



A ARTE DE TANGER TECLAS NO
BRASIL (1751-1815)
Os tratados em português

PEDRO PRUFE DINIZ

Staatliche Hochschule für Musik Trossingen

pedrodocravo@hotmail.com

RESENHA

FAGERLANDE, Marcelo. *O Baixo Contínuo no Brasil: os tratados em Português (1751-1851)*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2011. 202 pp.

INTRODUÇÃO

“O tocar, ou Acompanhar científico no sobredito instrumento [cravo], não he outra cousa mais do que hum Compôr de repente” (F. I. Solano, 1779 – ortografia original).

Por meio desta epígrafe pode-se depreender claramente que a prática do Baixo Contínuo é uma arte do repente, efêmera e improvisatória – visto que, se notada por escrito, perderia o seu frescor característico. A *mara-viglia* desta prática reside justamente na maleabilidade e na imprevisibilidade. O intérprete, por conseguinte, ascende ao papel de co-autor da obra, podendo exprimir através do Baixo o seu entendimento sobre a peça: cada acorde, se bem tangido, antecipa o afeto de determinado período musical. Ora, o Baixo é a base para a música deste período, e o *continuísta* (aquele que executa o Baixo

Contínuo) tem a responsabilidade de sustentar, influenciar, abalar, conduzir, contaminar e moldar o fraseado dos demais instrumentos e vozes, que soam segundo os seus acordes. Em poucas palavras, o Baixo Contínuo é um acompanhamento musical empregado quase que na totalidade do repertório barroco, de execução espontânea – desde que esta espontaneidade siga certos princípios.

Elemento essencial da música europeia nos séculos XVII e XVIII, o baixo contínuo foi também absorvido pela música brasileira nos séculos XVIII e parte do XIX. Em seu estudo inédito sobre o baixo contínuo no Brasil (fruto de uma tese de doutoramento defendida na UNIRIO em 2002), Marcelo Fagerlande analisa e confronta os conhecimentos sobre o assunto, a partir do conteúdo dos tratados em língua portuguesa pre-

servados nos arquivos brasileiros e disponíveis aos músicos da época. O livro focaliza tanto os ensinamentos voltados à composição quanto aqueles orientados à prática do acompanhamento. De especial interesse são as informações sobre a execução ao teclado – como postura do corpo e dos dedos, e a utilização dos dedilhados e ornamentação. Ao refletir sobre a presença e o significado do baixo contínuo na música brasileira, Fagerlande preenche uma lacuna na bibliografia musical de língua portuguesa. Trazendo novos subsídios para a interpretação da nossa música do passado, a obra de Fagerlande contribui também para uma diferente compreensão a respeito da composição musical da época no nosso país.

O AUTOR E A PESQUISA

Marcelo Fagerlande é professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 1995. Graduado pela Escola Superior de Música de Stuttgart (1986, na classe de Kenneth Gilbert), Fagerlande é cravista ativo no meio da Música Antiga no Brasil, realizando diversas montagens barrocas e organizando

periodicamente a “Semana do Cravo” no âmbito universitário. Parte de sua discografia é dedicada ao repertório luso-brasileiro do século XVIII, onde podemos ouvir os resultados de sua pesquisa colocados em prática. Além do livro que discutiremos aqui, cabe lembrar que Fagerlande é também o autor de “*O Método de Pianoforte de José Maurício Nunes Garcia*” (Ed. Relume Dumará, 1995). Além disso, publicou inúmeros artigos sobre compositores barrocos do cenário brasileiro. Como se vê, devemos aos esforços de Marcelo Fagerlande muito do que já foi desvendado sobre a música de um Brasil setecentista.

