

**PRINCÍPIOS DA REGRA DE OITAVA NO *ARMONICO PRATICO AL CIMBALO*
(1708), DE FRANCESCO GASPARINI**

Gustavo Angelo Dias

UNICAMP

Mestre em Música

SIMPOM: Subárea de Musicologia

Resumo: O Baixo Contínuo é a prática de acompanhamento harmônico característica da música do período Barroco, realizado a partir de uma linha de baixo com eventuais cifras. Esta prática se desenvolveu a partir do início do século XVII como um acompanhamento improvisado, que visava oferecer suporte harmônico e também expressivo à *seconda pratica*. No início do século XVIII surge um dos principais postulados da teoria do Baixo Contínuo, a regra de oitava, que passa a ser considerada como uma espécie de padrão de dedução das harmonias, e torna-se uma das bases dos tratados posteriormente publicados sobre o Baixo Contínuo. Este princípio consiste em prescrever um acorde específico para cada grau da escala, o que possibilita uma aprendizagem rápida e serve como suporte para dedução das harmonias e para a improvisação. Apesar da novidade da regra de oitava como princípio que simplifica a prática do acompanhamento, a regra pode representar também uma simplificação excessiva da harmonia característica da música barroca, motivo pelo qual a maioria dos tratados posteriores à regra apresenta uma série de indicações que complementarizam a regra de oitava, apresentando preceitos válidos para usos harmônicos menos previsíveis. Muitos destes preceitos são baseadas em princípios já encontrados em tratados anteriores à regra de oitava, assim como é possível que a própria regra de oitava represente antes uma compilação de preceitos de harmonização já existentes do que um princípio inteiramente novo. Neste trabalho investigo a possibilidade de deduzir uma regra de oitava das informações encontradas num tratado anterior à postulação deste princípio: o *Armonico Pratico al Cimbalo* (1708), de Francesco Gasparini, um tratado italiano que figurou como um importante referencial teórico durante pelo menos todo o século XVIII.

Palavras-chave: Baixo Contínuo; Regra de oitava; Francesco Gasparini; Barroco italiano.

Principles of eight rule in Francesco Gasparini's *Armonico Pratico al Cimbalo* (1708)

Abstract: Thorough-bass is a practice of improvised accompaniment from a bass with figures, characteristic of the music from the Baroque period. In the early eighteenth century comes one of the main postulates of the theory of thorough-bass, the eighth rule, which shall be considered as a kind of standard for deduction of harmonies, and becomes one of the bases of the treaties subsequently published on the thorough-bass. This principle is to prescribe a particular chord for each scale degree, which enables a quick learning and serves as support for the deduction of harmonies and improvisation. Despite the novelty of the eighth rule of the principle that simplifies the practice of accompanying, the rule may also represent an oversimplification of harmony characteristic of Baroque music, which is why most treaties presents a series of rules that complement the eighth rule, precepts valid for harmonic uses less predictable. Many of these precepts are based on principles already found in previous treaties, as it is possible that the octave rule itself represents rather a compilation of existing principles of harmonization than an entirely new principle. In this paper I investigate the possibility of deducing an eighth rule of the information found in a treatise prior to the postulation of this principle: the *Armonico Pratico al Cimbalo* (1708), by Francesco Gasparini, an Italian treatise that represents as an important theoretical reference for at least all eighteenth century.

Keywords: Thorough-bass; eighth rule, Francesco Gasparini, Italian Baroque.

1. Introdução

Praticamente todo o repertório camerístico do período Barroco conta com um tipo de acompanhamento característico, construído a partir do baixo. Normalmente tocado em instrumentos harmônicos (como o cravo, o órgão ou a teorba), muitas vezes em conjunto com um instrumento melódico (como violoncelo ou viola da gamba), este acompanhamento parte de uma linha melódica grave, que pode ou não trazer cifras numéricas com a função de indicar ao instrumentista acompanhador a estrutura harmônica. Ainda que não traga estas cifras, as evidências históricas mostram que era esperado que os músicos soubessem criar um acompanhamento improvisado apenas com a linha do baixo, seja pela dedução das harmonias, seja pelo grau da escala em que se posiciona a nota mais grave, seja pelos movimentos do baixo (que caracterizam certas progressões), seja pela leitura da “grade” (a leitura das outras partes em conjunto com a linha do baixo).

