ª e outra de 8ª. (exemplo citado)

5º imitação por figuras deve ajustar-se com as duas primeiras qualidades; porquanto logo que a imitação é formada com próprios movimentos e sílabas, igualmente se deve ajustar no equivalente e quantidade de figuras.

6º Das três mencionadas qualidades de imitação são melhores duas, a que se conforma nos movimentos, e por consequência na qualidade; e a que se conforma nas figuras, e por consequência na quantidade; porque a imitação de

sílabas é menos atendível, em razão de que quando nela se ouve cantar a letra ou se ouvem os instrumentos, não se ouvem expressar os nomes da[s] sílabas.

Nota

Além desta imitação harmônica que se acaba de tratar, é preciso ao compositor outra qualidade de imitação, e é aquela por meio da qual ele se propõe a imitar o gênio, o estilo e a demarcha harmoniosa daqueles mestres que foram reconhecidos grandes e famosos nesta faculdade, aos quais há toda a necessidade de imitar.

Não se nega absolutamente a possibilidade de haverem [sic] homens mais favorecidos do céu, uns do que outros; e que eles mesmos de per si, independente de imitarem a outros homens, possam abrir uma nova estrada por onde livremente possam marchar sem guias; mas estes exemplos são tão raros e maravilhosos que eles devem ser considerados como uns prodígios.

Com efeito o nosso gênio por mais feliz que ele seja tem necessidade de socorros estranhos para se nutrir e dilatar. A nossa alma jamais só de per si pode conceber, gerar e apresentar uma produção célebre se ela não tiver sido fecundada primeiramente por algum abundante manancial de conhecimentos.

É verdade que todos os nossos esforços se tornariam inúteis, uma vez que nos considerássemos destituídos dos dons da natureza, mas igualmente esses mesmos dons da natureza, ainda que modificados pela arte, não poderão avançar um dilatado terreno sem que sejam acompanhados, ajudados e socorridos pelos ótimos exemplares de insignes mestres, aos quais nos comunicam em não sei que virtude particular e oculta, que é só a que nos desembaraça na mesma execução dos preceitos da arte; muitos deles rigorosamente estabelecidos pelos antigos mestres, porém felizmente modificados e suavizados pelos sábios modernos que

nestes tempos tem elevado ao mais alto ponto de perfeição a composição de música, sendo também inegável que estes mesmos mestres tiveram a precisão de imitar outros famosos modelos, e polidos também por este meio os seus felizes talentos, aumentando e ainda polindo, por meio de novas descobertas, aquelas científicas produções, nos transmitem e expõem a nossa admiração autorizados modelos, que imitemos; e em que igualmente aperfeiçoemos e dilatemos as nossas idéias. Não devem ser atendidos pois, e nem ouvidos aqueles que dominados de um espírito de presunção afirmam, que esta imitação é uma espécie de servidão, que sufoca o vigor da natureza: aos quais nós respondemos primeiramente com o que dissemos já a respeito da natureza sem procurar esta imitação; e depois disto com os exemplos que nos oferece a experiência de todos os dias, nós vemos a grande utilidade que resulta da imitação e que longe de enfraquecer e sufocar, pelo contrário ele corrobora, aumenta, dilata e faz realçar a mesma natureza. Releva pois saber manejar, para que se consigam estas vantagens, os preceitos desta imitação, que se define um empréstimo de idéias, de pensamentos, de sentimentos e passagens dos escolhidos exemplares que nos propomos a imitar ou aproximando-nos ou diferenciando-nos; ou diminuindo ou aumentando; os quais preceitos, próprios da faculdade retórica e poética, nos quais supomos o nosso aluno de composição de música bem instruído, como preparatórios desta faculdade que tratamos; por isto deixamos aqui de os explicar.

Parte Quinta

Parte Terceira

Diminuição do motivo ou passo

Já demonstramos na lição 15ª, no lugar próprio em que se tratou desta parte a folha 110, [do original] qual fosse o pensamento do compositor nesta dita composição.



parte, e a razão porque assim a denominamos resta-nos somente neste lugar explicar, em um único preceito, de quantos modos pode fazer-se esta diminuição.

Preceito único

De dois modos se pode diminuir o motivo ou passo: ou diminuindo o valor de algumas figuras que entram no motivo ou fazendo entrar as partes ou vozes mais cedo do que entraram no [sic] primeira Intenção de estabelecimento e primeiras respostas do motivo, sendo muito conveniente a diminuição dos motivos cada vez mais e mais, não só para ficarem menos extensas as fugas, mas também para se mostrar neste lugar o primor da arte; porém note-se que a última voz que expressa a última resposta é obrigada a dizer o motivo inteiro.

Parte Quarta

Segunda digressão imitada

Nesta parte remetemo-nos não só ao que deixamos dito no estabelecimento destas partes na lição 15ª, no seu respectivo lugar a folha 110 [do original], mas também ao que fica explicado nesta lição na primeira digressão imitada a folha 112 [do original].

Parte Quinta

Conclusão da fuga ou passo

Nesta parte remetemo-nos também ao que já fica dito, e explicado no seu estabelecimento na 15ª lição, a folha 111 [do original]; somente nos resta explicar dois preceitos gerais sobre a organização e o artifício desta qualidade de composição.



Observação e preceitos gerais sobre a organização e formatura das fugas

É preciso reconhecer-se que as fugas em geral servem mais a formar uma composição estrondosa do que uma composição que saiba expressar e produzir belezas de harmonia. Ora, como o seu principal merecimento consiste em atrair e fixar a atenção do ouvinte sobre o motivo principal que se estabeleceu, e que para este fim se faz passar de uma em outra voz, e de modulação em modulação, deve por consequência o compositor aplicar todo o seu cuidado a fazer sempre bem distinto e bem perceptível este motivo, e acautelar que ele não seja sufocado ou confundido entre as vozes que o acompanham. Para fazer sensível, pois, e perceptível o motivo, e acautelar toda a confusão, tem o compositor dois meios a seguir, que deve considerar dois preceitos gerais, que tem a observar.

Primeiro preceito

O primeiro meio que tem o compositor para evitar toda a confusão que possa embaraçar a perceptível expressão do seu estabelecido motivo, ele o encontra no movimento em que as vozes incessantemente se devem empregar e é deste modo: se a demarcha do motivo é formada com figuras diminutas que o façam expressar, as vozes que o acompanham devem prosseguir pausadamente e com figuras demoradas e de muito valor. Pelo contrário, se o motivo marcha gravemente, então, devem proceder com maior vivacidade e pressa as partes que o acompanham. Eis aqui o primeiro modo e meio de fazer sensível e perceptível o motivo estabelecido.

Segundo Preceito

O segundo meio para evitar a confusão e que igualmente tende a fazer perceptível o motivo é separar a harmonia, para evitar que as partes que

acompanham o motivo, à proporção que se aproximam daquela parte que o expressa, não se confundam com ela; e não sirvam de embaraço a que ela seja ouvida com assaz clareza.

Do que se deixa explicado se conclui que a diferença de movimentos e separação de harmonias são os meios que o compositor tem para fazer sobressair e realçar o movimento se sua fuga; e que esta organização, que em outra qualquer composição se considera um defeito, nesta se considera um acerto e uma beleza. Em uma palavra: em toda a qualidade de fuga a confusão é o que é mais a temer, e é o mais dificultoso a evitar; de sorte que uma fuga bem perceptível no seu motivo, pela bem ajustada colocação das harmonias, organizadas no modo que fica explicado, é aonde brilha o talento e o acento de um bom e experimentado harmonista.

Pela demonstração das partes em que se dividem as fugas e do modo de formar estas mesmas partes, formatura das imitações compreendidas nas digressões e organização das vozes, apresentam-se para modelos deste gênero de composição duas fugas do Sr. José Joaquim dos Santos, explicadas e divididas as suas partes na partitura. (exemplo citado)

NOTAS

¹ Com esta lição encerram-se os preceitos concernentes à formatura da fuga. Nela constam fundamentalmente as diretrizes para a formação das



digressões imitadas. Para as demais partes, diminuição e conclusão da fuga ou passo, vale o que já foi exposto na lição 15ª. *este gênero de composição*

Entende-se por digressão, a ação de variar por meio de algum outro pequeno motivo, deduzido de alguma parte do tema de abertura ou inteiramente diverso. Este passo secundário deverá ser imitado segundo três possibilidades. A primeira delas atenta pela proporção da qualidade de trânsito, ou seja, deve o mais que possível preservar o ascenso e descenso da linha melódica, chama-se imitação por movimento. A segunda atenta pela proporção da quantidade das espécies, não devendo, porém, obedecer com infalibilidade a sucessão de signos, chama-se imitação por sílabas ou nomes. A quarta atenta pela proporção de qualidade e de quantidade de figuras, recebe o nome de imitação por movimento.

Não pareça inatendível aplicarmos a primeira digressão imitada nos episódios intermediários – de todos o local mais adequado para o seu posicionamento –, como também na elaboração do contra-sujeito, na exposição, portanto. A terceira parte da fuga, diminuição do motivo ou passo, evita que a fuga se estenda demasiadamente, diminuindo-lhe o valor de algumas notas ou fazendo com que as vozes imitem umas as outras na forma de *stretto*. Na verdade, a posição mais favorável para este último, o *stretto*, é a quarta parte da fuga ou segunda digressão imitada, de preferência no tom principal do passo. A quinta e última parte, conclusão da fuga ou passo, trata-se claramente sobre o *pedal*, conforme descrito na lição 15ª : *“Prendendo aí o baixo firme e formar sobre ele uma apinhoadade espécies falsas em que umas com outras vão empregando as três condições de prevenção, ligadura e resolução, até descair na última e ajustada conclusão, digo cláusula, ou formando alguns pequenos duetos levantados por umas vozes e respondidos por outras; mas tudo isto muito breve e concluindo com*



Lição 18ª

figuras soltas e cadências mediais, na inteligência de que uma cadência forte, repetida e estrondosa é a própria de concluir este gênero de composição."

Observações e preceitos concernentes a modulação

Observações e preceitos concernentes a modulação, parte esta da composição, da qual pendem todas as formas e variedades de música.

A modulação no sentir de muitos mestres modernos é recebida somente na ação de passar e mudar o canto pelas cordas essenciais e naturais de um tom, e não pelas de outros tons que hão de evitar. Tem-se até agora guardado toda a modéstia e moderação na explicação da faculdade que inspiramos e ensinamos ao nosso aluno. Porém, todavia, é grande o defeito deste pensamento para não ser notado. A vista daquela definição, refutamo-la, fazendo quatro quesitos.

Em que ocasião dentro de um tom pode um compositor instruído farir e marchar pelas cordas de outro tom diverso, sem que tenha passado a ele?

Logo que se chama modulação a passagem e mudança de umas cordas para outras do mesmo tom, por que motivo se não há de chamar também modulação a ação de passar de um tom para outro tom?

Que compositor é capaz de sustentar uma obra modulando somente dentro de um tom, sem variar, passando a outro tom?

E que denominação própria se pode por a esta passagem de tom?

Não tem resposta. O que interessamos saber é: que coisa é modulação?

Modulação é a arte de encaminhar a harmonia ou dentro das cordas de um mesmo tom, ou encaminhando a cantoria e harmonia sucessivamente a diversos tons, conforme as regras de um modo agradável ao ouvido.

Lição 18^a

Observações e preceitos concernentes a modulação

Observações e preceitos concernentes a modulação, parte esta da composição, da qual pendem todas as formas a variedade da música.

A modulação no sentir de muitos mestres modernos é recebida somente na ação de passar e mudar o canto pelas cordas essenciais e naturais de um tom, e não pelas de outros tons que hão de evitar. Tem-se até agora guardado toda a modéstia e moderação na explicação da faculdade que inspiramos e ensinamos ao nosso aluno. Porém, todavia, é grande o defeito deste pensamento para não ser notado. À vista daquela definição, refutamo-la, fazendo quatro quesitos.

Em que ocasião dentro de um tom pode um compositor instruído ferir e marchar pelas cordas de outro tom diverso, sem que tenha passado a ele?

Logo que se chama modulação a passagem e mudança de umas cordas para outras do mesmo tom, por que motivo se não há de chamar também modulação a ação de passar de um tom para outro tom?

Que compositor é capaz de sustentar uma obra modulando somente dentro de um tom, sem variar, passando a outro tom?

E que denominação própria se pode por a esta passagem de tom?

Não tem resposta. O que interessamos saber é: que coisa é modulação?

Modulação é a arte de encaminhar a harmonia ou dentro das cordas de um mesmo tom, ou encaminhando a cantoria e harmonia sucessivamente a diversos tons, conforme as regras de um modo agradável ao ouvido.

Divide-se em modulação simples e própria, e em modulação composta ou diversa

Modulação simples

É a que gira somente sobre as cordas essenciais e próprias de um único tom.¹

Modulação composta ou diversa

É a que se compõe de certas condições e se emprega na passagem de diversos tons.²

Explica-se a modulação simples

Para modular bem em um mesmo tom é preciso correr todas as cordas com uma ajustada cantoria, ferindo repetidas vezes as cordas essenciais e fundando-se nestas o mais que possa ser; isto é, fazendo-as soar mais de miúdo e fazendo encontrar freqüentemente a consonância dominante e a consonância tônica. Mas sempre com diversas formas e aparências e por diferentes modos, prevenindo sempre a uniformidade no tom, não estabelecendo cadências senão que nas duas ditas consonâncias, quando muito sobre a quarta nota. Finalmente não se deve alterar de sorte alguma uma única nota do tom, por que não se pode, sem deixar o tom, fazer ouvir um sustenido ou um bemol que não pertença ao mesmo tom, e nem tão pouco se deva evitar qualquer destes acidentes que devidamente lhe pertencerem. É o que basta a explicar sobre o objeto simples desta modulação.