Digno de destaque é o **Prefácio** do musicólogo Paulo Castagna (Instituto de Artes da UNESP), que reflete sobre o significado dos limites nacionais em música: será que esta adquiriu naquele contexto os nossos sotaques étnicos, talvez moldados a partir de algum fator histórico-social, ou estamos ainda nos dias de hoje em busca de uma identidade nacional a partir de obras de arte de cerca de 200 anos de idade? Castagna nos mostra como tal busca é desnecessária, se olharmos para a música através do prisma humano: ao discorrer sobre o conjunto

de qualidades humanas, ele atinge o cerne do livro, a capacidade da criatividade. Paulo Castagna nos previne ainda a não utilizar as informações históricas presentes nos tratados de maneira mecânica, pois desta maneira a música soaria engessada, não inspiraria veracidade, e dificilmente transmitiria vivacidade. Em suma: estaríamos tocando música para museus. Por isso, ele nos sugere a manter o frescor que a música teve em sua época de composição através da inteligência musical, que sabe julgar e fazer bom uso dos ensinamentos históricos, através de ouvidos abertos para as possibilidades interpretativas.

Na **Introdução** ao livro, Marcelo Fagerlande menciona a importância e, ao mesmo tempo, a escassez de pesquisas sobre assuntos em torno dos instrumentos de teclas em nosso país. O instrumento de teclas é uma referência composicional nacional constante, no passado e na atualidade, e é usado desde sempre como instrumento de base na formação musical. Por este motivo, mereceria maior atenção dos pesquisadores.

Fica a encargo da **Parte I** contextualizar os tratados selecionados no cenário brasileiro dos séculos XVIII

e XIX: nesta seção o autor se detém *inicialmente* nos elementos estruturais e históricos destes escritos. O Capítulo I trata da situação musical em Portugal e no Brasil do Barroco tardio, e o Capítulo II das características gerais dos tratados: sumários, objetivos, público alvo e referências.

Antes de prosseguir, precisamos ter em mente que estamos nos debruçando sobre escritos de Baixo Contínuo da segunda metade do século XVIII, período extremamente tardio para a confecção de tratados sobre essa prática. É interessante notar qual é o motivo de se publicar tratados sobre uma prática que se encontra em declínio no resto da Europa: com a mudança do monarca lusitano (morre D. João V, assume D. José I) e a ascensão de Marquês de Pombal no ano de 1750, ocorre uma secularização da vida cultural portuguesa, anteriormente muito centrada no Catolicismo. Floresce então o cultivo de música secular em salões aristocratas – a música para entretenimento da corte – e aos poucos fomentaram-se músicos amadores, aristocratas e burgueses, que careciam sobremodo de manuais para se educarem musicalmente.

O público-alvo destes manuais são os *tangedores* de instrumentos de teclas, cordas dedilhadas ou cantores. Com exceção do extenso tratado de Francisco Inácio Solano¹, que assume feições teórico-especulativas (além de apresentar informações de cunho prático), a maior parte dos tratados tem seu foco no ensino musical. Estamos, portanto, nos debruçando sobre verdadeiros *manuais práticos*. Logo no início do texto, o autor nos esclarece que o Baixo Contínuo deve ser compreendido como a fusão de duas ciências musicais, o Contraponto e a Harmonia, e que a linha de separação entre estas duas ciências seria muito tênue durante o ato de acompanhar (equivalente ao pensar horizontal e vertical em música). De maneira sagaz, Fagerlande nos lembra do *Traité de L'Harmonie* de Mr. Rameau, do ano de 1722, que é um dos divisores de águas na história da música para tal questão: como veremos mais adiante, os autores de nossos tratados tinham conhecimento das novas ideias de Rameau, e estavam, digamos, em período de transição para a “nova” compreensão da harmonia (funcional).

As referências estrangeiras mais evidentes dos tratados luso-brasileiros são ao tratado italiano *L'Armonico Pratico al Cimbalo. Regole, Osservazioni ed Avvertimenti per ben suonare il Basso, e accompagnare sopra il Cembalo, Spinetta, ed Organo* (Francesco Gasparini, Bologna: 1713) e, de maneira mais implícita, ao *Traité de L'Harmonie* (Jean-Philippe Rameau, Paris: 1722). A principal marca da influência de Rameau é o reconhecimento de entidades harmônicas, ou seja, de acordes a partir de sua fundamental, estejam eles em posição fundamental ou invertida; pelo costume vigente até então, reconhecia-se e denominava-se um acorde apenas pela nota do baixo, mesmo que esta não fosse a verdadeira fundamental. Há também referências a autores medievais e quinhentistas: temos notícia de citações de autores como Santo Agostinho, Guido D'Arezzo, Galileu Galilei, Zarlino, entre tantos outros. Desta complexa rede de influências resulta a rica coexistência de práticas polifônicas e monódicas presente na música lusitana (lindo paradoxo e fusão entre horizontal e vertical, ou antigo e moderno).