Por sua capacidade de sintetizar estruturas harmônicas, e de certa forma também algumas características contrapontísticas, o Baixo Contínuo representa uma ferramenta significativa de compreensão da música do período em que esta prática esteve presente na música, e sua teoria foi de grande significância para a aprendizagem musical durante toda a era barroca e mesmo além dela, inclusive para o estudo da composição. Atualmente, o Baixo Contínuo figura entre as principais ferramentas de análise da música que vai dos princípios do Barroco ao início do Classicismo (quando a tradição do Contínuo pouco a pouco deixou de existir), e seu estudo também é essencial para os intérpretes que buscam a aprendizagem e a prática atual do acompanhamento improvisado nestes repertórios.

Neste trabalho, que se baseia em parte dos estudos desenvolvidos em minha dissertação de mestrado, analisarei como um dos aspectos mais significativos da teoria do Baixo Contínuo, a Regra de Oitava, pode estar caracterizada prematuramente no tratado *Armonico Pratico al Cimbalo* (1708), da autoria do músico e teórico italiano Francesco Gasparini (1661–1727).

Segundo Trilha (2010), a regra de Oitava é mencionada pela primeira vez em 1716 pelo teorbista francês François Champion (1680–1748), em seu *Traité d'accompagnement et de composition selon la regle des octaves de musique*. Trata-se do princípio segundo o qual é possível deduzir um padrão de cifragem básico para cada grau da escala.

Obviamente, o princípio da Regra de Oitava procura atender a uma preocupação eminente desde as primeiras fontes teóricas sobre o Baixo Contínuo, ou seja, a correta dedução das harmonias e a realização de um baixo sem cifras, o que era comum entre as

edições desta época (NUTI, 2007, p. 62; BORGIR, 2010, p. 126). No entanto, um problema surge juntamente com o ganho em praticidade representado por um padrão único de cifragem: a postulação de uma única possibilidade de cifra para cada grau da escala pode parecer simples demais para representar toda a complexidade da harmonia barroca. Por conta disso, os autores posteriores a esta convenção teórica normalmente apresentam uma série de outras regras complementares, explorando possibilidades de harmonização menos previsível.

O padrão básico da regra de oitava, que permite uma introdução rápida ao acompanhamento de um baixo sem cifras, como veremos, talvez represente mais uma consolidação de certas convenções de cifragem já esboçadas em tratados anteriores do que propriamente uma invenção inteiramente nova. A diferença mais essencial residiria no fato de que as fontes anteriores ao surgimento da regra de oitava procuram delinear pequenos padrões de cifragem através dos movimentos do baixo, e não pela posição que a nota do baixo ocupa na escala.

De fato, muitos dos “complementos” apresentados pelos autores que abordam a regra de oitava representam princípios que já existiam anteriormente (algumas vezes ecoando quase literalmente fontes relevantes anteriores). Por outro lado, é possível que alguns dos padrões básicos nas regras de oitava encontradas entre os tratadistas posteriores a Campion (1716) - pois existem divergências entre as regras de oitava apresentada por diferentes autores - igualmente possam estar implícitos entre os princípios encontrados em fontes anteriores, como o tratado de Gasparini (1708), objeto do presente estudo. Esta possibilidade representaria uma ligação teórica entre a regra de oitava e algumas fontes anteriores a este princípio, permitindo a compreensão da regra num contexto mais amplo.

Na tentativa de responder a este questionamento básico, que surgiu durante meus estudos do tratado de Francesco Gasparini, procurei por evidências de uma regra de oitava entre as indicações encontradas no texto de 1708, embora este princípio não seja mencionado pelo autor e as indicações que levariam à sua dedução se encontrem misturadas a outras indicações de cifragem ao longo do tratado. A ideia desta investigação foi procurar evidências de que os princípios básicos encontrados na regra de oitava já se encontravam esboçados no tratado de Gasparini, e que portanto este mesmo postulado represente não uma novidade, mas antes uma síntese simplificada (e, talvez, insuficiente do ponto de vista da harmonia então praticada) de uma teoria anterior.

