

Um estudo comparativo da Arte Explicada de Contraponto, de Andre da Silva Gomes, com os tratados italianos e portugueses

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Rafael Registro Ramos
Universidade de São Paulo – rafael.ramos@usp.br

Diósno Machado Neto
Universidade de São Paulo – dmneto@usp.br

Resumo: O presente trabalho possui como objetivo estudar alguns princípios básicos – o tratamento das suspensões e a formação de cadências – do tratado de contraponto de André da Silva Gomes, buscando observar sua relação com o ensino musical que se dava na Itália e em Portugal, no século XVIII. Mais especificamente, a plataforma teórica são os escritos de Francesco Gasparini, Fedele Fenaroli e Manuel Pedroso. A partir desse exame, pretende-se estabelecer um vínculo parcial entre o discurso pedagógico sobre o contraponto encontrado em Silva Gomes e o mesmo na teoria musical italiana.

Palavras-chave: André da Silva Gomes. Contraponto. Regras de Acompanhar. Partimenti.

A comparative study of *Arte Explicada de Contraponto*, by André da Silva Gomes, with Italian and Portuguese treatises

Abstract: This study aims to analyze some basic principles – the treatment of the suspensions and the cadences – in the counterpoint treatise by André da Silva Gomes. We seek to examine his relationship with music teaching in Italy and in Portugal, in the XVIII century. More specifically, the theoretical platform is consisted of the writings by Francesco Gasparini, Fedele Fenaroli and Manuel Pedroso. In this way, we intend to establish a partly connection between the pedagogic discourse on counterpoint that may be found in Silva Gomes' treatise and in Italian music theory.

Keywords: André da Silva Gomes. Counterpoint. Rules for Accompanying. Partimenti.

1. Introdução

Os modelos de análise das fontes musicais e movimentos sociais da música no Brasil apresentam sérias dificuldades em superar certos cânones como, por exemplo, a questão das territorialidades da administração eclesiástica e sua relação com o exercício da música, sem mencionar o anseio, por vezes ainda exclusivo, de criar uma cadeia dos grandes compositores nativos (MACHADO NETO, 2011). Como aponta Machado Neto em sua tese de livre docência, “nessa linha canônica, persiste ainda o estudo do estilo isolado como discurso ou encadeado por uma lógica progressista e linear de desenvolvimento da linguagem musical” (2011: 12). É nessa senda que também se encaixa o fetiche pela análise harmônica funcional, entendida como uma espécie de salvação metodológica. Diante desse quadro, apresentamos uma postura que traz consigo não somente uma atualização teórico-conceitual dentro de uma perspectiva transdisciplinar, mas também uma atualização teórico-musical,

alinhada às novas contribuições internacionais de autores como, por exemplo, Leonard Ratner, Kofi Agawu, Raymond Monelle, Mark Evan Bonds, Robert Gjerdingen, Giorgio Sanguinetti, só para citar alguns.

Nesse sentido, nosso trabalho insere-se num campo maior de investigações musicais que busca compreender as estruturas discursivas da música brasileira do período colonial através de diversos estudos transversais. Levados a cabo por colegas de um mesmo laboratório de musicologia, o objeto de estudo, ou seja, a dimensão teórico-musical, atravessa diversas questões compreendidas na recepção e comunicação musical do século XVIII como a retórica musical, a concepção de discurso tópico, o ensino do Baixo Contínuo e dos *partimenti*, o ensino do contraponto, etc. É no âmbito deste último que se situa nosso trabalho.

Nesse contexto, perguntamo-nos sobre a recepção teórico-musical brasileira no século XVIII através da figura de André da Silva Gomes enquanto tratadista: quais seriam os paradigmas teórico-musicais que teriam existido dentro da consciência possível de Silva Gomes e que, na determinação de suas posições, nortearam as escolhas discursivas efetuadas em seu tratado *Arte Explicada de Contraponto*?