Explica-se a modulação composta ou diversa

Para passar de um tom a outro é preciso ter em vista e relação de umas com outras tônicas, isto é, a conexão que tem a tônica do tom que deixamos com a tônica do tom para que passamos; e a quantidade de cordas comuns aos dois



tons, isto é, que sem alteração alguma são consonantes — ainda que em diversos números —, ao tom que se deixa e ao tom para que se passa. — E a conexão destas consonâncias de uns para outros tons é chamada analogia, a primeira condição que deve ter esta qualidade de modulação. Em segundo lugar, o anúncio que se faz da modulação — que se tem escolhido por meio de alguma sonora espécie ou natural ou alterada —, é a segunda condição desta modulação, que chamamos melodia. Ultimamente aquela modulação, digo mudança, que a um mesmo tempo se faz em todas as vozes estabelecendo a nova modulação, constitui a terceira condição de harmonia que deve ter a ondulação. Sendo, em suma, três as condições que deve ter a modulação composta ou diversa, que são: analogia, melodia e harmonia.

Analogia

Estabeleçamos, para exemplo de doutrina que passamos a desenvolver e explicar, um tom de terça maior³, e seja C. Sendo este o tom de onde queremos sair e considerando a quinta G uma consonância que tem com a nota tônica C, a mais simples e natural de todas as relações depois da oitava, ou considerando esta quinta como uma das harmonias que entram na consonância desta mesma tônica, acharemos sempre que esta corda dominante do tom C é aquela sobre que se pode estabelecer a modulação a mais análoga àquela do tom principal. Ora, esta espécie quinta ou dominante, que fazia parte da consonância perfeita da primeira tônica, faz também agora parte da sua própria, estabelecendo ela o som fundamental, isto é, formada tônica do novo tom.

E daqui resulta a união entre estas duas consonâncias. Ainda mais, a consonância desta mesma nota dominante, no seu primeiro tom, e tônica, em o segundo que agora formou, não difere, em todos os dois, senão que pela distância



que lhe é própria em qualidade de tônica ou em qualidade de dominante. As cordas do tom em que ela primeiro se achava servem igualmente no segundo, excetuada a nota que era quarta no primeiro tom, única que agora toma um sustenido afim de ficar sendo sétima maior, em geral, e considerado qualquer deles como principal tom, a analogia, que é entre a nota tônica e a nota dominante, quando se passa daquela a formar um tom nesta.

Passa-se a desenvolver e observar outras analogias em outras modulações derivadas deste mesmo tom de terça maior C e que se estabelecem regras gerais para todos os tons principais de terça maior.

A mesma simplicidade de relações que nós achamos entre uma tônica e a sua dominante, se acha também com a mesma tônica e a sua subdominante, isto é, aquela nota que forma quinta abaixo da tônica. Porque a quinta que a dominante forma acima desta tônica, a outra forma ao grave e às avessas, se bem que esta subdominante é propriamente quarta acima da tônica, mas é preciso que esta tônica esteja colocada inferior àquela quarta. Ora, ainda quando esta subdominante na quinta inferior à tônica C não entre mesmo em uma bem ajustada consonância da mesma tônica, em recompensa disto, a tônica entra em consonância com a subdominante. Além disto, não há necessidade de haver alteração de sons neste novo tom, para que se passe do tom principal maior para a subdominante da tônica, bem como não há no tom da dominante para a qual se passou da tônica, a exceção de um sustenido neste, como já se disse, e de um bemol no tom da subdominante, dado pois este bemol a B, nota sensível do tom principal C. Todas as demais notas deste tom servirão ao tom F. Por consequência, no tom que forma a subdominante não é menos análogo como o tom principal C do que com o tom da dominante G.

Deve-se ainda notar-se que depois de haver-se empregado a primeira modulação, para passar do tom principal C para o tom da dominante G, há



necessidade de empregar a segunda modulação relativa a subdominante, para voltar ao tom principal. Porque, se *G* é a dominante do tom *C*, nestes termos está manifesta a analogia destas modulações, e que uma delas não é menos necessária que a outra.

O terceiro som que entra na consonância da tônica *C*, é a sua terça ou mediante *E*. É esta a mais simples das relações, depois das duas precedentes. Eis aqui se apresenta uma nova modulação, a tanto mais analogia, porque dois dos sons da consonância da tônica principal *C*, entram também em consonância desta nova tônica *E*. Porquanto a primeira consonância sendo *C, E, G* esta agora deve ser *E, G, B* na qual se acha que *E* e *G* são consonâncias comuns ao tom principal *C* e ao novo tom *E*.

Mas uma circunstância alonga um pouco esta modulação, e é a quantidade dos sons que é preciso alterar neste tom de *E*, tom de terça menor, que é o que se ajusta melhor a este som, terceira ou mediante da tônica *C* terça maior.

Suponhamos pois agora esta nota *E*, tônica de tom menor. Aí se achará efetivamente ou subindo ou descendo *F*, quarta nota do tom principal *C*, alterada por um sustenido. E a mesma nota tônica *C* e a 2ª nota *D* do tom principal alteradas por sustenidos subindo neste novo tom de *E*, tornando-se a 2ª do tom principal, nota sensível, isto é, sétima maior neste dito novo tom de *E*. Pela qual razão esta alteração de tantos sons, e especialmente da própria tônica principal, faz alongar aquele tom e, por consequência, faz enfraquecer a primeira analogia.

Voltemos a tônica do tom principal *C*. Forma-se uma terça inferior que se pode chamar submediante, tomando-se esta terça abaixo da tônica, sobre a sexta nota. Eis aqui se formará uma modulação mais análoga ao tom principal nesta terça inferior, que não é aquela de *E*, terça superior. Porque sendo a consonância perfeita desta submediante *A, C, E* aí se acham dois sons, bem como na modulação de *E*, que entram na consonância da tônica principal *C*. Porque na

modulação de *E* esta tônica era a terça, e o *G*, agora terça, era a quinta do tom principal *C*. E nesta nova modulação de submediante *A*, a terça *C* e a quinta *E*, eram a tônica e a terça no tom principal. Além disto a escala desta nova modulação, sendo composta, ao menos no descenso, dos mesmos sons que aquela do tom principal, e não tendo senão que dois sons alterados subindo, e um de menos que a escala da mediante *E*, segue-se que esta modulação da submediante é preferível à da mediante; tanto mais expressando a tônica *C* do tom principal, como expressa nesta uma das cordas essenciais do tom, como é a terça, o qual som se acha expressado pela tônica principal, conjuntura esta que faz aproximar mais a idéia da modulação.

Tem-se demonstrado no tom de terça maior, tomado para exemplo, o tom natural de *C*, quatro cordas: a quinta ou dominante *c-g* ; a quinta inferior ou subdominante *c-f* ; a terça ou mediante *c-e* ; a terça inferior ou submediante que corresponde a sexta *c-a* , sobre cada uma das quais se pode modular em qualquer tom de terça maior, ficando evidente a analogia que tem com o tom principal as modulações na terça, na quarta (a quem corresponde a quinta inferior), na quinta ou dominante, na sexta (a quem corresponde a terça inferior).

Resta tratar-se da 2ª nota e da sétima maior. Porém esta, como nota sensível do sobredito tom principal, nunca jamais pode tornar-se tônica por alguma boa modulação ao menos imediatamente, que o empreendê-lo assim seria querer aplicar a este som idéias das quais ele não é suscetível. Em quanto a 2ª nota pode nela formar-se modulação a favor de uma demarcha consonante do baixo fundamental, suposto que pouco natural, mas pode admitir-se ou sendo pequena a demora, para que não haja tempo de esquecer a modulação principal, ou havendo demora, será preciso passar a modulações intermédias para voltar à tônica principal. Mas deste modo fica defeituosa e invertida a boa analogia do tom.

fica dito e explicado acima nos tons maiores.



Acham-se demonstradas as modulações com as quais se pode passar imediatamente subindo de um tom de terça maior. E seguindo as mesmas analogias, achar-se-ão outras modulações para sair de um tom de terça menor, seguindo a ordem que se passa a explicar, e com toda a clareza e brevidade, pois que no que fica explicado no tom maior, administra noções bem perceptíveis para o que diz respeito aos tons de terça menor.

Suponhamos agora o tom principal em *A*, e observaremos que sendo este tom de terça menor tudo segue o inverso do tom de terça maior. A modulação que se faz na quinta da dominante, e que se faz na quinta inferior, que corresponde a quarta do tom principal, são feitas todas em tons de terça menor, porque é uma regra geral que as quintas superiores ou inferiores, formando-se nelas modulação, estas seguem a natureza da sua tônica, e isto tanto nos tons maiores como nos tons menores. Por consequência, o tom de *E* dominante de *A* (tom principal) e sua subdominante *D* são tons de terça menor.

As modulações, porém, feitas na terça do tom de terça menor e na sua terça inferior ou submediante (que corresponde a sexta) são feitas em tons de terça maior, ao contrário destas modulações feitas nestes mesmos sons em tom principal de terça maior. Porque aí as modulações são estabelecidas em tons de terça menor, isto é, nos tons principais de terça maior. Os tons que se passam a estabelecer na quinta superior e na quinta inferior são, como a tônica principal, sons de terça maior; e os tons que se formam sobre a terça superior e a terça inferior, são tons de terça menor.

Nos tons principais de terça menor os tons que se passam a estabelecer sobre a quinta superior e a quinta inferior seguem a natureza de sua tônica principal e são sons de terça menor; e os tons que se formam sobre a terça superior e a terça inferior são tons de terça maior. No mais remetemo-nos ao que fica dito e explicado acima nos tons maiores.

Ora, é preciso notar-se que o compositor tem liberdade de passar de um tom maior para tom menor em uma mesma posição, com a diferença de alterar a terça quando no mesmo tom queira mudar para outro, v. g., está na corda de *D* terça maior, e porque lhe pareceu conveniente, aí mesmo mudou de terça maior para menor, e eis aí mudar de som na mesma posição, como quiser⁴.

Também se deve notar que o mais ajustado e coerente e estabelecido pelos sábios é modular de um tom, por exemplo, de terça maior para um de terça menor, e de menor para maior, em ordem à variedade de que [o] compositor tem rigorosa obrigação [de] revestir a sua composição.

Nos dois exemplos, 1º e 2º, se apresentam todos os tons nos quais se pode passar imediatamente. O primeiro, saindo de tom maior, e o segundo, saindo de tom menor. Cada uma nota indica uma modulação e o valor das notas maior ou menor indica também, em cada exemplo, a maior ou menor duração conveniente a cada um destes tons, à proporção da sua analogia com o tom principal.

Estas modulações imediatas subministram os meios de passar pelas mesmas regras em as modulações mais distantes, isto é, considerando como principal qualquer modulação dependente de que primeiro for principal. [Existe ?] também uma nova analogia, mas nunca perdendo de vista a primeira, à qual com efeito sempre deve voltar. Contudo não basta conhecer as modulações em que se deve entrar com as demarchas que se deve seguir. É preciso que haja uma como preparação que com harmoniosa melodia faça pressentir não só a passagem mas também a atual existência da nova modulação. Portanto passarei a demonstrar os preceitos em resumo, que olham a melodia no que pertence à transição do tom, e que olham a Harmonia no estabelecimento do mesmo tom.

Melodia

Pelo que diz respeito à melodia, isto é, a suavidade harmoniosa com que se anuncia a modulação, é bastante anunciar esta, fazendo perceber-se as alterações que ela produz em alguma nota do tom de onde se quer sair. Por exemplo. No tom de C, tome-se $F\#$, e eis aqui anunciado o tom da dominante; ou fira-se Bb , e eis aí anunciado o tom da quarta, ou outra qualquer espécie que suavemente encaminhe a harmonia a descair ou na quinta, ou na nota sensível da sétima maior do tom para que se passa. E correndo-se depois pelas cordas essenciais do tom, se a modulação foi bem escolhida ela sempre será boa e regular.

Harmonia

Pelo que respeita à harmonia, aqui há alguma maior dificuldade; porque como é preciso que a mudança do tom se faça a um mesmo tempo em todas as vozes ou partes, igualmente atrai o cuidado do compositor tanto a harmonia como a cantoria, para evitar o seguir, a um mesmo tempo, duas modulações diversas. E eis aqui um dos princípios da proibição de duas quintas perfeitas consecutivas: porque não pode formar-se entre duas partes duas quinta justas, uma depois da outra, sem modular em dois tons diferentes⁵.

Nota 1

Para anunciar um tom, muitos mestres pretendem que basta formar consonância perfeita da sua tônica. Porém o preceito mais certo, como o mais bem experimentado, é que o tom não pode ser bem determinado senão que por uma consonância sensível ou dominante, isto é, por quinta ou sétima maior do novo

tom. É preciso que se faça perceber esta consonância começando a nova modulação⁶. Em suma, contanto que o baixo fundamental marche por intervalos consonantes, observando-se a união harmônica e a analogia do tom, evitando-se as impróprias relações, a modulação é sempre boa.

Nota 2

Alguns compositores estabelecem por um preceito essencial, de não se passar de tom senão que depois de uma cadência perfeita. Porém esta regra é inconsiderada, e ninguém se deve impreterivelmente a ela se sujeitar.

Todos os modos possíveis de passar com ajustada melodia de um tom para outro se reduzem a cinco nos tons de terça maior e a quatro nos tons de terça menor, e se acham anunciados por um baixo fundamental nos exemplos terça e quarta.

NOTAS

Modulação, esta parte da composição *"da qual pendem todas as formas da variedade da música."* Decerto sua importância é fundamental na articulação das estruturas harmônicas em larga escala. A variedade, o recreio do ouvido, a pontuação e a articulação em nível mais elevado do discurso musical, enfim, é pela modulação que se operam e se estabelecem as relações entre as partes contrastantes da composição, por um processo musical contínuo de integração das partes num todo. Mudar de tom significa atribuir a um mesmo acorde nova função.



Este processo poderá ser mais ou menos estrondoso – para usar uma expressão do autor –, a depender das necessidades estilísticas e expressivas da composição. Tal como ocorreu com as ligaduras, por exemplo – mais e mais emanciparam-se as dissonâncias a ponto de serem tratadas livremente e romperem com o discurso tonal –, a modulação ganha cada vez mais autonomia, vislumbrando relações sempre mais distantes e independentes e, por isso mesmo, mais tensas. Sob este enfoque weberiano acha-se demonstrado que a modulação, em seu estágio inicial, naturalmente devesse se limitar a uma atitude passiva, numa forma de não agressão à tonalidade de partida. Sua expressão mais elementar encontra-se na utilização de acordes comuns, ou *pivot*, e na preferência pelos tons vizinhos, de maior analogia possível, pelo o que se assegura à composição uma transferência suave à sombra do tom principal, ao qual sempre há de se voltar.