1 Ver relação de tratados no final desta resenha.

É surpreendente a ponte que Marcelo Fagerlande traçou entre as práticas de acompanhamento do século XVIII tardio e a sua redescoberta quase cem anos depois, mostrando que este aparente hiato oitocentista não é tão grande quanto nos obrigamos por vezes a acreditar: sim, os compositores românticos deixaram de escrever música apoiada pelo suporte harmônico do Baixo Cifrado; entretanto, o pensamento musical romântico é construído também a partir do raciocínio continuísta (simples condução harmônica), como nos evidencia o autor, por exemplo, através da “Regra da Oitava”², que é comum a todos os tratados luso-brasileiros, e mais, presente ainda nos nossos métodos contemporâneos de harmonia tradicional. Curiosamente, os compositores R. Wagner e R. Schumann utilizaram o Baixo Contínuo para os estudos de composição³. Espelho que a prática de improvisar o acompanhamento espontaneamente tenha sido perdida no século XIX, pelo menos no âmbito da música

chamada erudita – e isto se deve, em grande parte, aos próprios compositores, que se tornaram cada vez mais preciosistas em relação às suas obras, detalhando ao máximo a execução na partitura, e cedendo cada vez menos liberdades aos intérpretes.

A matéria interna dos tratados propriamente dita é apresentada na **Parte II**: o Capítulo III discorre sobre as questões composicionais, e o Capítulo IV sobre os aspectos práticos, técnicos e idiomáticos dos instrumentos de teclas (com foco no cravo e no órgão).

Nas lições de Baixo Contínuo ilustradas nestes tratados estão contidos os esquemas cadenciais mais ocorrentes do repertório barroco: assim o aprendiz absorveria tais fórmulas cadenciais. O autor atenta para a reiteração destas simples fórmulas no repertório setecentista: os esquemas cadenciais (tão frequentes!) poderiam, talvez, empobrecer a música com a constante reiteração destes aparentes clichês, e causar previsibilidade na escuta. Porém, a partir de

2 Ver explanação sobre “Regra da Oitava” mais abaixo.

3 BÖTTICHER, Jörg-Andreas; CHRISTENSEN, Jesper B. “Generalbass”. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. Sachteil. 10 vol. Kassel: Bärenreiter Metzler, s/d.

tais fórmulas, verdadeiros “lugares-comuns”, é que se desenvolveu a linguagem musical pela qual os compositores se comunicam com o ouvinte: as cadências são a pontuação do discurso. Fagerlande arremata este ponto reforçando que a simplicidade harmônica (não colocada de maneira pejorativa: o uso excessivo das funções tonais principais) permite aos intérpretes grande liberdade no momento de execução.

Com frequência, as partes do Baixo estão ou com poucas, ou com ausência total de cifras (numa época em que ainda era hábito tocar música de conjunto por partes separadas). No caso de partes cifradas, o intérprete lida com o problema da discrepância entre os vários códigos de cifragem. A “Regra da Oitava” existe justamente para solucionar estes pequenos problemas: um conjunto de pequenas fórmulas cadenciais postas em forma de escala, em que se harmoniza cada grau da escala maior e menor (sendo que, nas versões mais completas, o movimento ascendente é harmonicamente distinto do descendente). Esta regra auxilia a execução do contínuo

no caso de partes não cifradas, já que ela apresenta uma padronização harmônica: reduz-se os oito graus da escala às funções de tônica (I, III, VIII), subdominante (IV, VI) e dominante (II, IV, V, VII). Desta maneira, o executante é capaz de montar o respectivo acorde sobre cada grau da escala, podendo ainda variar a harmonia de acordo com a melodia ascendente ou descendente. Nos nossos tratados, a “Regra da Oitava” aparece por vezes com o nome de “Escala Harmônica” (denominação mais tardia).