O objetivo deste artigo é, portanto, responder parcialmente à pergunta acima através do estabelecimento de um vínculo entre o discurso pedagógico sobre o contraponto encontrado no tratado de Silva Gomes, *Arte Explicada de Contraponto*, e o mesmo praticado no ensino musical italiano, particularmente através das regras de acompanhar encontradas no tratado *L'Armonico Pratico* (1708; 1722), do romano Francesco Gasparini, e dos *partimenti* encontrados no documento *Partimenti ossia basso numerato* (s/d), do napolitano Fedele Fenaroli. Servindo como ponto de intersecção temos o tratado *Compendio Musico* (1750; 1769), do português Manuel Pedroso da Silva.

Dessa maneira, apresentamos o seguinte caminho: um breve contexto histórico da italianização musical de Portugal no século XVIII, no qual se justifica a escolha dos documentos a serem relacionados; uma análise comparativa entre o discurso dos autores no que diz respeito ao tratamento das suspensões musicais e à formação de cadências.

2. Da Italianização e dos tratados

O movimento de influencia da musica italiana em Portugal é deveras conhecido. Inúmeros textos ou teses demonstram com riqueza de detalhes esse grande movimento que teve seu auge nos reinados de Dom João V e Dom Jose I. No entanto, essa produção intelectual se rarefaz enormemente se consideramos somente o âmbito tratadístico. Rui Vieira

Nery, em seu trabalho sobre a história da música portuguesa, afirma que, ao longo do barroco português, “no domínio da teoria musical a estagnação [era] absoluta” (NERY, 1991: 77), de modo que “havendo sido expostas [as regras teóricas] uma vez em 1613, por Cerone, [passou] de maneira quase invariável de um tratado a outro, independentemente da qualidade pedagógica indiscutível de certos manuais” (NERY, 1991: 77), como no caso da *Arte Minima* de Manuel Nunes da Silva. Esse é o quadro que encontramos durante os séculos XVII e XVIII, com apenas dois tratados portugueses especificamente de contraponto, o de Nunes da Silva e *Compendio Musico*, de Manuel Pedroso.

O primeiro a se dizer, através de Cristina Fernandes (2010), é que o conhecimento musical e seu ensino, em Lisboa, eram absolutamente vinculados a duas escolas italianas, a romana e a napolitana – esta última a partir de meados do século XVIII. Isso se torna mais evidente no Seminário da Patriarcal, principal instituição do ensino de música em Portugal ao longo do século XVIII, ao qual teria tido vínculo André da Silva Gomes¹. Acompanhando as técnicas de ensino dos conservatórios napolitanos, o ensino estava baseado no conhecimento de estruturas harmônicas fixas e de contraponto. Como *regras de acompanhar*, esse ensino era realizado de uma forma “eminente prática, assente na relação directa [*sic*] entre professor e aluno, sem um apoio teórico escrito muito desenvolvido” (NERY, 2009: xv).

Mário Trilha salienta a importância desse processo através do tratado de Pedroso, por ser a partir deste que se atesta definitivamente “a influência italiana, nomeadamente do *Armonico Practico* de Gasparini (1708), determinante para teóricos portugueses posteriores como Alberto Gomes da Silva, Francisco Ignácio Solano, Eleutério Leal Franco, entre outros” (TRILHA, 2011: 101). Além do mais, o discurso pedagógico musical português apropriou-se dos paradigmas teóricos napolitanos através da prática dos *partimenti*.

O *partimento* concentrava a prática, num único exercício, do contraponto, da harmonia, do estilo. Era um modo pelo qual o aluno adquiria habilidades de composição através da improvisação e das regras determinadas de como se “compor” e “improvisar” (o que se torna quase sinônimos nesse contexto) (SANGUINETTI, 2012).

Conforme demonstrado em um trabalho anterior, Silva Gomes não só conhecia perfeitamente o tratado *Compendio Musico*, de Manuel Pedroso, ele próprio herdeiro da tradição discutida acima, como também apresenta um capítulo no qual transcreve praticamente “palavra por palavra” um parágrafo inteiro retirado do *Compendio Musico* (RAMOS, 2012). Percebe-se o elo, através de Manuel Pedroso, entre Silva Gomes e uma tradição na qual Gasparini é apenas mais um diante de um “conhecimento compartilhado por gerações de professores e alunos” (SANGUINETTI, 2012: 101) como Francesco Durante,

Leonardo Leo, Carlo Cotumacci, entre outros, cujas regras são filtradas pela figura de Fedele Fenaroli.