¹André da Silva Gome com toda razão questiona suas modernas atribuições. O leitor atento deve pensar num quinto quesito, porém. Se se admite a modulação como a mudança das cordas de um tom para as cordas de outro, mais propriamente às cordas daqueles que chamamos de *tons vizinhos*, como fica demonstrado mais adiante, não seria defeituoso pensarmos em aplicá-la às passagens dentro das cordas essenciais e naturais do mesmo tom ? Sendo que esta mudança não deve supor qualquer alteração cromática, pois " *não se deve alterar de sorte alguma uma única nota do tom*", como há de se conferir nova direção tonal ? Ora, pelo o que encontramos na descrição de modulação simples, torna-se difícil ao leitor moderno concebe-la como tal. Em última análise, não se trataria propriamente de uma modulação, pois o centro tonal não é verdadeiramente deslocado, mesmo porque, para ser confirmado, há de se fazer ouvir as alterações cromáticas pertencentes àquele novo tom. Do que se colige que modulação simples, em André da Silva Gomes, deve ser entendido como uma

simples progressão harmônica, geralmente pelas cordas principais do tom (II – V – I), limitando-se a demorar nos casos de cadência intermédia, ou de repouso temporário, sobre o quinto ou quarto graus.

²A modulação composta, por sua vez, corresponde sim às atribuições características do processo modulatório. São três as condições para sua realização. Primeira, a de se respeitar a *analogia* entre as cordas dos dois tons, ou seja, quanto maior o número de cordas comuns, tanto maior será a analogia ou união entre as cordas principais dos tons. Segunda, a de se fazer a *melodia* anunciar suavemente as espécies alteradas. Terceira e última, a de se evitar pela *harmonia* o choque de modulações diversas entre as partes, a um só tempo.

³ Seguem agora os casos de modulação que podem ser aplicados no modo maior. Observe que as soluções encontradas favorecem a maior analogia possível entre os tons, o que naturalmente nos leva aos *tons vizinhos*. O Tabela I fornece de maneira esquemática os diferentes graus sobre os quais podem e devem formar-se a modulação e as respectivas alterações cromáticas envolvidas.

TABELA I - Tons de 3ª maior

Funções Principais: (acordes vizinhos de quinta)	1. modulação à dominante	elevação do quarto grau
	I ⇒ V [C - G]	(sensível do novo tom)
	2. Modulação à subdominante	abaixamento do sétimo grau
	I ⇒ IV [C - F]	

Funções relativas:
(acordes vizinhos
de terça)

3. modulação à mediante

$I \Rightarrow III$ [C – Em]

elevação do quarto
grau; e segundo e
primeiro graus no
ascenso

4. modulação à
submediante

$I \Rightarrow VI$ [C – Am]

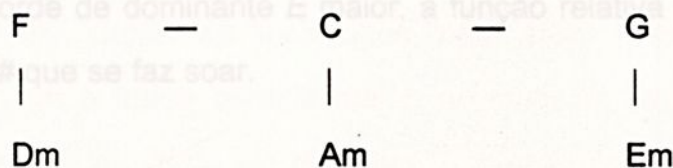
elevação do quarto e
quinto graus no
ascenso; no descenso
ficam inalterados

5. modulação à supertônica

$I \Rightarrow II$ [C – Dm]

elevação do primeiro
grau no ascenso; e
abaixamento do sétimo
grau no descenso

A modulação sobre o sétimo grau não é permitida, ao menos imediatamente não se deve tonicizar o grau que é justamente a sensível do tom principal. Os *tons vizinhos* de Dó maior, tons que estabelecem maior analogia com o tom de principal, são os seguintes:



No modo menor a analogia se preserva, à exceção do segundo grau. Por não oferecer naturalmente uma tríade menor (e para isso utiliza-se o artifício da escala menor melódica), pouca analogia estabelece com o tom principal.

Funções Principais	1. modulação à dominante	elevação do terceiro e
(acordes vizinhos de	I ⇒ V [Am – Em]	quarto grau no
quinta)		ascensão e descenso
	Dm — Am — Em	ficam alterados
	F C [G]	

A TABELA II fornece o quadro de modulações próprias dos tons de terça menor. Antes porém, lembremo-nos que: “Nos tons principais de terça menor os tons que se passam a estabelecer sobre a quinta superior e a quinta inferior seguem a natureza de sua tônica principal e são sons de terça menor, e os tons que se formam sobre a terça superior e a terça inferior são tons de terça maior.” É importantíssimo este preceito, sua compreensão pouparia muita confusão aos que se iniciam na teoria moderna das funções tonais. Ao montar o quadro das funções no modo menor, deve-se considerar a escala menor natural, de modo a poder deduzir da dominante menor *Em* seu acorde relativo maior G, ou dR. De outra maneira não haveria como estabelecer analogia entre os modos maior e menor pois, sendo *Em* a relativa menor de G maior, a recíproca é verdadeira, ou seja, G maior é o relativo maior de *Em*. Caso se empregue a escala menor harmônica, de onde se deduz o acorde de dominante *E* maior, a função relativa não encontraria parentesco com o G# que se faz soar.

TABELA II - Tons de 3ª menor

Funções Principais: (acordes vizinhos de quinta)	1. modulação à dominante $I \Rightarrow V$ [Am – Em]	elevação do terceiro e quarto graus no ascenso; no descenso ficam inalterados
	2. modulação à subdominante $I \Rightarrow IV$ [Am – Dm]	elevação do terceiro grau no ascenso; abaixamento do 2º grau no descenso
Funções relativas: (acordes vizinhos de terça)	3. modulação à mediantes $I \Rightarrow III$ [Am – C]	Inalterados no ascenso e descenso
	4. modulação à submediante $I \Rightarrow VI$ [Am – F]	abaixamento do 2º grau (subdominante do novo tom)

⁴O intercâmbio entre o modo menor e seu homônimo maior é muito freqüente, sobretudo nas cadências finais onde, para efeito mais conclusivo, é costume finalizar-se com a tríade perfeita maior, no lugar da terça menor. Esta alteração recebe o nome de *terça de picardia*. O intercâmbio entre ambos os modos expressa-se não só sobre o primeiro grau. Poderia-se ampliar esta visão e

conceber a própria formação das escalas harmônica e melódica como uma maneira de se conferir, por meio de empréstimos modais, nova qualidade às tríades construídas sobre cada grau da escala. Por exemplo, empresta-se ao IV e V graus no modo menor, a qualidade maior das tríades do modo homônimo maior, deduzidas a partir da escala harmônica. Da mesma forma empresta-se ao II grau diminuto, a qualidade menor da escala homônima maior, garantindo a maior analogia na progressão II – V – I tanto no modo maior como no modo menor. O inverso também é possível, o de se emprestar ao modo maior qualidades da escala homônima menor.

⁵ A proibição de quintas perfeitas sucessivas, ou do movimento paralelo de espécies perfeitas, parece estar realmente condicionado à essa capacidade que estes intervalos têm de definir as cordas de um determinado tom. E na medida que o sistema tonal procura convergir seu discurso para a confirmação de um mesmo tom, subordinando-lhe todos os outros elementos, é possível entendermos como este recurso tivesse, já no *cinquecento*, caído definitivamente em desuso. Deve-se atender ainda ao fato que, outrora, as quintas consecutivas constituíram um procedimento tão caro às primeiras formas polifônicas da *ars antiqua*, nas quais o sentido de subordinação era totalmente estranho. Isto indica-nos o tipo de linguagem musical que prevalecia na época, condizentes ao pensamento aditivo de se erguer a composição sobre uma forma de construção *paratática*, ao contrário do que se fará na música tonal, concomitante ao nascimento do pensamento cartesiano, pela qual se privilegia um tipo de construção *subordinativa*.

⁶ Encerrando esta lição devemos ainda observar que, para a confirmação de um tom, não bastam apenas as tríades do primeiro e do quinto graus. Ou se faz soar a sétima no acorde de dominante, ou então deve-se acrescentar uma nova tríade à progressão. Podemos demonstrar. Se tomarmos duas tríades vizinhas de



quinta, por exemplo, dó maior e sol maior, observamos que esta última pode ser interpretada como dominante da primeira, ou, então, pensarmos na primeira como subdominante da segunda. E isto se deve ao fato que, se horizontalizarmos as notas das duas tríades, percebemos que dois graus da escala são omitidos. Caso se queira confirmar o tom de C maior, deve-se acrescentar uma terceira tríade à progressão capaz de fornecer justamente estes dois fatores que faltam. No caso, as notas D e F podem ser fornecidas pelas tríades construídas ou sobre o segundo ou sobre o quarto grau da escala. Daí se justifica a utilização da progressão I - II - V - I ou I - IV - V - I.

Esse motivo pois, é sustentado o mesmo e no mesmo tom, indo cantando uma voz a mesma música que outra voz vai já cantando, havendo, contudo, a liberdade de que em algumas vezes a primeira voz faça o baixo à segunda ou por sucesso, ou quando assim o exigir o estabelecido motivo. Mas é preciso ter-se em vista que o último compasso seja formado de tal sorte que se possa sem aspereza, mas pelo contrário, passar ao princípio do motivo, e nestes termos pode repetir-se o cânon todas as vezes que se quiser. (ex. 1ª, 2ª e 3ª)

Com facilidade pode formar-se um cânon de qualquer música, que esteja já composta, e consiste em tomar um ou mais compassos de quatro vozes e fazer cantar aquele compasso ou os dois, primeiramente pela voz do baixo. Depois diz esta música mesma a segunda voz e o baixo canta o que outra voz diria na composição a quatro, e prossegue o mesmo com a terceira e quarta voz, advertindo que cada uma voz há de ir entrando depois de sua seguinte outros tantos compassos quantos se escolheram para designar o cânon. Mas a voz que tiver ligadura se há de seguir primeiro, e depois a que estiver em terceira, e a que estiver em quinta ou oitava deve ser a última.

Lição 19^a

Preceitos e formatura do cânon

Cânon é um motivo que se estabelece e que é repetido por duas ou três ou mais vozes, segundo a vontade do compositor, ligando porém ao impreterível preceito de que jamais se possa ou aumentar ou diminuir o estabelecido motivo¹, o que já se explicou na lição 15^a a folha 106 [do original].

Esse motivo pois, é sustentado o mesmo e no mesmo tom, indo cantando uma voz a mesma música que outra voz vai já cantando, havendo, contudo, a liberdade de que em algumas vezes a primeira voz faça o baixo à segunda ou por sucesso, ou quando assim o exigir o estabelecido motivo. Mas é preciso ter-se em vista que o último compasso seja formado de tal sorte que se possa sem aspereza, mas pelo contrário, passar ao princípio do motivo, e nestes termos pode repetir-se o canon todas as vezes que se quiser. (ex. 1º, 2º e 3º)

Com facilidade pode formar-se um cânon de qualquer música que esteja já composta, e consiste em tomar um ou mais compassos de quatro vozes e fazer cantar aquele compasso ou os dois, primeiramente pela voz do baixo. Depois diz esta música mesma a segunda voz e o baixo canta o que outra voz diria na composição a quatro, e prossegue o mesmo com a terceira e quarta voz, advertindo que cada uma voz há de ir entrando depois de sua seguinte outros tantos compassos quantos se escolheram para designar o cânon. Mas a voz que tiver ligadura se há de seguir primeiro, e depois a que estiver em terceira, e a que estiver em quinta ou oitava deve ser a última.

Isto que fica dito mais se pode perceber confrontando com o exemplo do que pela simples explicação. Aí se mostra primeiro a composição a quatro vozes cheia e depois reduzida em as partes que formam o cânon. (ex. 4º e 5º)

Pode também formar-se um cânon duplo, isto é, dois motivos a um mesmo tempo em um cânon, cantando quatro vozes, duas em um motivo e duas em outro. (ex. 6º)

Também se pode formar um cânon e mesmo com dois motivos, que podemos chamar cânon inverso e consiste em formá-lo de modo que se possa cantar do lado esquerdo para o direito, e virado o papel às avessas de baixo para cima, se possa cantar outro motivo em cânon pela mesma música às avessas. (ex. 7ª)

XX

Fim do primeiro tomo que contém a Arte de Contraponto Simples e Figurado.

O cânon admite ainda outras formas. Pode ser duplo – duas propostas, geralmente para contraponto a quatro vozes (encontra-se exemplos a cinco partes em Palestrina) –; ou triplo (três propostas para seis vozes); ou quádruplo (quatro propostas para oito vozes). Pode ser perpétuo ou circular (Round), neste caso, a finalização vem indicada pelo sinal da fermata. E existe também o cânon

NOTAS

“Não devem ser atendidos pois, e nem ouvidos aqueles que dominados de um espírito de presunção afirmam, que esta imitação é uma espécie de servidão, que sufoca o vigor da natureza.” (Lição 17ª, p. 179)

¹Uma citação muito oportuna para a compreensão dos preceitos rigorosos concernentes a formatura do cânon. A começar pela proibição de se aumentar ou diminuir o motivo (*proposta* ou *dux*), uma restrição totalmente estranha à prática que, afinal, pertencia à sua época. Cânones por *aumentação* ou *diminuição* acham-se em grande quantidade na literatura do barroco e do classicismo. Eles podem também figurar em combinações mais complexas, escritos em movimento *retrógrado* ou *contrário* (encontra-se em alguns autores *invertido*). Dois excelentes exemplos destes casos encontramos na Oferenda Musical de J. S. Bach – cânon em movimento retrógrado –, e na Arte da Fuga, do mesmo autor – cânon *per augmentationem in contrario motu*. Note pelo último exemplo que, empregando-se *aumentação* (ou mesmo *diminuição*), não há como obedecer à uma imitação rigorosa do começo ao fim da composição. A imitação tem que se contentar em reproduzir apenas parte do *antecedente* (no exemplo citado, até a penúltima nota do compasso 12) para evitar que o *conseqüente* permaneça demasiadamente atrasado em relação ao *antecedente* (o *canto primo*), devendo este prosseguir em contraponto livre até a conclusão final do *canto secondo*.

