

Capítulo XVIII do Segundo Livro do “Tratado de Harmonia reduzida aos seus princípios naturais”

Texto de Jean-Philippe Rameau
Vertido para o português por Kleber Mazziero
Centro Universitário Belas Artes
kleber@klebermazziero.com

Resumo: O “Tratado da Harmonia Reduzida aos Seus Princípios Naturais” (*Traité de l'Harmonie Reduite à Ses Principes Naturels*), de Jean-Philippe Rameau, publicado no ano de 1722, é fundamentado na Escrita a Quatro Vozes. Tanto assim, que o autor denomina “Voz” (*Partie*) a cada melodia que, somada a outras “Vozes” compõem um Acorde, uma Cadência, um complexo Harmônico. Apesar de o termo ou um derivado do termo “Voz” aparecerem 141 vezes somente no Livro Segundo do Tratado – o Livro no qual Rameau consubstancia sua argumentação sobre Harmonia –, a expressão “Músicas para Coros” (*Choeurs de Musique*), que se refere à Música Coral, aparece uma única vez ao longo de todo o Tratado. Traduz-se aqui, na íntegra, o Capítulo em que a expressão aparece: o Capítulo XVIII, do Livro Segundo do Tratado de Harmonia, de Rameau.

Palavras-chave: Música para Coros, Jean-Philippe Rameau, Tratado da Harmonia Reduzida aos Seus Princípios Naturais, Tradução, 1722

Chapter XVIII of the Second Book of the “Treatise on Harmony Reduced to Its Natural Principles”

Abstract: The “Treatise on Harmony Reduced to Its Natural Principles” (*Traité de l'Harmonie Reduite à Ses Principes Naturels*), by Jean-Philippe Rameau, published in the year 1722, is based on the Writing in Four Voices. So much so that the author named each melody a “Voice” (*Partie*) that, added to other “Voices” make up a Chord, a Cadence, or a Harmonic complex. Despite the fact that the term or a derivative of the term “Voice” appears 141 times in Book Two of the Treatise alone – the Book in which Rameau substantiates his argument about Harmony –, the expression “Music for Choirs” (*Choeurs de Musique*), which refers to Choral Music, appears only once throughout the entire Treatise. The Chapter in which the expression appears, now is translated here in full: the Chapter XVIII, of the Second Book of the Treatise of Harmony, by Rameau.

Keywords: Choral Music, Jean-Philippe Rameau, Treatise on Harmony Reduced to Its Natural Principles, Translation, 1722.

Introdução

O “Tratado da Harmonia Reduzida aos Seus Princípios Naturais” (*Traité de l’Harmonie Reduite à Ses Principes Naturels*), escrito por Jean-Philippe Rameau, e publicado no ano de 1722, é dividido em quatro Livros. Como o Livro Primeiro (“Da Relação das Razões e Proporções Harmônicas”) é dedicado a uma argumentação de natureza primordialmente matemática, o Livro Terceiro (“Princípios de Composição”) à estruturação de processos de composição musical, e o Livro Quarto (“Princípios do Acompanhamento”) à técnica de grafia e execução do Baixo Cifrado, é no Livro Segundo (“Da Natureza e da Propriedade dos Acordes e de tudo o que pode ser empregado para que seja feita uma Música Perfeita”) que o autor se debruça especificamente sobre os assuntos relativos à Harmonia.

Estruturada a partir da Escrita a Quatro Vozes, toda a argumentação Harmônica do Livro Segundo é conceitualmente definida para uma música de natureza vocal. Relativamente à música de natureza instrumental, Rameau emprega o termo “instrumento” apenas três vezes ao longo de todo o Livro; a primeira delas no Capítulo 24, dedicado ao Ritmo (“Do Ritmo”), imiscuído à Dança e à própria Música Cantada:

Portanto, é injusto acusarmos algumas pessoas de não terem ouvido; seja porque elas não são acostumadas a um certo movimento, ou porque a atenção que elas são obrigadas a dar à execução de uma Dança, de uma Melodia Cantada, ou de um Instrumento, rouba-lhes o que elas poderiam dar ao ritmo (RAMEAU, 2017, p.150).¹

Logo em seguida, no mesmo Capítulo, Rameau emprega o termo “instrumento”, novamente ladeado pelo conceito implícito de uma Música cantada: “Para formar o ouvido de uma pessoa seria muito adequado deixá-la tomar, a seu critério, um andamento regular, preferivelmente um pouco lento, primeiramente fazendo soar somente uma Nota a cada tempo – seja cantando, seja tocando um instrumento” (RAMEAU, 2017, p.151)².