2. O *Armonico Pratico al Cimbalo* (1722)

O tratado de Gasparini é fonte importante na Itália, e as cópias do texto encontradas mostram que sua influência se estendeu além do território de sua língua, passando por Espanha, Portugal e chegando até o Brasil, onde foram encontradas duas cópias (Fagerlande, 2002, p. 22). A influência teórica do *Armonico Pratico* acompanha seu alcance geográfico e se estende por um período considerável de tempo em alguns países, e parte desta influência possivelmente se deve ao fato de o tratado ser bastante abrangente e detalhado se comparado aos tratados italianos anteriores.

Na Itália, a influência de Gasparini parece ter perdurado pelo menos por todo o século XVIII, a julgar pela ampla circulação da obra, que teve ao menos seis edições (a última da quais data de 1802) (ARNOLD, 1965, p. 250; BORGIR, 2010, p. 137).

Um fato curioso no livro de Gasparini é a quantidade de indicações sobre acompanhamento (ou “regras”, como chama o autor) apresentados antes que qualquer concepção de tonalidade seja mencionada. Pelo teor das primeiras lições, deduzimos que o livro pode ser dedicado ao aprendiz que sequer conhece as notas, as claves e menos ainda o conceito de tom¹. Apenas no oitavo capítulo do *Armonico Pratico* o autor traz informações sobre “acompanhamentos em todos os Tons, para bem modular, prever e passar com propriedade de um Tom a outro.”² (GASPARINI, 1708, p. 50). Nos capítulos precedentes, Gasparini traz uma série de preceitos específicos sobre a harmonização sem mencionar a necessidade de conhecer o tom da obra musical ou do exercício que se vai harmonizar. São preceitos que funcionam para movimentos específicos do baixo, misturados a indicações um pouco mais gerais.

Um exemplo disto é o que ocorre no quarto capítulo, quando Gasparini apresenta uma regra para um movimento de segunda menor ascendente no baixo: a primeira nota deve receber uma 6^a menor e a segunda uma tríade perfeita (GASPARINI, 1708, p. 18).



Figura 1 – movimento de semitom no baixo: a primeira nota recebe 6a. FONTE: Gasparini, 1708, p. 18.

¹Gasparini usa o termo “tono”. Utilizo aqui simplesmente o termo em português “tom” com o mesmo sentido, sem maiores comprometimentos com posteriores teorias tonais.

²*Accompagnamenti per ogni tono, per ben modular, prevedere, e pass`ar con propriet`a da un Tono all` altro.*

A despreocupação com o tom em que a música foi composta demonstra a confiança na generalização da harmonização indicada inicialmente. No primeiro dos exemplos apresentados, o baixo movimenta-se de mi para fá, sendo a primeira nota, como observamos, acompanhada por um acorde de 6^a. Realizando de maneira simples, as notas poderiam ser mi-sol-dó no primeiro acorde e fá-lá-dó no segundo. Se levarmos em conta a inversão dos acordes, poderíamos entender o encadeamento como um movimento V - I em cada compasso, com o primeiro acorde em primeira inversão; este tipo de exemplo ou exercício é comum, e representa uma sequência harmônica de pequenas cadências seguidas, motivo pelo qual a harmonização de Gasparini funciona para o exemplo dado. Gasparini no entanto apresenta esta sequência apenas a partir do movimento do baixo, como uma regra, deixando as exceções a cuidado de um julgamento posterior, já que no oitavo capítulo o autor ensina a identificação do tom das composições e as armaduras de clave.

O fato de Gasparini utilizar continuamente a generalização é um aspecto relevante: a generalização traz um fator didático (simplificar um procedimento comum em forma de regra) e uma interessante possibilidade de notar uma intenção harmônica específica relacionada a este movimento do baixo – comum, aliás, a ponto de ser tratada como regra. A aplicação imediata no repertório parece a meta clara, aliada à preocupação evidente com a possibilidade de acompanhar sem cifras, o que é bastante comum até a época em que o livro é publicado, e também mais tardiamente, já no século XVIII (BORGIR, 2010, p. 126).