O cânon admite ainda outras formas. Pode ser duplo – duas *propostas*, geralmente para contraponto a quatro vozes (encontra-se exemplos a cinco partes em Palestrina) –, ou triplo (três *propostas* para seis vozes); ou quádruplo (quatro *propostas* para oito vozes). Pode ser *perpétuo* ou *circular* (Round), neste caso, a finalização vem indicada pelo sinal da fermata. E existe também o cânon

enigmático que, como o próprio nome sugere, sua solução, às vezes, é uma completa incógnita. Nestas peças não vêem escritos quaisquer sinais, figuras ou letras marcando a entrada das vozes, em alguns casos, nem ao menos a clave vem indicada. Dependendo da felicidade do intérprete, a solução destes verdadeiros enigmas não compensam nem mesmo a dor de cabeça de tantas tentativas feitas na base do acerto e do erro. À este respeito, encontramos o próprio Johann Georg Albrechtsberger, em seu tratado *Gründliche Anweisung zur Komposition* (1790), retrucando "*todo este alvoroço feito por nada*", – após solucionar um exemplo de cânon enigmático de Friedrich Kuhlau –; e parafraseia Horácio em: "*Partiurunt montes, nascetur ridiculus mus*" (Horácio, *Ars Poetica*, vs. 139).

Ainda deve-se dizer que todas as sobreditas formas de cânon podem ser empregadas com imitação no uníssono, na segunda, na terça, quarta, quinta, sexta, sétima, oitava, nona, décima e na décima segunda. As que trazem maior dificuldade são as que — justamente na tentativa de se preservar as distâncias de tom e semitom — dificultam a manutenção da unidade tonal como um todo, que se vê ameaçada pelo emprego delicado das alterações cromáticas.

As circunstâncias em que o compositor se vê obrigado a fazer com que o *conseqüente* (ou *comes*) persiga, persistentemente e à todo custo, o seu *antecedente* (ou *dux*), criam um tal estado de coação que chega a prejudicar, muitas vezes, a própria naturalidade da invenção musical – não obstante os méritos do rigor contrapontístico. Os melhores exemplos mostram que a grande qualidade está, justamente, em tornar menos perceptível as evidências matemáticas da escrita canônica, embora a obediência ao *contraponto estrito* deva ser observada o mais possível. Essa liberdade que se deve buscar é exatamente o paradoxo deste rigor formal.



Index

Fortaleza, 09 de junho de 98

Das lições e do que nelas se trata, tanto na arte do contraponto figurado, o

Caro Régis, contém neste primeiro tomo

As adversidades foram muitas, acredite, mas enfim ... cá está concluída. Realmente peço que não me tome por arrogante, senti uma falta danada de não poder ter discutido contigo vários pontos, principalmente no momento da conclusão ... não foi fácil ... já estava extenuado e sem idéias. Imagine que pude reservar apenas as noites e madrugadas para redigir meu trabalho! Sou muito grato por tudo, espero não desapontá-lo e ... aqui a promessa de uma boa revisão, com todas as modificações que você achar melhor, caso de fato venha se concretizar a nova edição do tratado. Não há mais tempo para corrigir as crases !!!

Abraço,

Lição 2ª Explica-se o que sejam Harmonias, Consonâncias ou Espécies: folha 6

Lição 3ª Explica-se que não pode haver perfeita Harmonia sem haver Movimento Local dos Números ou Espécies; e trata-se de toda a qualidade dos Motos: folha 16

Lição 4ª Explica-se o numerar as Espécies no seu Ascendente e no Oposto: folha 21

Lição 5ª Preceitos Concernentes à Organização do Contraponto Simples: folha 32

Lição 6ª Preceitos concernentes ao Contraponto Figurado ou de Concerto, etc., folha 44.

Lição 7ª Preceitos concernentes ao uso das Espécies Perfeitas 5ª e 8ª no Contraponto de concerto ou Figurado: folha 48.

Lição 8ª Preceitos concernentes ao uso da Espécie 4ª espécie consonante e Perfeita, no Contraponto de Concerto ou Figurado: folha 58.

Lição 9ª Preceitos concernentes ao uso das Espécies Dissonantes; Falsas na Organização do Contraponto de Concerto e Figurado: folha 57.

Lição 10ª Preceitos concernentes aos usos de formar as Ligaduras: folha 62 e 63.



Index

Das lições e do que nelas se trata, tanto na arte do contraponto figurado, o que tudo se contém neste primeiro tomo

Contraponto Simples

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

Lição 2ª Explica-se o que sejam Harmonias, Consonâncias ou Espécies: folha 6

Lição 3ª Explica-se que não pode haver perfeita Harmonia sem haver Movimento Local dos Números ou Espécies; e trata-se de toda a qualidade dos Motos: folha 18

Lição 4ª Explica-se o numerar as Espécies no seu Ascendente e no Oposto: folha 21

Lição 5ª Preceitos Concernentes à Organização do Contraponto Simples: folha 32

Lição 6ª Preceitos concernentes ao Contraponto Figurado ou de Concerto, etc., folha 44.

Lição 7ª Preceitos concernentes ao uso das Espécies Perfeitas 5ª e 8ª no Contraponto de concerto ou Figurado: folha 48.

Lição 8ª Preceitos concernentes ao uso da Espécie 4ª espécie consonante e Perfeita, no Contraponto de Concerto ou Figurado: folha 58.

Lição 9ª Preceitos concernentes ao uso das Espécies Dissonantes, Falsas na Organização do Contraponto de Concerto e Figurado: folha 57.

Lição 10ª Preceitos concernentes aos usos de formar as Ligaduras: folha 62 e 63.

Lição 11^a Preceitos nos quais se explicam os modos diversos que podem ocorrer na formatura da[s] Ligaduras: folha 63.

Lição 12^a Preceitos sobre diversas e particulares circunstâncias atendíveis para com a Organização das Partes ou Vozes na formação das Ligaduras: folha 79.

Lição 13^a Preceitos sobre alguns usos mais particulares das Espécies Falsas na formatura de Ligaduras: folha 88.

Lição 14^a Preceitos concernentes à Formatura das diversas Qualidades de Fugas: folha 105.

Lição 16^a Preceitos concernentes aos diversos modos de estabelecer e sustentar os Motivos etc, compreendendo a 1^a Parte em que se divide a Formatura das Fugas: folha 120.

Lição 17^a Tudo o mais que pertence as demais Partes formais da Fuga ou Passo trata-se de explica[r]-se desde a folha 126 até a folha 180.

Lição 18^a e última neste Tomo: Preceitos e Formatura do Canon: folha 145.

"Não se nega absolutamente a possibilidade de haverem homens mais favorecidos do céu, uns do que outros; e que eles mesmos de per si, independente de imitarem a outros homens, possam abrir uma nova estrada por onde livramos os outros de erros; mas estes exemplos são tão raros e maravilhosos que eles devem ser considerados como uns prodígios."

Fim / Em 11 de 7brº de 1830.

[As páginas 151-2 contém acréscimo posterior de uma breves "Regras Gerais de Harmonia"]



CONCLUSÃO

"Além desta imitação harmônica que se acaba de tratar, é preciso ao compositor outra qualidade de imitação, e é aquela por meio da qual ele se propõe a imitar o gênio, o estilo e a demarcha harmoniosa daqueles mestres que foram reconhecidos grandes e famosos nesta faculdade, aos quais há toda a necessidade de imitar."

Segundo a faculdade retórica *mimesis* (*ethoponia* ou *imitatio*) significa imitar, na oração, a fala e maneirismos de alguém. Mas não no sentido de uma personificação por meio de palavras e gestos, como deseja a *prosopopeia*, ela é empregada apenas para representar uma pessoa ausente. E com este sentido se viu, pela primeira vez, conscientemente aplicada a terminologia das figuras retóricas na música, mas *"Não se nega absolutamente a possibilidade de haverem homens mais favorecidos do céu, uns do que outros; e que eles mesmos de per si, independente de imitarem a outros homens, possam abrir uma nova estrada por onde livremente possam marchar sem guias; mas estes exemplos são tão raros e maravilhosos que eles devem ser considerados como uns prodígios."*

André da Silva Gomes

CONCLUSÃO

“Além desta imitação harmônica que se acaba de tratar, é preciso ao compositor outra qualidade de imitação, e é aquela por meio da qual ele se propõe a imitar o gênio, o estilo e a demarcha harmoniosa daqueles mestres que foram reconhecidos grandes e famosos nesta faculdade, aos quais há toda a necessidade de imitar.”

Segundo a faculdade retórica *mimesis* (*ethophonia* ou *imitatio*) significa imitar, na oração, a fala e maneirismos de alguém. Mas não no sentido de uma personificação por meio de palavras e gestos, como deseja a *prosopopeia*, ela é empregada apenas para representar uma pessoa ausente. E com este sentido se viu, pela primeira vez, conscientemente aplicada a terminologia das figuras retóricas na música, mais precisamente na formatura da fuga e do cânone. De fato, empregava-se no século XVI o termo fuga como uma forma de cânone estrito, *fuga ligata* (*integra*, *mera* ou *totalis*), em oposição ao contraponto imitativo, *fuga soluta* (*libera*, *partialis* ou *semifuga*). A nomenclatura seiscentista inverterá com Burmeister esta noção, introduzindo os termos *fuga realis* e *fuga imaginaria* para diferenciar entre a forma livre de fuga daquela estrita (cânone), respectivamente. Faz sentido já que, sendo as partes idênticas, consiste, na verdade, de apenas uma única voz da qual combinam-se as demais partes numa composição polifônica aparente ou imaginária. Não está neste ponto, porém, a essência principal de *mimesis*. A fuga cairá particularmente em desprestígio no decorrer do século XVIII – assim como outras figuras de imitação, muito embora tivessem ocupado um dos lugares mais importantes entre as figuras retórico-

musicais e alcançado até mesmo o *status* de gênero musical independente –, com a era do *empfindsamkeit* que marcará o retorno daquela concepção original de se fazer prescrever a *mimesis* no local que lhe é mais próprio, o *decoratio*, de onde se extraem diversas figuras (ou *ornamenta*), entre as quais a fuga, concebida desde o princípio como *ornamentum ornamentorum*. A *mimesis* contava, pois, sempre com este ponto de diferenciação entre a parte original e aquela que a imita. Esta tensão inerente à concepção mimética da criação, remonta ao princípio platônico pelo qual o valor condicional da criação artística estaria estritamente limitado pela renúncia à individualidade e à originalidade. Ou seja, querendo a arte concorrer com o conhecimento racional, e mesmo supondo-se este objetivo ser alcançado, nem por isso a obra de arte poderia arvorar-se sobre um ponto mais elevado que o da própria *imagem* (ou *Idea*). Na reflexão deste pensamento, a Antiguidade e o Renascimento terão que lidar com dois temas opostos e, ao mesmo tempo, complementares. Se por um lado a arte seria inferior à natureza, pois imitando-a não poderia desejar mais do que a produção de uma ilusão (imitação por cópia), por outro, seria superior à ela, uma vez que, corrigindo suas falhas, estaria-se criando uma imagem de beleza renovada (imitação por simulacro). A noção de *mimese* não obsta a diminuir a qualidade do artista, não apenas um humilde copista da natureza mas também um remediador de suas imperfeições. Assim como o escultor na criação de seu Zeus não teria imitado o homem qualquer, e sim o espírito em que reside a representação sublime da beleza, o orador perfeito em Cícero tão pouco poderia ser concebido, a não ser pela projeção simbólica em nosso espírito.

Não pareça inatendível encontrarmos na lição 17ª, na qual são prescritas as partes da imitação e da fuga, o momento mais propício para engendrar reflexões de conteúdo fortemente conceitual e estético. Serão empreendidas pela primeira vez por André da Silva Gomes no exato momento em que –

aproximando-se do término de sua *Arte explicada de contraponto* –, ultrapassa-se, por assim dizer, os liames infligidos pela arte, quer por seus procedimentos técnicos de condução melódica, quer pela ampliação e aplicabilidade do recurso imitativo na composição musical. Decerto, seria legítimo supormos que André da Silva Gomes estivesse antevendo ou mesmo padecendo dos primeiros sintomas de uma certa incompatibilidade estilística com o meio musical da primeira década do século XIX. O ano de 1810 marca um período altamente produtivo e também decisivo para o compositor. Datam desta época:

- as duas antífonas¹ (CT Régis Duprat n.ºs 1 e 2);
- 4 dos 10 hinos² (CT Régis Duprat n.ºs 6, 7, 10 e 12);
- 3 das 17 Missas³ (CT Régis Duprat n.ºs 25, 30 e 37);
- 2 dos 8 Motetos (CT Régis Duprat n.ºs 41 e 43);
- 12 dos 14 ofertórios⁴ (CT Régis Duprat n.º 49 a 62, com exceção dos n.ºs 55 e 61, de 1780 e 1811, respectivamente);

¹ ANTÍFONAS: *Pueri hebraeorum*, p/ Domingo de Ramos, 8 V, órgão; *Regina Caeli*, 4 V, órgão.

² HINOS: *Jesu voluptas*, p/ ascensão do Senhor, 4 V, órgão; *Mentes tuorum*, p/ Vésperas de Pentecostes, 4 V, órgão; *Regem venire*, p/ Vésperas da Epifania, 4 V, órgão; *Vexilla Regis*, p/ 1º Domingo da Paixão.

³ MISSAS: in C, 4 V, órgão; in Dm, dos Cônegos, 4 V, órgão; in Gm, de Requiem, 4 V, órgão.