3. Objeto de comparação: suspensões e cadências

A *Arte Explicada de Contraponto*, de Silva Gomes pode ser dividida segundo os seguintes parâmetros do contraponto: noções básicas de espécies (intervalos musicais); uso de dissonância através de glosas (notas de passagem, bordaduras) ou de ligaduras (suspensões); cadências; questão da imitação através da construção de fugas ou cânones e modulação.

Uma vez que reconhecemos a impossibilidade de estudarmos seus princípios exclusivamente através de comparações com outros tratados de contraponto, acarretando no estudo de documentos escritos como as regras de acompanhar ou em notação musical como os *partimenti*, reconhecemos também a impossibilidade de utilizarmos todos os parâmetros como ponto de articulação entre os modelos teóricos. Neste sentido, selecionamos dois parâmetros que perpassam todos esses tipos de fontes: o tratamento das suspensões e a formação das cadências – sendo o primeiro chamado de ligaduras e o segundo de cláusulas.

As ligaduras dividem-se de acordo com a dissonância encontrada: 2ª inferior; 4ª; 5ª falsa; 7ª; e 9ª. Para as comparações, levamos em conta os discursos apresentados em relação a cinco itens: os intervalos que preparam a dissonância (Prevenção); os que acompanham a ligadura; os intervalos sobre os quais a dissonância se resolve; o movimento do Baixo em ligaduras burladas; as “cordas” (graus) próprias do baixo para determinado tipo de suspensão.

Esses itens não são abordados por todos os autores em todos os tipos de suspensões, contudo em alguns momentos servem-nos como testemunha de um pensamento pedagógico em comum. O fato de todos distinguirem esses diferentes momentos explicativos, conforme os itens enumerados acima, deve ser levado em consideração, pois já nos indicam escolhas discursivas em comum.

3.1. Ligadura de 2ª Inferior

A ligadura de 2ª Inferior é a única que ocorre no Baixo. Silva Gomes nos diz que ela deve ser preparada “por meio das Espécies ou 3ª ou 5ª ou 6ª ou Uníssono ou 8ª” (DUPRAT et al, 1998: 154), acompanhada pelos intervalos de 4ª e, caso o contraponto for a 4 vozes, de 6ª. Sua resolução deve se dar na 3ª ou, caso a voz superior se movimente, na 6ª.

A ligadura de 4ª é indicada muitas vezes por Silva Gomes como “Sinalefa de 4ª e 5ª” e, conforme a tabela, possui seus principais pontos em comum nos intervalos de acompanhamento e de resolução. Pedroso nos diz que “a 4 se acompanha com 5, e 8, e depois dela se dá 3, ou 8” (PEDROSO, 1769: 15). Embora não há mais menções à 8ª, esta se encontra implicitamente, uma vez que ela seria o dobramento do próprio Baixo.

Essa questão implícita vale para todos os demais tipos de suspensões, exceto a ligadura de 9ª, uma vez que geraria uma dissonância adicional de 2ª em relação à 8ª. Outro ponto a ser comentado é que, apesar de nenhum autor especificar os graus que a ligadura de 4ª deve acontecer, pode-se deduzir que todos estivessem de acordo em aplicá-la sobre os graus 5º e, por vezes, o 1º, devido ao seu frequente uso durante o momento cadencial.

	PREVENÇÃO	ACOMP.	RESOL.	MOV. DO BAIXO	GRAU
S. GOMES		5ª	3ª, 6ª ou 8ª	4ª abaixo – 3ª acima	
PEDROSO		5ª e 8ª	3ª ou 8ª	3ª acima	
GASPARINI		5ª ou 6ª	3ª		
FENAROLI	3ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª	5ª	3ª, 6ª	4ª abaixo	5º, 1º

Tabela 2: Comparação do tratamento da ligadura de 4ª entre os teóricos.