O autor segue ensinando, entre o quarto e o sexto capítulos, várias regras de harmonização a partir do movimento do baixo, por grau conjunto e por saltos. Desta forma, o aprendiz incorpora uma série de pequenos preceitos aplicáveis a recortes musicais cujo tom não é necessário conhecer, e dos quais o aprendiz aparentemente só apreenderá o verdadeiro significado conforme adquira a noção de tom. Como o próprio autor afirma no quarto capítulo: “A partir das observações encontradas no capítulo VIII se entenderá melhor o modo para assegurar o acompanhamento adequado das notas apresentadas [no exemplo musical] acima, e todas as progressões de grau-conjunto.”³ (GASPARINI, 1708, p. 21).

Os ensinamentos apresentados nestes capítulos iniciais não são tratados como infalíveis, e sua validade estará sujeita, portanto, à inserção apropriada no contexto da tonalidade. O autor parece privilegiar a aprendizagem destas primeiras deduções para que o aprendiz aborde o repertório já com algumas concepções que o ajudem a deduzir harmonias com grande chance de acerto, acostumando-se a encontrá-las de forma autônoma.

³*Dalle osservazioni, che dimostrerò al Cap. 8 s'intenderà meglio il modo per assicurarsi nell'accompagnar bene le sopradette note, e ogni andamento di grado.*

Os princípios de harmonização são, portanto, evidências que sugerem uma direção ao discurso harmônico. Na falta de um princípio consolidado que viria a ser quebrado apenas em casos excepcionais devidamente sinalizados por cifras ou pela própria parte solista ou grade de instrumentos, Gasparini opta por mostrar primeiramente pequenos movimentos do baixo, ascendentes e descendentes, por grau conjunto e por saltos, e sugere harmonizações baseadas apenas nestes movimentos⁴. Somadas, estas recomendações permitem notar não apenas o acorde que preencheria cada grau como um princípio isolado, mas também as variações a este princípio, em casos de modulação, resolução de dissonâncias agregadas a acordes anteriores, preparação para novas dissonâncias, alterações na escala e movimentos cadenciais. Para muitas das regras, Gasparini objeta possíveis exceções, algumas das quais prefere deixar para a análise mais detalhada do próprio acompanhador, conforme este adquira experiência com o acompanhamento e com as transposições de tons.

3. As *Regole D'Accompagnamento* e a Regra de oitava

Talvez o sucesso do tratado de Gasparini se deva ao fato de ele ser a um tempo objetivo, abrangente e rico em reflexões que buscam embasar uma nova prática - de procedimentos harmônicos mais determinados que a harmonia inventiva e mutável dos estilos cultivados durante o século XVII. A música para a qual Gasparini procura estabelecer parâmetros de acompanhamento encontra-se num grau de consolidação que permite o estabelecimento de regras de cifragem e realização - as *regole d'accompagnamento*, como menciona Giulia Nuti (2007), embora estas sejam ainda bem mais maleáveis que a posterior regra de oitava.

Segundo Nuti, as *regole d'accompagnamento* são

um conjunto específico de regras que explicam onde, ritmicamente, os acordes devem ser tocados de acordo com os movimentos do baixo, e instruções sobre como baixos sem cifras devem ser harmonizados. (NUTI, 2007, p. 61)⁵.

A autora compreende que estas regras, que aparecem no *Armonico Pratico al Cimbalo* (embora não separadas desta forma), são um princípio recorrente, que aparecerá no *Primi ammaestramenti della musica figurata*, de Geminiano Sangiovani (1714) (neste caso

⁴Os movimentos do baixo tiveram grande relevância no estabelecimento dos primeiros princípios de acompanhamento sem cifras. Bianciardi, um dos primeiros autores a escrever sobre o tema, afirmava, em 1607, que “os movimentos do baixo são o elemento fundamental da música.” (BIANCIARDI, 1607, p. 3). Assim como Gasparini, Bianciardi oferece (embora de forma bem menos elaborada), uma série de regras a partir dos vários movimentos do baixo. Outra relação interessante entre ambos é que os padrões de harmonização de Gasparini não apresentam a sétima, que segundo Bianciardi é um movimento de baixo que “não se usa.” (*ibid*).

⁵*set of rules that explain where, rhythmically, chords should be placed according to the movement of the bass, and instruction on how unfigured basses should be harmonized.*

reproduzido quase palavra por palavra a partir de Gasparini), em *Per accompagnare il cembalo, ò organo, ò altro stromento*, de Alessandro Scarlatti, além de manuscritos anônimos.