Para os casos em que os caminhos harmônicos ordinários são extrapolados, ou seja, para as harmonias mais sofisticadas (e, em geral, tardias), os tratados tentam abranger um número cada vez maior de cifras complexas – como possíveis sequências intervalares: progressões por saltos – ou alterações cromáticas comuns: modulações para as tonalidades próximas. No fim das contas, recomenda-se aos compositores que sempre cifrem os baixos, especialmente se o procedimento harmônico estiver fora do usual.⁴

Em suma, a “Regra da Oitava” é

4 Nota histórica: em caso de dúvida no ato da execução, utilizam-se terças ou oitavas paralelas com a voz do baixo.

uma ferramenta da harmonia que integra uma linguagem musical – e por isso está presente em todos os tratados selecionados. Compositores mais tardios do período barroco também se utilizam desta linguagem: ela é a base para a busca de novos caminhos musicais, tortuosos ou surpreendentes. Em geral, ao final de uma boa peça do Barroco tardio arrematam-se as mais ásperas dissonâncias e resolvem-se todas as inovações com uma simples fórmula cadencial: como se ao longo da peça tivessem sido abertos parênteses harmônicos engenhosos, sutis, drásticos, indecorosos, cheios de humor (refiro-me apenas às melhores composições, àquelas das quais podemos esperar qualquer coisa, pois absolutamente tudo é possível nas mãos deste compositor). Todavia, devemos ter em mente que para se manipular tais harmonias de maneira aguda é preciso apoiar-se em um padrão de normalidade, sobre o qual existe a produção de um repertório imenso.

Os escritos aqui discutidos instruem o aluno acerca de como realizar o acompanhamento a partir de

algumas diretrizes básicas, mas o resultado sonoro final depende apenas da criatividade do intérprete. Tendo este aspecto em mente, Marcelo Fagerlande conclui que as realizações escritas por extenso nos tratados selecionados servem apenas para fins didáticos: elas ilustram boas conduções de vozes, resoluções de dissonância, etc., mas não são o Baixo Contínuo em sua essência.

O tratamento da dissonância nas realizações do contínuo é geralmente vinculado à escrita contrapontística: dissonâncias preparadas por retardos ou ligaduras e resolvidas por meio de grau conjunto⁵. Um recurso particular de preparação e resolução da dissonância e, sobre o qual há bastante instrução por ser esta uma sonoridade recorrente no repertório lusobrasileiro, é o uso da *nota cambiada* (leitores curiosos sobre este procedimento, vasculhem o Capítulo 3.2.4: há ali uma explanação bastante completa). Algumas brevidades sobre este tema: em determinado ponto de seu tratado, Solano afirma com muita lucidez que as harmonias dissonantes fazem “*a Muzica muito mais sonora, e*

5 Nota histórica: dissonâncias são conhecidas na península ibérica neste período por “*falsas*”.

agradavel” (ortografia original). Com efeito, o que seria da música barroca sem as doces, lânguidas e dolorosas dissonâncias, acentuadas na música Ibérica (e potencializadas ainda por uma afinação mesotônica). Dissonâncias sem preparo são aceitas em notas de passagem (graus conjuntos), já que estas soam rápidas demais para ofender o ouvido – herança da prática de *glosas* (século XVI, vide tratado de D. Ortiz). Acordes considerados dissonantes, como a dominante com sétima menor, também são aceitos e entendidos como entidades (vide Rameau), e por isso não carecem do preparo *dissonantal* – estes são empregados principalmente em momentos recitativos. Nos tratados há ainda a famigerada discussão sobre o intervalo de quarta: seria ele uma consonância ou dissonância? Para os autores mais antigos ele é considerada uma dissonância, para os demais, consonância.