⁴ Segue-se pela numeração do Catálogo Temático Régis Duprat. OFERTÓRIOS: *Ad te Domine*, da Missa do 1º Domingo do Advento, 4 V, órgão; *Ascendit Deus*, da Missa da Ascensão do Sr., 4 V, órgão; *Benedixisti Domine*, da Missa do 3º Domingo do Advento, 8 V, órgão; *Confitebor tibi ... in toto*, da Missa do 1º Domingo da Paixão, 4 V, órgão; *Confortamini*, da Missa da 4ª feira das Têmporas do advento, 4 V, órgão; *Deus tu conversus*, da Missa do 2º Domingo do Advento, 4 V, órgão; *Domine Jesu Christe*, da Missa de Defuntos, 8 V, órgão (1780); *Exaltabo te*, da Missa de 4ª feira de Cinzas, 4 V, órgão; *Justitiae Domini*, da Missa do 3º Domingo da Quaresma, 4 V, órgão; *Laetentur caeli*, da Missa de Natal, 4 V, órgão; *Laudate Dominum*, da Missa do 4º Domingo da Quaresma, 8 V, órgão; *Meditabor*, da Missa do 2º Domingo da Quaresma, 4 V, órgão; *Mihi autem nimis*, da Missa da Conversão de S. Paulo, 4 V, órgão (1811); *Scapulis suis*, da Missa do 1º Domingo da Quaresma, 4 V, órgão.

• 4 das 20 composições para Semana Santa.⁵

Está foi a última e mais profícua fase de André da Silva Gomes, após a qual não seriam compostas, até 1823, mais que uma dezena de obras.⁶ Silenciaria-se definitivamente sua cantoria pelos próximos vinte e um anos, até sua morte em 1844.

O autor da *Arte* ... dá indícios claros deste desgaste e desta dissociação natural entre os antigos sábios e os modernos, tantas vezes mencionados em seu tratado. Evitou-se ao máximo polemizar ou atacar qualquer das partes, deixando sempre transparecer uma profunda formação humanística. Na conformidade do exemplo dos graves autores, parafraseando o próprio, não mais poderíamos deixar de notar o conteúdo naturalista e o tipo de visão cíclica do curso do mundo na antiguidade, em oposição àquela noção histórica de progresso e superação típicos da modernidade, ou, mais simplesmente, das gerações posteriores. Neste contexto é que se insere esta frase absolutamente ímpar, ainda que sujeita ao terrível perigo de passar despercebida e impermeável às reflexões contidas em suas entrelinhas.

⁵ SEMANA SANTA: Antífona Domine tu mihi, p/ Lava-pés, em 5ª Feira Santa, 4 V, bx; Gradual Christus factus est, 8 V, órgão; Lição 1ª do Ofício Matutino de 6ª Feira Santa, 4 V. órgão; Lição 4ª do Ofício Matutino de 6ª Feira Santa, 4 V. órgão; Lição 7ª do Ofício Matutino de 6ª Feira Santa, 4 V. órgão; Ofício e Missa de Domingo de Ramos, 8 V, órgão.

⁶ Missa in G, 4 V, órgão, 1819 (C.T.Duprat nº 33); Missa in G, de Natal, 4 V, instr., 1823 (C.T.Duprat nº 35); Moteto Popule meus, 4 V, órgão, 1818 (C.T.Duprat nº 44); Moteto Te ergo, 8 V, a capella, c. 1818 (C.T.Duprat nº 45); Motetos (5) para as Missões, 4 V, órgão, 1817 (C.T.Duprat nº 45); Cântico Benedictus, 4 V, órgão, 1818 (C.T.Duprat nº 97); Ofício de 5ª feira Santa ad Matutinum, 8 V, órgão (C.T.Duprat nº 106); Ofício de 5ª feira Santa ad Matutinum, 8 V, órgão (C.T.Duprat nº 108); Paixão Segundo São Mateus, 4 V, a capella, 1811 (C.T.Duprat nº 112); Te Deum in Am, 4 V, órgão, 1820 (C.T.Duprat nº 121); Jaculatórias do Monte Serrate, 4 V, bx, 1822 (C.T.Duprat nº 126).

“Não devem ser atendidos pois, e nem ouvidos, aqueles que dominados de um espírito de presunção afirmam, que esta imitação é uma espécie de servidão, que sufoca o vigor da natureza.”

E como anunciou-se despretensiosamente logo à página primeira de sua *Arte explicada de contraponto*, e permitindo-se remeter o leitor ao início desta conclusão, *daqui pode concluir o compositor instruído, não só como filósofo, o conteúdo desta epígrafe.*

Se tencionássemos traçar um perfil da linha evolutiva e da direção em que caminhou a concepção teórica dos tratadistas luso-brasileiros e portugueses, iniciada com Mateus d'Aranda, em *Tractado de Canto Mensurable* (1535), veríamos-nos obrigados a reservar uma posição de destaque à *Arte ...* de André da Silva Gomes. Aqui fica evidente, sem espaço para dúvida, a sobriedade típica dos teóricos portugueses e luso-brasileiros de seu tempo. Com economia de palavras e sem alardear erudição, em ambos os tratados assim como em *Compendio Musico* (1751), ou *arte abreviada em que contém as regras mais necessárias da cantoria, acompanhamento e contraponto*, de Manuel de Moraes Pedroso, o leitor irá deparar-se com uma linguagem sóbria e objetiva, preocupada apenas em transmitir os preceitos fundamentais em completa conformidade com a tradição teórica de seus antecessores. Não encontramos em Mateus de Aranda nem em Manuel de Moraes Pedroso referência à qualquer teórico ou compositor. Há de se deduzi-los entre os mestres que em Portugal, Espanha e fora da península tivessem publicado tratados de Arte de Canto d'Órgão, e que diretamente pudessem ter influenciado e moldado os conhecimentos dos três autores em questão, ainda que pertencentes à gerações diferentes. Apenas no tratado de

André da Silva Gomes, como todos sabemos, é que são feitas duas menções ao seu mestre José Joaquim dos Santos. Segundo José Augusto Alegria os autores peninsulares mais cotados até o início do século XV foram: 1. Bartolomeu Ramos de Pareja, catedrático de Salamanca, publicou em Bolonha o tratado *MUSICA PRATICA* (1482); 2. Guilherme de Podio, saído de Valência no ano de 1495, autor de *ARS MUSICORUM*; 3. Domingos Marcos Duran, autor de *SÚMULA DE CANTO DE ÓRGANO, CONTRAPUNTO Y COMPOSICION*, impresso em Salamanca no início do século; 4. Diego del Puerto, também de Salamanca, autor de *PORTUS MUSICE* (1504); 5. Gonzalo Martinez de Bizcargui, autor da *ARTE DE CANTO LLANO E CONTRAPUNTO E CANTO DE ÓRGANO* (1511); 6. Francisco Tovar, autor de *LIBRO DE MÚSICA PRACTICA*, impresso em Barcelona em 1510. Sem dúvida alguma, estes tratados teriam sido do total conhecimento de Mateus de Aranda. Claro que não poderia constar nesta relação o mais célebre autor espanhol, Fray Juan Bermudo, autor de *DECLARACIÓN DE INSTRUMENTOS*, cuja primeira edição data de 1555, vinte anos posterior ao tratado *TRACTADO DE CANTO MENSURABLE*.

Ao século XVII pertencem dois dos mais célebres teóricos portugueses, Pe. Antônio Fernandes, autor da *ARTE DE CANTO DE ORGÃO E CANTO CHAM* (Lisboa, 1626) e Pe. Manuel Nunes da Silva, autor da *ARTE MÍNIMA* (Lisboa, 1685). Estes dois nomes pertencem à extensa lista de teóricos encontrada nos tratados do compositor baiano Caetano de Melo Jesus, e do pernambucano Luís Álvares Pinto. Não se repute em erro servir-se destes dois últimos autores brasileiros, estes sim afeitos à erudição negada pelos portugueses, para levantarmos a lista dos teóricos mais cotados no período que abrange desde meados do século XVII até o primeiro quartel do século XVIII. Antes de julgarmos esta quase-obrigação catequizante operada pela citação enciclopédica, deve-se ter em mente – com humildade e sob a perspectiva histórica de desenvolvimento

de uma teoria musical ainda iniciante no período colonial brasileiro –, que poucos foram os autores capazes de reunir as condições para a transmissão de um conhecimento provindo, sobretudo, da experiência pessoal, assente mormente no prestígio de seu próprio nome e na qualidade de sua criação. Seria justo, portanto, aceitarmos com maior naturalidade a propensão acentuada com que nossos teóricos fizeram utilização das grandes obras de autores consagrados e de prestígio irrepreensível. Dos tratados DISCURSO APOLOGÉTICO (1759-60), de Caetano de Melo Jesus, e ARTE DE SOLFEJAR (1761), de Luís Álvares Pinto, pode-se-lhes extrair os principais nomes adotados pelos estudiosos na península ibérica, extensivos evidentemente aos teóricos luso-brasileiros. Em Caetano de Melo encontramos entre outros: 1. PODIO, Guillermo de. *Commentariorum musices*. Valencia, 1495; 2. GAFFURIO, Franchino. *Musice utriusque cantus practica*. Brescia, 1497; 3. WOLLICK, Nicolas. *Opus aureum musicæ*. Köln, 1501; 4. FABER, Gregorio. *Musices practicæ erotematum*. Basel, 1553; 5. VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma, 1555; 6. CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro*. Napoli, 1613; 7. THALESIO, Pedro. *Arte de canto chão*. Coimbra, 1618; 8. FERNANDES, Antônio. *Arte de canto de órgão e canto cham*. Lisboa, 1626; 9. DONI, Giovanni Battista. *Compendio del trattato de' generi e de' modi*. Roma, 1635; 10. KIRCHER, Athanasius. *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in 4 libros digesta*. Roma, 1650-1690, 2 v.; 11. LORENTE, Andrés. *El porque de la musica*. Alcalá de Henares, 1672; 12. SILVA, Manuel Nunes da. *Arte minima*. Lisboa, 1685; 13. VILLA-LOBOS, Mathias de Sousa. *Arte de cantochão*. Coimbra, 1688; 14. NASSARRE, Pablo. *Escuela música según la práctica moderna*. Saragoza, 1723-1724, 2 v.

Na obra de Álvares Pinto encontramos os nomes: 1. AREZZO, Guido d'. *Micrologus de disciplina artis musicæ*. Arezzo, séc. XI; 2. MONTANOS, Francisco de. *Arte de Canto llano y de Canto de Órgano*. Valladolid, 1592; 3. LOBO, Duarte.

Opuscula musica nunc primum edita. Antuerpia, 1602; 4. CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro*. Napoli, 1613; 5. THALESIO, Pedro. *Arte de canto chão*. Coimbra, 1618; 6. FERNANDES, Antônio. *Arte de canto de órgão e canto cham*. Lisboa, 1626; 7. FROUVO, João Álvares. obra provável: *Discursos sobre a perfeição do diathesaron*. Lisboa 1662; 8. LORENTE, Andrés. *El porque de la musica*. Alcalá de Henares, 1672; 9. SILVA, Manuel Nunes da. *Arte minima*. Lisboa, 1685. Já foi elencado anteriormente, no prefácio deste trabalho, a relação dos autores citados também por Luís Álvares Pinto, em seu outro tratado intitulado *Muzico e moderno systema para solfejar sem confusão* (Recife, 1776), a saber: 1. AREZZO, Guido d'. *Micrologus de disciplina artis musicæ* (séc. XI); 2. ORNITHOPARCHUS, Andreas. *Musicae activæ micrillogus*. Leipzig, 1517; 3. TAPIA, Martin de. *Vergel de Musica Spiritual Speculativa y Activa*. Burgo de Osma, 1570; 4. MONTANOS, Francisco de. *Arte de Canto llano y de Canto de Órgano*. Valladolid, 1592 [dos 6 livros deste tratado, Luís Álvares Pinto cita apenas o n.º 4: *Compostura*]; 5. MEIBOMIUS, Marcus. *Tomo I Antiqua Musicæ 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. ALEMBERT, Jean le Rond d'. *Élemens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. Paris, 1752.

Se guardarmos as devidas proporções histórico-geográficas e obedecermos aos aspectos cronológicos da produção literária, podemos tomar por suposição irrefutável terem sido, boa parte destes mesmos graves autores, do conhecimento de Manuel de Moraes Pedroso e André da Silva Gomes. O que teria determinado, por assim dizer, o estilo despojado destes últimos, seria a aproximação natural e o conhecimento de causa incontestes, frutos de uma longa e sólida tradição musical, transmitida ininterruptamente por diversas gerações.

baixo O *Tractado de canto mensurable* de Mateus de Aranda, pouco mais de 50 páginas, é dividido em três partes. A primeira é destinada à teoria das figuras. A segunda, aos intervalos que formam o contraponto. A terceira, à *Declaracion de algunas cosas que en este tractado se contienen* seguida por *De contrapuncto*, uma espécie de recapitulação e ampliação das partes precedentes. As duas primeiras são divididas em seis conclusões cada, a saber: Parte I: *conclusion primera – de ocho figuras de canto mensurable; conclusion segunda – de tres figuras oblicas y de toda ligadura de figuras quadradas; conclusion tercera – de pausas y tre maneras de compas; conclusion quarta – de circulos y numeros que demuestran el tiempo y la prolation y de pausas y circulos que demuestran el modo mayor y menor; quinta conclusion: de aumentacion y de perfeciõ y de alteracion y de division y de reducion y de todas sus maneras y puntos; conclusion sexta – de sincopa y de la fuerça que tienen en si las ligaduras de figuras quadradas y del lleno de las figuras*; Parte II: *conclusion primera – de intervallos que se forman en contrapuncto; conclusion segunda: de algunas reglas que en contrapuncto se hã de tener; conclusion tercera – de quatro terminos de contrapuncto y de su ordem y manera de clausurar; conclusion quarta – de contrapuncto diminuto y mistio de disonacias; conclusion quinta – de contrapuncto sobre y sexto y septimo y octavo modos de canto liano; conclusion sexta – de quatro maneras de contrapuncto en armonia de tres y de quatro voces.* ao invés de

obriga O *Compendio musico*, um manuscrito de 45 páginas, encontra-se dividido em três partes. A primeira contém o *Tratado da Cantoria*, prescreve vinte regras e cinco advertências a respeito do nome dos signos, regra das mutanças, compassos, ornamentos etc. A segunda, o *Tratado do acompanhamento*, contém a formação das escalas, regras particulares e de arbítrio e outros temas. A terceira, o *Tratado de contraponto*, é dividido em treze capítulos concernentes à diversos assuntos: espécies do contraponto, espécie nota-contra-nota, posição do

baixo, do que se trata o cânone, a fuga, a modulação, os passos, o recitativo, a sinfonia, o minueto etc. Apesar ou em virtude mesmo da brevidade de seus preceitos e explicações – vê-se pelo magro número de páginas e a quantidade de temas abordados –, o tratado de Moraes Pedroso desfrutou de intenso prestígio em todo reino de Portugal, tendo sido concedida sua publicação a 4 de junho de 1750. Encontramos nas páginas iniciais, logo após *Licenças do Santo Ofício*, o depoimento de José dos Santos pelo qual garante não conter “o compendio Musico ponto diffonante aos artigos da noffa Santa Fé, nem de menos armonia com as Sagradas Leis e Constituições de V. Excellencia Reverendiffima” (*Do ordinario*, p.4). O parecerista, que não se deve confundir com José Joaquim dos Santos, nascido em 1747, ainda tece louvores à fama com que a obra do compositor se reproduziu pelo Reino de Portugal: “... *vay paffando o feu nome com a obra, e tranfcendendo o feu Ecco.*”