A aplicação mais ampla dos pequenos preceitos isolados que Gasparini apresentada fora do contexto da tonalidade pode ser feita juntando-se as informações isoladas e procurando notar a definição da harmonia em linhas de baixo maiores que as apresentadas pelo autor. Isolando movimentos que indicam modulação, suspensões e demais desvios de uma harmonização mais convencional, é possível verificar até onde as regras de Gasparini como indicações de uma harmonização por posição na escala suportam generalização.

Simplificando as *regole d'accompagnamento* encontradas no *Armonico Pratico* (1708), exceto em casos de modulação ou passagem por outros tons, pode-se obter uma espécie de regra de oitava incipiente. Porém este procedimento está sujeito a dois riscos:

1) uma redução dos princípios propostos pelo autor será sempre sujeita a exclusões que empobrecem o discurso harmônico com relação aos casos mais detalhados expostos pelo teórico;

2) seria necessário fazer algumas deduções, pois ele não trata de movimentos seguidos em grau conjunto formando uma escala (exceto pela recomendação de se harmonizar a escala alternando 5^a e 6^a, no quarto capítulo). Um sentido melódico da escala é uma possibilidade prevista na exposição da regra de oitava, e trata-se de um fator impossível de ser verificado em Gasparini.

Assumindo-se estes dois riscos, pode-se chegar a uma forma básica de harmonização para cada grau, que desconsidera movimentos especiais dentro da escala. Apresento na tabela mais abaixo uma sugestão de redução dos princípios de Gasparini à regra de oitava (alguns dos graus possuem harmonização fixada por Gasparini, e para os outros foi utilizada uma dedução a partir das regras do autor).

I	II	III	IV	V	VI	VII
5	6(M)	6	5	5	6(m)	6
3	3	3	3	3	3	3

Quadro 1: regra de oitava para a escala maior segundo Gasparini.

4. Considerações finais

Embora o autor aborde as escalas e os tons apenas no oitavo capítulo, desde os primeiros ensinamentos é possível notar a delineação de uma harmonização específica para

alguns graus da escala, o que muito provavelmente representa alguns dos preceitos que seriam mais tarde amalgamados como regra de oitava. Porém a regra de oitava procura antes resumir as harmonizações mais comuns para cada grau do que propriamente descrever os movimentos harmônicos, ênfase do enfoque de Gasparini.

Uma simplificação dos preceitos de Gasparini a uma regra de oitava excluiria muitas de suas regras, inclusive progressões harmônicas em sequência e movimentos cadenciais dentro ou fora do campo harmônico. De fato, como mencionado anteriormente, os autores que adotam a regra de oitava como princípio complementam este preceito com outras possibilidades de harmonização, muitas vezes baseando-se em evidências não muito diferentes das que Gasparini utiliza.

É importante frisar que o entendimento de um desenvolvimento em direção à regra de oitava em tratados anteriores à adoção deste princípio não significa que esta regra seja o “objetivo” dos autores anteriores, como Gasparini (1708). Ele mostra apenas que este importante princípio provavelmente se baseou muito mais nas *regole d'accompagnamento* do que em qualquer novidade harmônica.

Neste sentido, poderíamos compreender as *regole d'accompagnamento* como a base para o desenvolvimento da regra de oitava, embora esta não represente o todo daquelas, mas as simplifique - provavelmente muito mais como um recurso didático do que um postulado teórico que encerre os princípios do acompanhamento harmônico.

Referências

- ARNOLD, Franck Thomas. *The art of the Accompaniment from a Thorough-bass as practised in the XVIIth & XVIIIth centuries*. New York: Dover publications, 1965.
- BORGIR, Tharald. *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*. Rochester: University of Rochester Press, 2010.
- FAGERLANDE, Marcelo. *O Baixo contínuo no Brasil: A Contribuição dos tratados em língua portuguesa*. 221 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.
- GASPARINI, Francesco. *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, G.A.Silvani, Bologna 1722. Introduzione di Luigi Ferdinando Tagliavini. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2005 (edição fac-símile).
- NUTI, Giulia. *The Performance of Italian Basso Continuo. Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Farnham: Ashgate, 2007.

RAMEAU, Jean-Phillip. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: L'Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722 (edição fac-símile).

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