Exemplo 2: Tratamento da ligadura de 4ª por Fenaroli. (SANGUINETTI, 2012: 128)

3.3. Ligadura de 5ª Falsa

A ligadura de 5ª Falsa seria a suspensão de 5ª diminuta, construída frequentemente sobre graus que atuam como sensíveis. A relação entre os autores provém da Regra de Oitava, que determinava quais intervalos acompanhariam a nota do Baixo diante de uma progressão desta voz por grau conjunto. No caso do 7º grau à 8ª, a primeira nota receberia os intervalos de 3ª e 6ª, por vezes 7ª em seu lugar. Isso pode ser percebido no exemplo c do Exemplo 1, embora nesse caso a 5ª Falsa não apareça como suspensão.

	PREVENÇÃO	ACOMP.	RESOL.	MOV. DO BAIXO	GRAU
S. GOMES	6ªm	3ª, 6ª ou 7ª	3ª ou 6ª	2ª acima – 3ª abaixo	7ª ou 4ªaum
PEDROSO		3ª, 6ª e 8ª	3ª	2ª acima	
GASPARINI		3ª, 6ª ou 7ª	3ª	2ª acima	7ª ou 4ªaum

FENAROLI		3 ^a , 6 ^a	3 ^a	2 ^a acima	7 ^a
----------	--	---------------------------------	----------------	----------------------	----------------

Tabela 3: Comparação do tratamento da ligadura de 5^a Falsa entre os teóricos.

3.4. Ligadura de 7^a

A ligadura de 7^a demonstra novamente uma preocupação em comum entre os autores, demonstrando uma maior proximidade novamente entre Gasparini e Silva Gomes. À respeito aos graus sobre os quais essa suspensão se forma, salientamos as seguintes palavras de Silva Gomes:

Nas cordas do Tom em que se forma a Composição, na 2^a, 6^a, 7^a ou 4^a alterada, são mais próprias as Ligaduras de 7^a do que nas outras cordas; porquanto os sobreditos Ponto tem propriamente as espécies 3^a e 6^a, e com estas Mesmas Espécies ficam, logo que desculpa a 7^a. (DUPRAT et al, 1998: 155)

Essas palavras dão um testemunho de que Silva Gomes conhecia, e certamente havia praticado, a Regra de Oitava em sua formação, uma particularidade italiana em relação à teoria espanhola que dominou o referencial teórico português até as primeiras décadas do Século XVIII (TRILHA, 2011: 112). Silva Gomes não apresenta em momento algum os pressupostos que fariam com que concebêssemos os graus 2, 6, 7 e 4 como próprios para receberem sobre si os intervalos de 3^a e 6^a, mas sabemos que, pela Regra de Oitava, somente os graus 1, 4 e 5 poderiam receber os intervalos de 3^a e 5^a unicamente.

	PREVENÇÃO	ACOMP.	RESOL.	MOV. DO BAIXO	GRAU
S. GOMES	3 ^a , 5 ^a , 6 ^a , 8 ^a	3 ^a ou [5 ^a]	6 ^a , 3 ^a ou 5 ^a	4 ^a acima – 2 ^a acima	2 ^a , 4 ^a aum , 6 ^a ou 7 ^a
PEDROSO	3 ^a , 5 ^a , 6 ^a , 8 ^a	3 ^a , 5 ^a e 8 ^a	6 ^a , 3 ^a ou 8 ^a	3 ^a acima	
GASPARINI		3 ^a ou [5 ^a]	6 ^a , 3 ^a ou 5 ^a	4 ^a acima – 2 ^a acima	
FENAROLI	3 ^a , 5 ^a , 6 ^a , 8 ^a	3 ^a	6 ^a ou 3 ^a	4 ^a acima	2 ^a

Tabela 4: Comparação do tratamento da ligadura de 7^a entre os teóricos.

3.5. Ligadura de 9^a

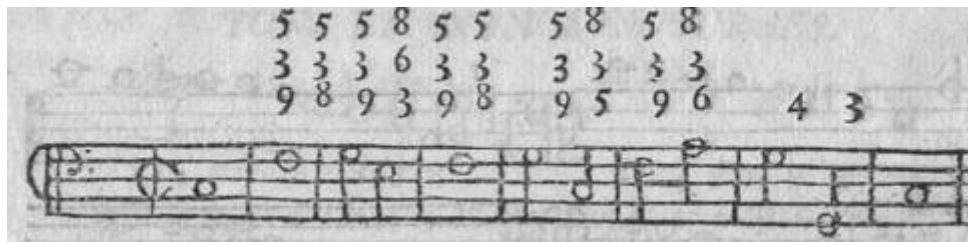
A ligadura de 9^a é a que mais proximidade apresenta entre os autores. Também revela o pressuposto teórico da Regra de Oitava subjacente no discurso de Silva Gomes: “A ligadura de 9^a é muito própria e adequada em todas aquelas Cordas do Tom que no bater das partes do Compasso pedem 3^a e 5^a” (DUPRAT et al, 1998: 157).