Não, a *Arte ...* de André da Silva Gomes não se propôs um repositório da cultura musical do século XVIII. Pelo contrário, procurou iniciar um ponto adiante daquele local eternamente revisitado pelos teóricos, exaurido de qualquer nova possibilidade de investigação. Ainda que não faltasse com os fundamentos da teoria musical, a maneira concisa com que aborda o tema faz supor a boa instrução teórica de seu leitor que, caso desejasse sabê-los ainda mais, pois que fosse buscá-los diretamente nas fontes originais, ou nas tantas cópias, ao invés de obrigar-se a repeti-los *ad eternum*. Estes fundamentos são todos aqueles preceitos encontrados na parte inicial dos tratados de Mateus de Aranda, Manuel de Moraes Pedroso e Luís Álvares Pinto. Referimo-nos à desgastada apresentação dos signos musicais, da *mano guidoniana*, das deduções dos hexacordes, das figuras musicais etc. Desprender-se de determinados procedimentos formais, muitos vezes vazios e anacrônicos, pode-se entender como uma qualidade de poucos. André da Silva Gomes, conscientemente, buscou



este equilíbrio entre a instrução literária e a produção musical de seu tempo, guardadas as devidas proporções e em conformidade à condição geográfica da colônia e às transformações próprias do início de século.

Parafraseando Gianni Vattimo, de modo geral, o mundo moderno entende a história do pensamento como uma iluminação progressiva com base na apropriação e reapropriação cada vez mais plena dos *fundamentos-origens*, que se nos apresentam e se legitimam na maioria das vezes como *renascimentos*, retornos e recuperações. Aí reside a importância filosófica e ontológica de reconhecermos nossa condição ou situação histórica: a necessidade de se identificar o processo de historicização do ser.

Lição 6ª

- ex.12 oitava oculta
- ex.13 quinta oculta
- ex.14 movimento reto à oitava

Lição 7ª

- ex.15 quintas paralelas na leitura pianística

Lição 8ª

- ex.16 espécie de quarta do retardo 1-3 ou 7-6
- ex.17 6_4 em função auxiliar
- ex.18 6_4 em função cadencial
- ex.19 tríade diminuta e acorde diminuto

Lição 9ª

- ex.20 consonância relativa entre as partes
- ex.21 dupla appoggiatura

Lição 10ª

- ex.22 ligadura
- ex.23 ligadura de 2ª no baixo
- ex.24 posição da terceira voz na ligadura de 2ª no baixo
- ex.25 suspensão de 2ª inferior desculpa na 6ª (ligadura burlada 1-6)
- ex.26 4ª supérflua acompanhando a ligadura de 2ª no baixo

Apêndice 1: Lista do exemplos por lição e assunto

em *itálico* os exemplos acrescentados ao texto original

65 citações aos exemplo contidos no 3º tomo desaparecido

Lição 1ª

- ex. 1 movimento consonante nota-contra-nota ou contraponto de 1ª espécie
- ex. 2 movimento de espécies consonantes duas notas-contra-uma
- ex. 3 evita-se a repetição de nota no exercício da 1ª espécie
- ex. 4 contraponto a três ou mais vozes, nota-contra-nota, em ritmo homofônico

Lição 3ª

- ex. 5 movimento reto
- ex. 6 movimento oblíquo
- ex. 7 movimento contrário conjuntivo
- ex. 8 movimento contrário disjuntivo
- ex. 9 análise dos movimentos na composição
- ex. 10 *movimento direto não paralelo*
- ex. 11 *dissonância nota-contra-nota*

Lição 6ª

- ex. 12 *oitava oculta*
- ex. 13 *quinta oculta*
- ex. 14 *movimento reto à oitava*

Lição 7ª

- ex. 15 *quintas paralelas na leitura pianística*

Lição 8ª

- ex. 16 *espécie de quarta do retardo 2-3 ou 7-6*
- ex. 17 $\frac{6}{4}$ *em função auxiliar*
- ex. 18 $\frac{6}{4}$ *em função cadencial*
- ex. 19 *tríade diminuta e acorde diminuto*

Lição 9ª

- ex. 20 *consonância relativa entre as partes*
- ex. 21 *dupla appoggiatura*

Lição 10ª

- ex. 22 *ligadura*
- ex. 23 *ligadura de 2ª no baixo*
- ex. 24 *posição da terceira voz na ligadura de 2ª no baixo*
- ex. 25 *suspensão de 2ª inferior desculpa na 6ª (ligadura burlada 2-6)*
- ex. 26 *4ª supérflua acompanhando a ligadura de 2ª no baixo*

ex.27 ligadura de 2ª sobre a quarta ou primeira corda do tom

ex.28 *ligadura no compasso ternário*

Lição 11ª

ex.29 ligadura de 7ª

ex.30 cordas do tom mais apropriadas para a ligadura de 7ª

ex.31 *conduta da ligadura de 7ª* (exemplos citados)

ex.32 glosa na desculpa da ligadura de 7ª (exemplos citados)

ex.33 desculpa da ligadura de 7ª no trítono ou noutra 7ª

ex.34 resolução da 5ª diminuta e da 4ª aumentada

ex.35 prevenção da ligadura de 7ª (exemplos citados)

ex.36 prevenção da ligadura de 9ª (exemplos citados)

ex.37 desculpa da ligadura de 9ª

ex.38 ligadura de 9ª e 5ª falsas

ex.39 ligadura de 9ª e 7ª (exemplos citados)

ex.40 ligadura de 9ª e 4ª (exemplos citados)

ex.41 conduta da ligadura de 5ª falsa

ex.42 cordas do tom mais apropriadas para a ligadura de 5ª falsa

ex.43 sucessão $^5_4 - ^5_3$ (exemplos citados)

ex.44 sucessão 7_5 (exemplos citados)

ex.45 sinalefa 5_4 (exemplos citados)

ex.46 circunstância particular das ligaduras de 2ª e 7ª (exemplos citados)

ex.47 *retardo* $^7_3 ^6_3$, $^7_5 ^6_3$, $^7_5 ^6_6$ e $^8_7 ^8_6$

ex.48 *ligadura burlada na resolução da 7ª*

ex.49 *resolução indireta ou ornamental*

ex.50 *choque dissonante nota-contra-nota*

ex.51 *dupla suspensão* $^7_4 ^6_3$, $^9_4 ^8_3$ e $^8_2 ^8_3$

Lição 12ª

ex.52 5ª falsa sobre parte particular

ex.53 ligadura de 2ª e 7ª entre as vozes particulares

ex.54 espécies de dupla dissonância

ex.55 sinalefa 6_5

ex.56 sinalefa 5_4 e 6_5 em posição espaçada

ex.57 ligadura de 4ª supérflua e diminuta

ex.58 5ª supérflua: 1º modo

ex.59 5ª supérflua: 2º modo

ex.60 5ª supérflua: 3º modo

Lição 13ª

ex.61 *ligaduras de 2ª inferior entre as partes*

ex.62 proporção dos números

ex.63 *acorde* 4_2 e *dobramentos*

ex.64 vozes ou condutas da ligadura de 2ª inferior no baixo

ex.65 resolução do trítono nos tons de 3ª menor

ex.66 ligadura: 1º modo

ex.67 ligadura: 2º modo

Apêndice 2: Tabela dos exemplos musicais

Obra de consulta: Missa in Eb a 8 vozes, CT Duprat nº 31

- ex.68 ligadura: 4º modo
- ex.69 progressão V – vi
- ex.70 progressão VI – V

Lição 14ª

- ex.71 cláusula fingida (três exemplos citados)
- ex.73 cláusula simples (quatro exemplos citados)
- ex.74 cláusula composta (dois exemplos citados)
- ex.85 cláusula composta singela (dois exemplos citados)
- ex.75 cláusula composta dupla
- ex.76 cláusula composta medial ou cofinal (dois exemplos citados)
- ex.88 cláusula composta real (dois exemplos citados)

Lição 16ª

- ex.77 composição a quatro e oito vozes
- ex.78 três condições do motivo ou passo
- ex.91 fuga real
- ex.79 fuga de imitação regular
- ex.80 fuga de imitação irregular
- ex.94 fuga inversa ou contra fuga
- ex.81 fuga do tom
- ex.82 fuga puramente irregular (dois exemplos mencionados)
- ex.97 ordem das vozes na fuga

Lição 17ª

- ex.83 fuga de José Joaquim dos Santos

Lição 19ª

- ex.84 cânon
- ex.85 formatura do cânon
- ex.86 cânon duplo

Apêndice 2: Tabela dos exemplos musicais

Obra de consulta: Missa in Eb a 8 vozes, CT Duprat nº 31

Exemplo 3. *Glória* (comp. 45) Embora deva-se evitar a repetição de nota no exercício de 1ª espécie, seu emprego na composição livre é de fundamental importância para a silabação do texto.

Exemplo 1. Não há na Missa passagem construída sobre cantochão, porém, pode-se deduzir o princípio do contraponto de primeira e segunda espécies de diversos exemplos aqui ilustrados – *Gratias* (comp. 3)

Two systems of musical notation for the 'Gratias' section. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are: 'pro-pter ma - gnam pro-pter ma - gnam pro-pter ma - gnam' for the first system, and 'pro - pter ma - gnam glo - riam tu - am pro-pter ma - gnam' for the second system.

Exemplo 2. *Glória* (comp. 33) Jogo alternante de espécies consonantes 2:1

Four systems of musical notation for the 'Glória' section, each representing a different vocal part. The lyrics are: 'bo - nae vo - lun - ta - tis' for the first three parts, and 'bo - nae vo - lun - ta - tis' for the fourth part.

Exemplo 3. *Glória* (comp. 45) Embora deva-se evitar a repetição de nota no exercício de 1ª espécie, seu emprego na composição livre é de fundamental importância para a silabação do texto.

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o glo - ri - a

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o glo - ri - a

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o glo - ri - a

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o glo - ri - a

Exemplo 4. *Cum sancto spiritu* (comp. 25) Ritmo homofônico das vozes.

cum sanc - to spi - ri - tu in glo - ri - a

cum sanc - to spi - ri - tu in glo - ri - a

cum sanc - to spi - ri - tu in glo - ri - a

cum sanc - to spi - ri - tu in glo - ri - a

Exemplo 5. *Qui tollis* (comp. 66) Movimento reto das vozes (paralelo).

Pa tris ad dex - te - ram Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris

Exemplo 6. *Gratias* (comp. 1) Movimento oblquo

trompete in C

Gra - ti-as gra - ti-as a - gnus ti - bi

Exemplos 7, 8 e 9. *Cum sancto spiritu* (comp. 1) Todo os tipos de movimento de vozes podem ser observados neste excerto.

Gra - ti-as gra - ti-as a - gnus ti - bi

Exemplo 10. *Kyrie II* (comp. 69) *Movimento direto não paralelo*

trompette Eb

trompette Eb

Exemplo 12. *Oitava oculta*

Exemplo 13. Quintas ocultas

Exemplo 14. Movimento reto ao uníssono e oitava

The musical notation consists of two staves. The first staff has a whole note G₄, followed by a half rest, and then a dotted quarter note E₄. The second staff has a whole note D₄, followed by a half rest, and then a dotted quarter note B₃.