Às vezes procuramos acoplar na realização do Baixo Contínuo um tratamento imitativo, e nos depa-ramos então com duas possíveis abordagens, uma vinculada à composição, e outra à prática. Chama a atenção uma nota explícita em um

dos tratados, que previne os cravistas a não se preocuparem em criar um contraponto estrito na realização, mas sim cuidarem apenas do efeito geral – e aqui o responsável por tal efeito é a entrada temática das vozes (senso voltado totalmente para a música prática). Junto deste assunto são estudadas as *glosas* e variações, que são maneiras de ornamentação da melodia. *Glosas* e floreios são ideais para se acompanhar um “*triple*” (voz soprano): neste caso lidaríamos com três vozes – o soprano solista, o baixo, e uma terceira melodia adicionada pelo realizador, de improviso, que imita ora as figurações melódicas de uma linha, ora da outra. Os autores mais antigos estão, obviamente, familiarizados com a escrita de *glosas* do século XVI (tratamento de variação melódica), e com a prática do *tento* e do *ricercare* (tratamento imitativo). Os demais apontam as suas variações para a ornamentação sutil pré-clássica: Marcelo Fagerlande compara, de maneira bastante feliz, duas tabelas de variação melódica: a de Coelho Machado, e a do grande compositor e tratadista J. J. Quantz. Com efeito, é muito pertinente e interessante des-vendar as semelhanças entre ambos.

Curiosamente, um de nossos autores permite (e recomenda!) que se *glose* o baixo em certas ocasiões, apesar de todas as recomendações de outros tratadistas mais antigos para que se mantenha o baixo na sua versão original, por ser o fundamento da obra (cf., por exemplo, os escritos de Cerrone, Santa Maria e Ortiz).

O **Capítulo IV** do livro de Fagerlande abrange os *aspectos práticos* do Baixo Contínuo. Existem dois estilos principais de se realizar o Baixo Contínuo: o estilo francês (tendência racional, transparente/sutil, que procura manter a realização a quatro vozes); e o estilo italiano (extravagante, com possível oscilação entre o número de vozes). A última maneira influenciou mais os músicos luso-brasileiros, principalmente devido à figura de Gasparini: acredita-se portanto, que o acompanhamento brasileiro era, em geral, *cheio*. Não se pode perder de vista o fato de que, o contraste entre um acompanhamento cheio e outro transparente é bem-vindo, é musical. A boa condução das vozes, em um contexto de realização espontânea, não pode ser pensada de maneira composicional: discute-se sobre o paralelismo de quintas e oitavas (que

é permitido pela maioria dos autores, desde que ocorra nas vozes internas), argumentando-se que seria muito difícil evitar tais paralelismos em uma realização com dobramento de vozes (quatro ou mais vozes). Não há regra absoluta para designar o número de vozes de uma realização: orienta-se que haja uma relação coerente entre o número de vozes solistas, e o número de vozes do acompanhamento.

Ao ler o trecho sobre transposição, deparei-me com uma relação bonita, óbvia: o vínculo entre os vocábulos *transposição* e *transporte*: transporte de tons. Segundo os tratadistas, é necessário saber transpor a música para se acertar o tom com instrumentos que estejam afinados em um diapasão distinto, para a comodidade dos cantores, e para fins didáticos: ao transportar, o aluno treina os dedos em diversas tonalidades, exercita a leitura por relação intervalar, e o raciocínio funcional-harmônico. Um termo empregado por Solano, que salta imediatamente aos olhos de um leitor que lê com o auxílio da lupa histórica, é o da *enarmonia* (este termo é próprio do pensamento harmônico oitocentista). Mais fascinante ainda é ter notícia de receitas de

afinações desiguais tão tardias: uma destas receitas de afinação data do ano de 1843, de modo que não seria improvável pensar que os primeiros pianos fizessem uso de tais afinações. Aliás, é possível identificar através de gravuras inseridas nos tratados, que a tessitura dos instrumentos de teclas cresceu de quatro para cinco oitavas na passagem para o século XIX. Para se aprofundar nas afinações luso-brasileiras, recomenda-se a leitura de *três sistemas de afinação portugueses: Solano (1779), Varella (1806) e Machado (1843)*⁶. Notem que, na afinação desigual, para cada tonalidade é atribuída uma cor específica (por conta das diferentes espécies de quintas e, conseqüentemente, de terças): é maravilhoso ouvir tal diferenciação posta em prática no repertório.