Uma vez que esses graus, de acordo com a Regra de Oitava ensinada pelos outros autores, seriam o 1^o, 4^o e 5^o - como já mencionada a respeito da ligadura de 7^a –, deduz-se que

era sobre estes que discorria Silva Gomes. Ora, o exemplo musical de Pedroso sobre a ligadura de 9ª nos traz essa suspensão exatamente sobre os graus 1, 4 e 5, privilegiando o maior uso do 4º, o que faz dele novamente um ponto de intersecção com a teoria italiana – dessa vez com Fenaroli: em todos os seus exemplos (e de outros teóricos do *partimenti* exemplificados por Sanguinetti), o único grau a receber a ligadura de 9ª é o 4º.

	PREVENÇÃO	ACOMP.	RESOL.	MOV. DO BAIXO	GRAU
S. GOMES	3ª, 5ª ou 8ª	3ª e 5ª	8ª, 3ª, 5ª ou 6ª	3ª abaixo – 3ª acima – 5ª abaixo	1ª, 4ª e 5ª
PEDROSO		3ª e 5ª	8ª, 3ª, 5ª ou 6ª		1ª, 4ª e 5ª
GASPARINI			8ª, 3ª, 5ª ou 6ª		
FENAROLI	3ª ou 5ª	3ª e 5ª	8ª, 3ª, 5ª ou 6ª	3ª abaixo – 3ª acima – 5ª abaixo	4ª

Tabela 5: Comparação do tratamento da ligadura de 9ª entre os teóricos.



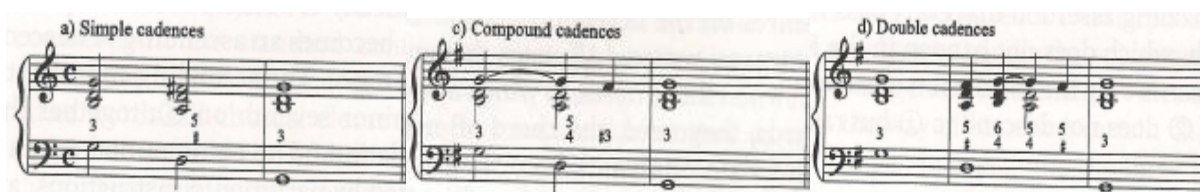
Exemplo 4: Tratamento da ligadura de 9ª por Pedroso. (PEDROSO, 1769: 15)

3.6. Cadências

Em relação às cadências, Silva Gomes faz diversas distinções em termos de definições, dividindo as cláusulas em: periódicas ou finais, conforme sua localização na obra; em perfeitas ou imperfeitas (também chamadas de fingidas), de acordo com o grau de sua resolução. Podemos comparar as explicações sobre esta última divisão entre Silva Gomes e Gasparini: a *cadenza finta* (fingida) não teria a resolução no grau que o “ouvido estava esperando”, mas num outro em que “se propõe a enganar o ouvido” (DUPRAT et al, 1998: 169), isto é, “la cadenza non termina nelle corde solite, ma inganna” (GASPARINI, 1722: 35).

No entanto, a maior similaridade entre todos os autores é sua classificação segundo o número de unidades métricas ocorridas durante o grau de Dominante. Dessa divisão, comparamos as seguintes fórmulas cadenciais: Cláusula Simples; Cláusula Composta Única ou Singela; Cláusula Composta Dupla.