Exemplo 15. Quintas paralelas na leitura pianística

13. Christe (comp 52) Acorde², em função cadencial

et re - xi - ter - xi -

su - re -

re - su - re - xi - ter - ti - a

Exemplo 16. Quarta no retardo 2-3 ou 7-6 *diminuto*Exemplo 17. *Christe* (comp.62) Acorde 6_4 em função auxiliar

Ky - ri-e Ky - ri-e Ky - ri-e

Ky - ri-e Ky - ri-e Ky - ri-e

Ky - ri-e Ky - ri-e Ky - ri-e

Ky - ri-e Ky - ri-e Ky - ri-e

Exemplo 18. *Christe* (comp.62) Acorde 6_4 em função cadencial

le - i - son

e - le - i - son

e - le - i - son

e - le - i - son

Exemplo 19. *Et in terra* (comp.11) Acorde diminuto

pax bo - nae vo - lun - ta - te

pax bo - nae vo - lun - ta - te

pax bo - nae vo - lun - ta - te

pax bo - nae vo - lun - ta - te

Exemplo 20. Palestrina, moteto: *Surge amica mea* Consonância relativa entre as partes embora dissonantes sobre o baixo

et ve - ni

ni et ve - ni

ve ni

ve ni

et ve - ni

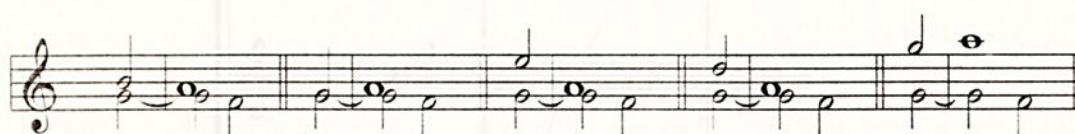
Exemplo 21. *Dupla appoggiatura* e as cordas próprias do tom (C Maior)



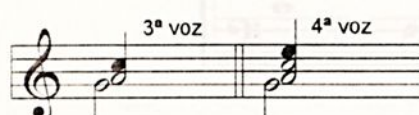
Exemplo 22. *Costanzo Cara "Forse che si". Compasso ternário*

Exemplo 22. Consulte adiante

Exemplo 23. Ligadura de 2ª sobre o baixo



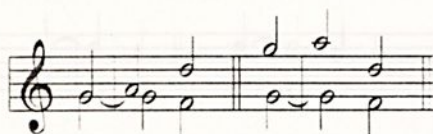
Exemplo 24. Acompanhamento ou conduta da ligadura de 2ª sobre o baixo



evita-se faltar com a terça sensível

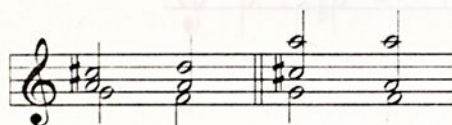
Exemplo 25. *Ligadura simples e burlada de 7ª*

Exemplo 25. Ligadura burlada 2-6

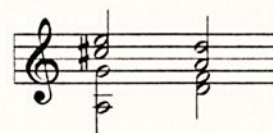


e variantes

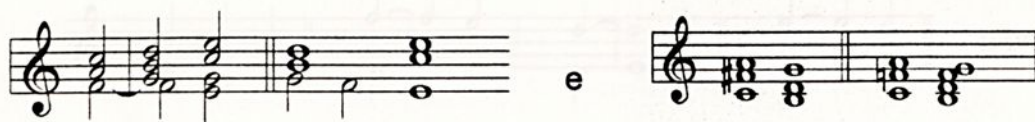
Exemplo 26. Conduta de 4ª supérflua seguida da desculpa



ou ainda mais conclusivo



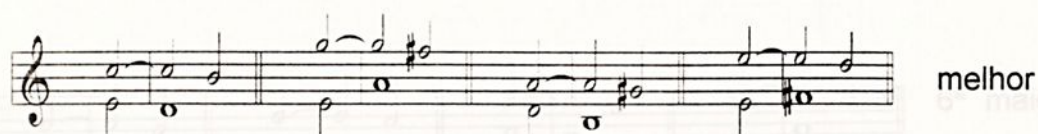
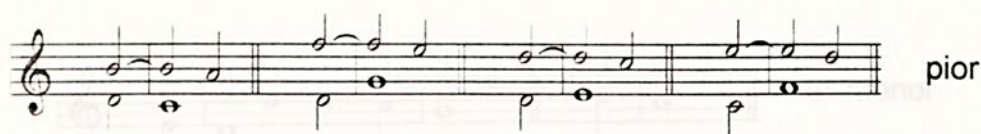
Exemplo 27. Ligadura de 2ª sobre as cordas próprias do tom (C Maior)



Exemplo 28. Costanzo Cara "Forsi che si". Compasso ternário



Exemplo 30. Cordas próprias do tom para ligadura de 7ª



Exemplo 31. Conduta da ligadura de 7ª



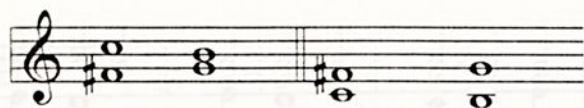
Exemplo 32. Glosa na desculpa da ligadura de 7ª



Exemplo 33. Desculpa da ligadura de 7ª no tritono ou noutra 7ª



Exemplo 34. Resolução da 5ª falsa e 4ª supéflua



Exemplo 35. Prevenção da ligação de 7^a

6ª menor

6ª maior

Exemplo 36. Prevenção da ligação de 9ª

incorreto

Exemplo 37. Desculpa da ligadura de 9ª

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single five-line staff with a treble clef. It contains four measures of music. The first measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure has a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fourth measure has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The notes are written in a simple, clear style.

Exemplo 38. Ligadura de 9ª e 5ª falsas

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef. The first measure contains a half note G4 and a half note D5. The second measure contains a half note E5 and a half note A5. The third measure contains a half note B5 and a half note G5. The fourth measure contains a half note F5 and a half note E5. The fifth measure contains a half note D5 and a half note C5. The sixth measure contains a half note B4 and a half note A4. The seventh measure contains a half note G4 and a half note F4. The eighth measure contains a half note E4 and a half note D4. The ninth measure contains a half note C4 and a half note B3. The tenth measure contains a half note A3 and a half note G3. The eleventh measure contains a half note F3 and a half note E3. The twelfth measure contains a half note D3 and a half note C3. The thirteenth measure contains a half note B2 and a half note A2. The fourteenth measure contains a half note G2 and a half note F2. The fifteenth measure contains a half note E2 and a half note D2. The sixteenth measure contains a half note C2 and a half note B1. The seventeenth measure contains a half note A1 and a half note G1. The eighteenth measure contains a half note F1 and a half note E1. The nineteenth measure contains a half note D1 and a half note C1. The twentieth measure contains a half note B0 and a half note A0. The system ends with a double bar line.

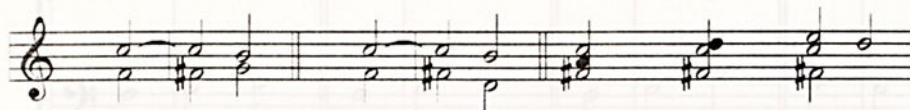
Exemplo 39. Ligadura de 9ª e 7ª

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single five-line staff with a treble clef. It contains two measures of music. The first measure consists of a half note G4 (first line) and a half note E4 (second line). The second measure consists of a half note D4 (first space) and a half note C4 (first line). The notes are beamed together in pairs.

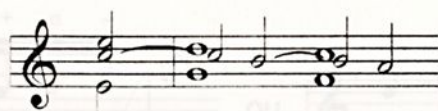
Exemplo 40. Ligadura de 9ª e 4ª



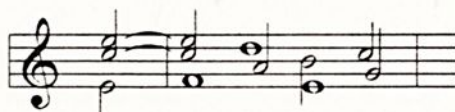
Exemplo 41. Coduta da ligadura de 5ª falsa



Exemplo 42. Cordas próprias do tom para ligadura de 5ª falsa

Exemplo 43. Sucessão $^5_4 - ^5_3$ 

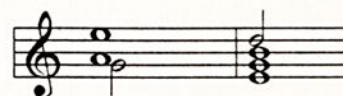
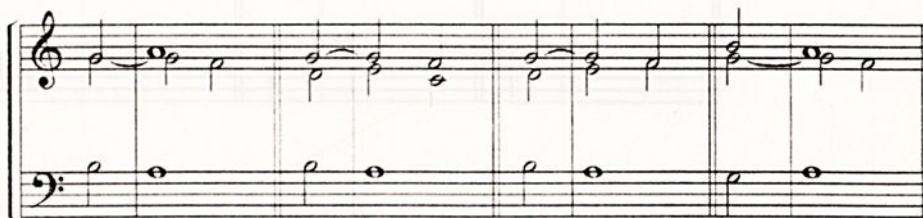
incorreto

Exemplo 44. Sucessão 7_5 

Exemplo 50. Choque dissonante nota-contranota. Consulte exemplo 33.

Exemplo 45. Sinalefa 5_4 

Exemplo 46. Circunstância particular das ligaduras de 2ª e 7ª

Exemplo 47. Retardo $^7_3 ^6_3$, $^7_5 ^6_3$, $^7_5 ^6_6$ e $^8_7 ^8_6$ 

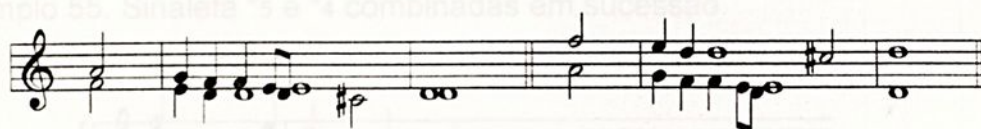
Exemplo 48. Ligadura de 7ª burlada



Exemplo 49. Resolução indireta ou ornamental



Exemplo 50. Choque dissonante nota-contra-nota. Consulte exemplo 33.

Exemplo 51. Dupla suspensão ${}^7_4 {}^6_3$, ${}^9_4 {}^8_3$ e ${}^8_2 {}^8_3$ 

Exemplo 52. Quinta falsa sobre parte particular



Exemplo 53. Ligadura de 2ª e 7ª entre as vozes particulares



Exemplo 57. Ligadura de 4ª supérflua e diminuta



Exemplo 58. 5ª supérflua: 1º modo



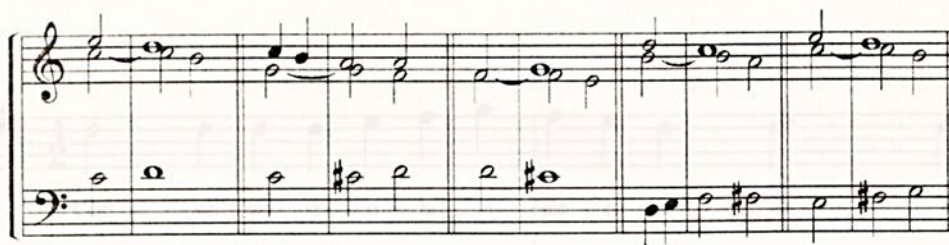
Exemplo 59. 5ª supérflua: 2º modo



Exemplo 60. 5ª supérflua: 3º modo



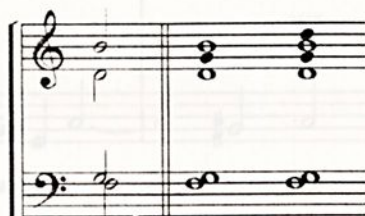
Exemplo 61. Acorde 6_5 desculpa em 5_3



Exemplo 62. Proporção dos números



Exemplo 63. Acorde 4_2 e dobramentos



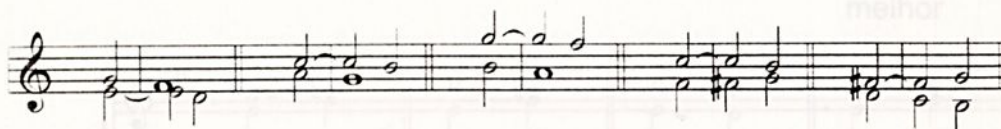
Exemplo 64. Conduta da ligadura de 2ª inferior



Exemplo 65. Resolução do trítono no mdo menor



Exemplo 66. Ligadura: 1º modo



BIBLIOGRAFIA

Exemplo 67. Ligadura: 2º modo *Cum sancto spiritu* (comp.1) *prevenção em espécie dissonante no segundo compasso*

Cum san - cto spi - ri - tu - in glo - ri - a i i

Cum san - cto spi - ri - tu - in glo - ri - a De - i

Pa - tris De - i Pa - tris a - men. A -

Pa - tris De - i Pa - tris a - men.

Exemplo 68. Ligadura: 4º modo

BIBLIOGRAFIA

- ABBIATI, F. *Historia de la musica*. Union Tipografica Hispan Americana, Mexico. 5 v.
- ALDWELL, Edward. *Harmony and Voice Leading*. 2nd Edition, Harcourt Brace Javanowich College Publishers.
- APEL, Willy. *Die Notation der polyphonen Music*. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1989.
- ARANDA, Mateus de. *Tractado de canto mensurable*. Edição e notas de José Augusto Alegria, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1978.
- BARILLI, Renato. *Retórica*. Lisboa, Editorial Presença, 1979.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical - rhetorical figures in german baroque music*. University of Nebraska Press, 1977.
- BAS, Giulio. *Trattato di Forma Musicale*. Ricordi.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York, Dover Publications, INC.
- CARDINE, Eugène. *Primeiro Ano de Canto Gregoriano e Semeologia Gregoriana*. Tradução Eleonor Florence Dewey - Palas Athenas / Attar Editorial, 1989.
- CERRETO, Scipione. *Della musica vocale et strumentale (1601)*. Forni editore Bologna.
- CERVENCA, Bruno. *Il Contrappunto nella Polifonia Vocale Classica*. Bologna, Edizioni Bongiovanni, 1965.
- CIVRA, Ferruccio. *Musica Poetica: introduzione alla retorica musicale*. Torino, Utet Libreria, 1991.
- COOPER, Grosvenor and Meyer, Leonard B. *The Rhythmic Structure of Music*. London, The University of Chicago Press, Ltd.
- DUPRAT, RÉGIS. *Garimpo Musical*. São Paulo, Novas Metas, 1895.
- _____. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo, Paulus, 1995.

Enciclopédia da música brasileira; erudita, folclórica, popular. São Paulo, Art Ed., 1977. 2 v.

FUBINI, Enrico. *L'Estetica Musicale del Settecento a Oggi.* Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1964.

_____. *L'Estetica Musicale dell'Antichità al Settecento.* Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1976.

FUX, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum.* Translated by Alfred Mann, N.Y. The Norton Library - W.W. Norton & Company, INC.

GAÍNZA, J. Javier Goldáraz. *Afinacion y temperamento en la musica occidental.* Madrid, Alianza Editorial, 1992.

GOETCHIUS, Percy. *Applied Counterpoint.* Edwin F. Kalmus, Publisher of Music - New York, N.Y.

JEPPESEN, Knud. *The Style of Palestrina and the Dissonance.* New York, Dover Publications, INC, N.Y., 1970.

_____. *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth-Century.* Translated by Glen Haydon, New Jersey, Prentice Hall, INC., Englewood Cliffs, 1939.

KENNAN, Kent Wheeler. *Counterpoint Based on Eighteenth-Century Practice.* 2nd Edition, New Jersey, Prentice Hall, INC - Englewood Cliffs, 1972.

KOELLREUTTER, H J. *Contraponto Modal do séc. XII.* Editora Novas Metas.

LESTER, Joel. *Between Modes and Keys.* German Theory 1592-1802. Stuyvesant, N.Y., Pendragon Press.

MACHADO, D. B. *Bibliotheca Lusitana.* V.1: Lisboa, Oficina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741; v. 2: Lisboa, Oficina de Ignacio Rodrigues, 1743; v. 3: Liboa, Oficina de Ignacio Rodrigues, 1752; v. 4: Liboa, Oficina de Francisco Luis Ameno, 1759.

MANN, Alfred. *The Study of Fugue.* New York, Dover Publications, INC

MEIER, Bernhard. *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie.* Schelmata Holkema, 1974.



MELO DE JESUS, Caetano de. *Discurso aopogético (1731)*. Edição e notas de José Augusto Alegria, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985.