Existem poucos registros de época sobre a postura adequada do corpo e dos dedos, e sobre os dedilhados, uma vez que estes assuntos deveriam ser tratados oralmente. Entretanto, alguns dos nossos manuais contêm informações técnicas preciosas para nós, intérpretes contemporâneos que resgatam uma tradição interrompi-

da (é possível identificar nestas instruções os ecos do tratado de Sancta Maria, também traduzido em parte, aliás, por Marcelo Fagerlande). Solano prescreve a postura de *modéstia* como requisito para qualquer tangedor de teclas – postura não apenas moral, mas física, “do corpo e das mãos”. Segue o trecho do tratado de Solano selecionado pelo autor (grifos do autor, ortografia original):

Ponha-se serio, grave, ou circumspecto, e não se fação geitos, trigeitos, ou visagens com os olhos, boca, cabeça, e talvez com os mesmos hombros, tirando-os da sua natural configuração, levantando hum mais do que o outro, o que tudo he summamente defeituoso [...] Aos Dedos, e aos Braços he que competem, e lhes são precisos concertados movimentos para se executarem algumas ligeirezas de Mãos trocadas, no que a vista fica contente, e o ouvido satisfeito (Apud FAGERLANDE, 2011, p. 152).

Abordam-se questões a respeito da intensidade do toque, articulação e *legato*, movimentação e salto das mãos, e postura do músico em público (este último quesito com uma pitada de sarcasmo de atualidade assombrosa).

6 Cf. FAGERLANDE (2000).

Os dedilhados são tidos como matéria essencial pelos tratadistas, pois deles dependem os bons fraseados musicais e a agilidade necessária dos dedos. Através dos exemplos apresentados, acompanha-se a transição entre os dedilhados tidos como “antigos” e “modernos”. Grosso modo, recomenda-se colocar dedos fortes sobre as “notas boas”, pois assim o dedilhado auxilia no fraseado musical; recomenda-se também não colocar o polegar sobre os acidentes, pois isso prejudicaria a postura da mão. Solano menciona ainda quais dedos deveriam ser empregados para a boa execução dos ornamentos.

A ornamentação deve ser realizada sempre com discrição. São apresentadas aqui as principais figuras ocorrentes no período barroco: *trillo*, *apoyo* ou *apoiatura* ou ainda nota de gosto (sinônimos), mordente, *bombo*, *tremullo* ou tremido, portamento. No tratado de harmonia de Machado, o mais tardio dentre os seis, é apresentada apenas a apogiatura, o ornamento que atravessou o Barroco de ponta a ponta, e atingiu o Romantismo. Duas versões exemplificam aqui a apogiatura: uma escrita em forma de ornamento, e a

outra por extenso “integrada à melodia” – outra evidência dos novos caminhos assumidos na música do século XVIII tardio (vide o tratado de C.P.E. Bach). A apogiatura simultânea, também conhecida por *achacatura*, ou *acciacatura*, é ornamento da harmonia: compreendo-o como o engrossamento/alteração do timbre harmônico – um preenchimento, ou uma sujeira, uma cor. Executam-se notas estranhas ao acorde “de base”. Há duas espécies de *achacatura*: a mais comum é realizada por meio do preenchimento de arpejo: por exemplo, entre a fundamental e a terça do acorde, pode-se incluir a segunda como nota de passagem. Esta maneira de tocar o arpejo é fortemente indicada para recitativos, podendo soar viril se for tangida velozmente, ou simplesmente delicada, se executada de maneira lenta, melódica. Recebem também o nome de *achacatura* as notas dissonantes que ocorrem por meio de suspensões sobre um baixo estático.