A Cláusula Simples (*Cadenza Semplice*) é a que procede por “Figuras semelhantes” e “sem concorrência de Espécie alguma Falsa”, geralmente vindo da “5ª acima” para o Tom (DUPRAT et al, 1998: 169). Seria a famosa cadência autêntica. A Cláusula Composta Única, conhecida como *cadenza composta* por Fenaroli e por *cadenza composta minore* por Gasparini, traz consigo a suspensão de 4ª. Por fim, a cláusula composta dupla, chamada de *cadenza doppia* por Fenaroli e de *cadenza composta maggiore* por Gasparini, como demonstrado no Exemplo 5 abaixo, no item **d**, conforme ilustrado por Fenaroli.



Exemplo 5: Cadências Simples, Composta Única e Composta Dupla. (SANGUINETTI, 2012: 106)

4. Conclusão

Conforme discutido num primeiro momento, Portugal recebeu forte influência italiana em todos os âmbitos do exercício da música, afetado por novas solicitações de gosto e do pensamento que traspassava a música de uma maneira irrevogável. O discurso pedagógico da música portuguesa durante o século XVIII vinculava-se ao discurso italianizante através dos compêndios de regras de acompanhar e dos documentos de *partimenti*. Dessa maneira, estabeleceu-se uma primeira conexão entre o tratado de contraponto de André da Silva Gomes e o ensino praticado em Nápoles e Roma, principalmente se consideramos que aquele, lisboeta, teria recebido lições de música com José Joaquim dos Santos, professor no Seminário da Patriarcal e, talvez diretamente nessa instituição, em contato com outros mestres de música que ali lecionaram, portugueses e italianos. Aprofunda-se esse vínculo através das comparações entre dois parâmetros didáticos do contraponto fortemente interligados: a questão das cadências e das suspensões. Conclui-se, portanto, que, independentemente do grau em que o discurso pedagógico italiano tenha atuado sobre André da Silva Gomes, é inegável seu compartilhamento da mesma condição do pensável existente naquele discurso, vinculando-o a uma das mais altas tradições teórico-musicais.

Referências:

DUPRAT, Régis et al. *A “Arte Explicada de Contraponto” de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

GASPARINI, Francesco. *L’Armonico Pratico al Cimbalo*. Quarta impressão. Bologna: Forni Editori, 1722.

FERNANDES, Cristina. *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*. Évora, 2010, 561f. Doutorado em Música e Musicologia. Universidade de Évora.

MACHADO NETO, Diósnio. *Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial*. Ribeirão Preto, 2011. 318f. Tese de Livre-Docência. Universidade de São Paulo.

NERY Rui Vieira e CASTRO, Paulo F. *História da Música (Sínteses da cultura portuguesa)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.

NERY, Rui Vieira. *Prefácio*. In: OLIVEIRA, João Pedro. *Teoria Analítica da Música do Século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. pp. xiii-xix.

PEDROSO, Manuel de Moraes. *Compendio musico*. 2ª ed. Porto: Officina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1769.

RAMOS, Rafael Registro. André da Silva Gomes no contexto da teoria musical portuguesa: uma análise comparativa. In: I JORNADA ACADÊMICA DISCENTE, 1, 2012, Escola de Comunicações e Artes/USP. *I Jornada Acadêmica Discente*. Disponível em http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmus/rafael_registro_ramos-mus_etno.pdf. Acessado em Fevereiro de 2013.

SANGUINETTI, Giorgio. *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. New York: Oxford University Press, 2012.

TRILHA, Mário Marques. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*. Aveiro, 2011. 410f. Doutorado em Música. Universidade de Aveiro.

¹ Não se conhece ainda nenhum documento que vincule Silva Gomes diretamente a essa instituição, entretanto, sabemos de sua relação com José Joaquim dos Santos – único autor citado em seu tratado e possível mestre de Silva Gomes (DUPRAT et al, 1998: 118) –, compositor e professor de contraponto na Patriarcal. Além do mais, conforme demonstra Fernandes, o fato de seu nome não constar no Livro de Matrículas do Seminário da Patriarcal pode se justificar pela sua possível admissão, antes do ano de 1764 – ano em que, provavelmente, instituiu-se o Livro de Matrículas – ou “por uma eventual posição de aluno externo” (FERNANDES, 2010: 402). De qualquer modo, seguramente Silva Gomes conhecia bem a obra de José Joaquim dos Santos e se encontrava imerso na tradição de ensino musical realizada no Seminário da Patriarcal.