MICHELS, Ulrich. *Atlas zur Musik*. Band I und II. Deutscher Taschenbuch Verlag und Bärenreiter Verlag.

MORRIS, Robert O. *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century*. Oxford University Press, 1975.

MOTTE, Diether de la. *Harmonielehre*. Detscher Taschenbuch Verlag und Bärenreiter Verlag, 1976.

STEIN, Leon. *Kontrapunkt*. Deutscher Taschenbuch Verlag und Bärenreiter Verlag, 1981.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes. Catálogo dos manuscritos musicais*. São Paulo, Arte & Ciência, 1997.

_____. *Maneco Músico. Pai e mestre de Carlos Gomes*. São Paulo, Arte & Ciência, UNIP, 1997.

OLDROYD, George. *Counterpoint*. Oxford University Press, 1974.

PANOFSKY, ERWIN. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Martins Fontes, São Paulo, 1994.

PEDROSO, Manuel e Moraes. *Compendio musica ou arte abbreviada em que contém as regras mais necessarias da cantoria, acompanhamento e contraponto (Porto 1751)*.

PISTON, Walter. *Counterpoint*. Twelfht Impression, London Victor Gollancz L.t.d., 1987.

_____. *Harmony*. Fifth Edition, W.W.Norton -Co.N.Y., 1987.

Riemann Musik Lexicon. Zwölfte völlig neubearbeitet Auflage in drei Bänder. Sachteil begonnen von Wilibald Grolitt fortgeführt und herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht. B-Schott's Söhne. Mainz, 1967.

RIGHINI, Pietro. *La Musica Greca: analise storico-tecnica*. G. Zanibon, Collana di Studi Musicali.



ROSE, Marie. *Canto Gregoriano - Método de Solesmes*. Vol.I / II. - Coleção Pio X, 1960.

SALZER, Felix. *Structural Hearing - Tonal Coherence in Music*. Vol I e II, New York, Dover Publications, INC.

SCHOENBERG, Arnold. *Preliminary Exercises in Counterpoint*. Edited by Leonard Stein, Faber and Faber, 1982.

_____. *Theory of Harmony*. London, Faber and Faber, 1983.

SODERLUND, Gustave Fredric. *Direct Approach to Couterpoint in the 16th Century Style*. Nesw Jersey, Prentice-Hall, INC - Englewood Cliffs.

STEIN, Leon. *Structure & Style — The Study and Analysis of Musical Forms*. Princeton, New Jersey, Summy-Birchard Music, 1979.

STRUNK, Oliver. *Source Reading in Music History*. W.W.Norton & Co. 1965.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 6° ed. Londres, Macmillan and Co. 1980. 20 v.

The New Harvard Dictionary of Music. Edited by Don Michael Randel. The belknap Press of Harvard University Press.

The New Oxford History of Music. London. 11 v.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade, niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Martnis Fontes, São Paulo, 1996.

VIEIRA, E. *Diccionario musical*. 2° Edicção, Lisboa, Typ. Lalemant, 1899. 11p., 1 f. inum, 551 p., 1 p. inum.

WILBRANDT, Jürgen & FORNER, Johannes. *Contrapunto Creativo*. Labor, 1993.

ZANOLINI, B. & DIONISI, R. *La Tecnica del Contrappunto Vocale nel Cinquecento*. Milano, edizioni Suvini Zerboni.

ÍNDICE REMISSIVO

Dos termos e expressões encontrados na *Arte Explicada de Contraponto*

Acompanhamento, 108, baixo de, 47;
da ligadura de 2ª inferior, 138.

Alma, 178.

Analogia, 187.

Antigos, 103, 155; antigas obras, 36.

Arte, regras da, 34, 92, 95, 119, 180;
motos privativos estabelecidos
pela, 36; preceitos da, 42; do
acompanhamento, 48; modifica-
dos pela, 178.

Artifício, rigor de, 26; desvio artifi-
cioso (digressão), 157, 167.

Autores, graves, 96.

Cadência, forte e estrondosa, 159;
final, 150; simples, 151; composta,
151; composta dupla, 151;
composta medial ou cofinal, 151.

Cambiada, nota, 103.

Canon, 202; duplo, 203, inverso, 203.

Cantar, a letra, 178, os instrumentos,
178.

Cláusula, 75, 159; clausulando em
espécie dissonante, 75; ou
cadências periódicas, 149; ou
cadências finais, 149; qualidades
locais, 149; qualidades sonoras,
149; perfeitas ou verdadeiras, 150;
imperfeitas ou fingidas, 150;
simples, 150; composta, 150;
composta real, 152; única ou
singela, 151.

Comas, 48.

Compasso, divisão do, 36, 139; parte
nova do, 70.

Composição, definição, 34; harmo-
nia utente, 35; clássica, 36;
figurada, 85; bem ajustada, 107;
organizado da, 128, 137; elegância
da, 149; estrondosa, 181.

Compositor, 47; compositores mo-
dernos, 92; menos desafogo do,
141.

Conclusão, 159; da fuga ou passo,
180.

Condição, antecedente, 107; exe-
cutiva, 108; consecutiva, 108.

Conduta, ou acompanhamento, 116;
Consequente, 166; numeramento
das, 170.

Consonantes, perfeitas, 47;
imperfeitas, 47; à sobra das, 36; à
sombra e favor e abono das, 136;
consonância dominante, 186;
consonância tônica, 186.

Canto, harmônico, 36; mensural, 36;
cantar gradatim, 74; de órgão, 75.

Cantochão, 35, 36, 62, 63, 66, 70, 76;
ponto do, 76.

Cantoria, 34; figuras ou notas da, 43;
discurso da, 70.

Contrapontista, 75; desaire para o,
48; novo, 58.

Contraponto, definição, 34; harmo-
nia docente, 35; simples, silábico
ou solto, 76, 35; figurado,
composto, diminuído ou de
concerto, 35, 85, 151; nota-contr-
nota, 62; sobre baixo, 63, 75; sobre
tenor, 64; no contralto, 65; no

triple, 65; labirinto do, 68; solto, 70; misto, 76; mais científico, 76.

Corda, 4ª do tom, 110; cordas do tom, 116, 119, 149, 167; dominante, 187; cordas essenciais e naturais, 185; ferir e marchar pelas cordas de outro tom, 185, 186; correr todas as cordas, 185; cordas comuns, 186; cordas costumadas, 150.

Desculpa, aparente, 116; desculpar gradatim, 139.

Diapasão, 167; 1ª parte do, 167.

Digressão, 1ª imitada, 157, 169, 176; 2ª imitada, 158, 180; digressões em qualquer qualidade de composição, 176.

Diminuição, do motivo ou passo, 179

Dissonância, maior e menor, 43; espécie de dupla, 129.

Dissonante, gradatim, 36.

Dobrar, 138.

Doutrina, preceitos da, 42.

Espécies, definição de, 42; desagrado das falsas, 42; simples e composta, 44; dissonantes, 47, 101; boa ordem das, 71; falsa, 101, 116; má, 102; boa, 102; prevenção das, 109; espécie parcial, 119; escala geral das, 131; lugares próprios das, 131.

Fantasia, 34.

Fuga, 155; qualidade da composição, 155; estabelecimento da, 166; real, 167; inversa ou contrafuga, 168; do tom, 169; puramente irregular, 169.

Figuras, demarcha das, 36; imitação das, 37; qualidade e quantidade

de, 66; diminuídas, 181; demoradas, 181.

Fundamento, 60; no tenor, 64.

Floreio, ou glosa, 103.

Gênio, 178.

Guia, 166; competidora da, 167; numeramento das guias, 170.

Glosa, 103, 140; definição, 141; com o baixo, 75.

Harmonia, 34, 187, 193; definição da, 42; completo da, 96; mais harmonia se achará, 85; insípida, 73; belíssimo efeito da, 140; faculdade harmônica, 35; domínio harmônico, 60; grau harmônico, 62; rítmica instrumental harmônica, 92; perfeição harmônica, 95; meio harmônico, 96; bela, 107; belezas da, 181; separar a, 181; separação de harmonias, 181; talento e assento de um bom harmonista, 181.

Imitação, regular, 168; irregular, 168; por movimentos, 177; por sílabas ou nomes, 177; por figuras, 177; harmônica, 178; imitar o gênio, 178; a demarcha harmoniosa daqueles mestres, 178.

Intervalo, oposto, 43.

Intento, ou motivo, 67.

José Joaquim dos Santos, 169, 181.

Letras, 140; sentido da letra, 150; cantar a, 178.

Liberdade, da modulação, 42; da composição, 57, 102, 156, 177; que mitiga o rigor do contraponto, 58; sem liberdade ficaria manietado, 87.

Ligadura, precisa, 43; voluntária, 43; arbitrária, 43; fingindo, 74; ligaduras, 76; aparências da, 95; figurada ou virtual, 95; figurada e aparente, 96; de figura, 129; perfeita, 109; imperfeita, 109; burlada ou iludida, 109; ligando e ligada, 103; entre as partes, 128; de espécie falsa, 129; de espécie consonante, 129; com o baixo, 128; fazer, 110; receber, 110, 141; de 2ª inferior, 109, 120, 130, 138; de 4ª supérflua, 131; de 4ª diminuta, 131; de 5ª falsa, 117, 119; de 5ª supérflua, 118; de 4ª e 5ª, 136; de 5ª e 6ª, 136; de 9ª superior, 118; de 7ª superior, 120; de 7ª com 5ª, 119; de 9ª, 5ª falsa e 5ª supérflua, 120.

Literária, instrução, 35.

Melodia, 34, 187, 193.

Mestres, 85, 91, 97, 158, 178; antigos mestres, 86, 92, 178; modernos 89, 109, 185, 155; modernos e de grande nome, 142; em uso entre os, 46; inventaram os, 62; experimentados, 87.

Modelo, 179; imitar os, 179.

Modo, numeral ascendente, 60; numeral oposto, 60.

Modulação, definição, 185; simples, 186; mais análoga, 187; à subdominante, 188; à medianta, 189; à submediante, 189; na 2ª nota e 7ª notas, 190;

Motivo, no contraponto de 1ª espécie, 66; ou intento, 67;

Motos, privativos, 36; privativos de 5ª e 8ª, 63; estabelecidos pela arte, 36; propriedade dos, 57; moto reto 6-8 e 6-5, 86; moto reto 6-1 e 3-8, 86.

Movimento, composto ou de espécie, 56; contrário conjuntivo, 57; contrário disjuntivo, 57; obliquo, 57; reto, 57; simples ou de voz, 56; contrário, 70; reto de espécies perfeitas, 73; diferença de movimentos, 181.

Música, maior variedade da, 116, 141.

Natureza, dons da, 178.

Nota, equíssona, 45.

Números, harmônicos, 34, 60, 62, 97, 101; encontrados e opostos, 43; perfeitos, 61; próprios, 71; proporções regulares de, 42; proporcionado ajustamento de, 34; proporção de, 137; entre vozes particulares, 127; graduação de, 137.

Oitava, meio harmônico da, 49; meio aritmético da, 49.

Ouvindo, suave recreio do, 34; recreio do, 107; recreação do, 156; desagradam e ofendem 43; dissonância dezaprazível ao, 44; aspereza desagradável ao, 72; ofende ao, 73, 140.

Oprimir, a 7ª com a 8ª, 136; a 4ª diminuta ou supérflua pela 5ª, 136.

Ponto, subir ou descer de um a outro, 35; dois pontos sucessivos, 71; ferir o mesmo, 72,

Parte, superior que oprime e mortifica, 129; precisa, 130; de

- acompanhamento, 130; agregada, 131; partes particulares, 97, 128.
- Passo, 155; estabelecimento do motivo ou, 157; motivo, tema, tensão ou, 167; princípio, meio e fim do, 167.
- Pausa, 142; entende-se na pausa a espécie de 6ª calada, 142; de 8ª calada, 142.
- Perfeita, sonoridade imóvel, 43; perfeição, 44.
- Período, de música, 101, 130, 149; sonoro, 136; sonoro e harmônico, 149.
- Poética, faculdade, 179.
- Preceito, primitivo, 109.
- Prevenção, 139; prevenir ligadura, 139.
- Qualidade, 157, 168; diferente, 167.
- Quantidade, 157, 168.
- Quarta, definição, 49; maior incantável 49; menor incantável, 49; supérflua, 96; do tom sensível, 119.
- Quinta, 49; maior, 49; menor ou diminuta, 49; supérflua, 131; duas quintas perfeitas consecutivas, 193.
- Remedos, réplicas e, 71.
- Resolução, 139; em outra dissonância, 108.
- Resposta, do passo, 167.
- Retórica, faculdade, 35, 179; partes da retórica: *invenção*, 35; *disposição*, 35; *elocução*, 35.
- Rítmica, parte, 42.
- Sábios, 34, 56, 60, 62, 107; estado inalterado dos preceitos dos, 56; o mais ajustado e coerente estabelecido pelos, 192; modernos, 178.
- Santos, José Joaquim dos, 11, 45, 55.
- Segunda, 49; supérflua, 74.
- Semitom, definição, 49; maior, 74.
- Sétima, 50.
- Sexta, 49.
- Signo, 35, 71, sons sucessivos num mesmo, 72.
- Sinalefa, 74, 96, 120, 129; de 4ª e 3ª, 140.
- Som, maioridade e menoridade do, 47.
- Tenção, 167; duas tenções, motivo ou passos, 169.
- Terceira, definição, 49.
- Tom, definição, 48; tons de 3ª menor, 140, 191; mediação do, 149;
- Trânsito, de perto (grau conjunto), 140.
- Triple, 62.
- Trítono, 74.
- Uníssonos, definição, 49; ou baixo, 137.
- Voz que acompanha o contralto, 63; primeira, 131; segunda, 85, 131; terceira, 85, 110, 131; quarta, 85, 110, 131; paciente, 109; agente 109; que oprime, 117; oprimida, 119; que padece a ligadura, 127; que move a ligadura, 128; que liga, 141; concordância harmoniosa de vozes, 34; arremedo das vozes, 37; elevação e demisso das vozes, 42; composto de duas vozes, 43; particulares, 127; ordem das vozes, 131; organização e numeramento das vozes, 169.