Como observa Fagerlande (2011, p. 169), “poucos métodos dos séculos XVII e XVIII ofereciam exercícios que inspirassem a imaginação musical”. Os métodos de Baixo Contínuo

parecem criar no executante um bom senso de melodia e de condução de vozes, mas não estimulam a criatividade: a invenção de novos contrapontos, ou infinitas possibilidades de se tanger/quebrar/ornamentar um acorde. Para suprir esta lacuna, os autores recomendam que os jovens estudantes treinem os dedos e os ouvidos através do repertório solista de bons compositores. Marcelo Fagerlande coloca a seguinte questão: é mais vantajoso para um principiante iniciar os seus estudos pelo Baixo Contínuo, ou pelo repertório solista? A meu ver, ambas as práticas desenvolvem-se juntas e, no fim do dia, confundem-se: vá lá, o contínuo talvez reforce a noção harmônica, além de fixar as formas de mão para os vários tipos de acordes; o repertório, por sua vez, talvez ajude a desembaraçar os dedos, e a criar nuances do *toucher* (entretanto, todos os elementos descritos até aqui não são exclusivos de uma prática ou de outra, sendo necessário trabalhá-los sempre *em ambas*).

Por fim, uma observação sobre o título do livro – “O Baixo Contínuo no Brasil”: reparem que, ao longo do livro são abordadas praticamente to-

das (ou, pelo menos, a maioria) das questões interpretativas e idiomáticas dos instrumentos de teclas, o que constitui forte indício de que a arte de acompanhar se mistura com a arte de tocar o cravo. Não soaria estranho se o livro tivesse outro título, mais global, como “O Instrumento de Teclas no Brasil”. Porém, com um título como este, ele poderia ser confundido com um livro de *luteria*; mas quem sabe “A Arte de Tanger Teclas no Brasil (1751-1851): Os Tratados em Português”. Com esta brincadeira, procuro apenas corroborar que acompanhar e solar não são práticas tão distintas, e que em ambas transparece o universo criativo do intérprete.

LISTA CRONOLÓGICA DOS SEIS TRATADOS ANALISADOS POR MARCELO FAGERLANDE

PEDROSO, Manuel de Moraes. *Compendio Musico ou Arte Abreviada*. Porto: 1751.

SILVA, Alberto Joseph Gomes da. *Regras de acompanhar no cravo, ou órgão e ainda também para qualquer outro instrumento de vozes*. Lisboa: 1758.

SOLANO, Francisco Ignacio. *Novo tratado de Música, Metrica e Rhytmica, o qual ensina a acompanhar no cravo, órgão, ou qualquer outro instrumento*. Lisboa: 1779.

VARELLA, Domingos de S. José. *Compendio de musica, theorica e pratica*. Porto, 1806.

Autor anônimo. *Arte da Muzica para uso da mocidade brasileira*. Rio de Janeiro: 1823.

MACHADO, Raphael Coelho. *Breve tratado d'harmonia, contendo contraponto ou regras da composição musical e o baixo cifrado ou acompanhamento d'órgão*. Rio de Janeiro: 1851.

RELAÇÃO CRONOLÓGICA DOS PRINCIPAIS TRATADOS IBÉRICOS, QUE PODEM TER INFLUENCIADO OS TRATADISTAS CITADOS ACIMA

ORTIZ, Diego. *Tratado de Glosas sobre Clausulas y otros Generos de Puntos en la Musica de Violones* [Roma: 1553]. Basel: Bärenheiter, 1936.

BERMUDO, Fray Juan. *Declaracion de Instrumentos Musicales* [Osuna: 1555]. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2005.

SANCTA MARIA, Tomás de. *Libro llamado Arte de Tañer Fantasia* [Valladolid: 1565]. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.

CERONE, Pedro. *El Melopeo y Maestro* [Nápoles: 1613]. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÖTTICHER, Jörg-Andreas;
CHRISTENSEN, Jesper B. “General-
bass”. In: *Die Musik in Geschichte und
Gegenwart (MGG). Sachteil. 10 vol.
Kassel: Bärenreiter Metzler, s/d.*

FAGERLANDE, Marcelo. *O Baixo
Contínuo no Brasil: os tratados em
Português (1751-1851)*. Rio de Janei-
ro: 7Letras/Faperj, 2011.

_____. “Três sistemas de afinação
portugueses - Solano (1779), Varella
(1806) e Machado (1843)”. *Revis-
ta Brasileira*, v. 5, p. 14-31, maio de
2000.

Data de recebimento: 25/04/2012

Data de aprovação: 17/05/2012