A última vez em que o termo aparece é no Capítulo 29, (“Dos Intervalos que devem ser distintos em maiores e menores; em justos ou perfeitos; em aumentados e diminuídos”), dedicado aos Intervalos musicais: “porém, a Sétima aumentada entre Si bemol e Lá sustenido é maior do que uma Oitava diminuída – para não dizer que ela é uma Oitava, pois Si bemol e

¹ C’est donc à tort que l’on taxe quelquefois des personnes de n’avoir point d’oreille; parce qu’elles ne sont pas accoûtumées à un certain meuvement, ou parce que l’attention qu’elles sont obligées de donner à l’execution d’une Dance, d’un Chant ou d’un Instrument, leur dérobe celle qu’elles pourroient donner à la mesure.

² Il seroit à propôs, que pour former ç’oreille d’une personne, on lui laissât prendre à as discretion un mouvement égal, quis ut cependant un peu lent, en ne lui fissent passer d’abord qu’une Notte à chaque tems, soit en chantant, soit en jouânt d’un instrument.

Lá suspenido são tocados no mesmo lugar do Órgão e na maior parte dos outros Instrumentos” (RAMEAU, 2017, p.151)³.

Afora essas três discretas aparições do termo “Instrumento”, duas delas ligadas à Música cantada, o Livro Segundo e o Tratado como um todo são estruturados sobre a Música vocal. Tanto assim que Rameau denomina indefectivelmente “Voz” a cada melodia que, somada a outras “Vozes” redonda num Acorde, numa Cadência, num complexo Harmônico, enfim. São 141 aparições do termo “Voz” (*Partie*) ao longo do Livro Segundo, desde o segundo parágrafo do primeiro Capítulo (“Do Som fundamental da Harmonia e de sua progressão”), quando o autor menciona o Som Fundamental de um Acorde: “Denominamos Baixo a Voz em que o Som fundamental habita, porque ele é sempre o Som mais grave, o mais baixo” (RAMEAU, 2017, p.49)⁴, até o último parágrafo do penúltimo Capítulo (“Do Planejamento, da Imitação, da Fuga, e de suas propriedades): “a Fuga, por sua vez, deve ser ouvida alternadamente em cada uma das Vozes, de modo a parecer que a Voz que começou foge da Voz que a segue, e assim por diante, encadeando uma parte à outra” (RAMEAU, 2017, p.49)⁵.

No entanto, mesmo sedimentando todo o conhecimento acerca da Harmonia na escrita a Quatro Vozes, Rameau menciona somente uma vez a Música Coral ao longo de todo o Tratado, quando, acerca do Baixo Fundamental, expõe uma concepção de natureza estética na frase: “Esse Baixo fundamental constrói um efeito muito belo nas Músicas para Coros” (*Cette Basse fondamentale fait un très-bel effet dans les Choeurs de Musique – p.138*). Tal menção ocorre no Capítulo 18 do Livro Segundo, que se segue traduzido na íntegra.

³ Mais cette Septième superflüe entre *Sib* et *Lá#*, est plus grande qu’une Octave diminuée, pour ne pas dire que c’est une Octave; car *Sib* et *Lá#* ne sont qu’une même touche sur l’Orgue et sur la plûpart des autres Instrumens.

⁴ On appelle *Basse*, la partie où regne ce Son fondamental, parce qu’il est toujours le plus grave, et le plus bas.

⁵ Au lieu que la Fugue doit être entenduë alternativement dans chaque Partie, où il semble que celle qui a commencé suit celle qui la suit, et ainsi par enchaînement de l’une à l’autre.

TRADUÇÃO DO CAPÍTULO XVIII DO SEGUNDO LIVRO DO TRATADO DA HARMONIA REDUZIDA AOS SEUS PRINCÍPIOS NATURAIS, DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Tradução: Kleber Mazziero de Souza Souza

CAPÍTULO DÉCIMO OITAVO

Observações sobre a definição das Regras, em que ensinamos a maneira de compor um Baixo fundamental.

ARTIGO PRIMEIRO

Da definição das Regras

Não podemos julgar a Música se não for por sua relação com o ouvido; se não estiver em acordo com o ouvido, a razão não tem autoridade. Assim, em nosso julgamento, nada deve nos convencer mais do que a união delas duas. Somos naturalmente satisfeitos pelo ouvido, enquanto o espírito é satisfeito pela razão; nada julgamos se não por sua colaboração mútua.

A experiência nos oferece um grande número de Acorde suscetíveis a uma variedade que tende ao infinito, nos quais havemos de nos perder sempre se não procurarmos, em todo lugar, o princípio. Em tudo a experiência semeia as dúvidas; e cada um, imaginando que seu próprio ouvido não o enganará, confia somente em si mesmo. A razão, ao contrário, coloca sob nossos olhos nada mais do que um Acorde, cujas propriedades são fáceis de determinar com uma pequena colaboração da experiência. Assim, desde que a experiência não contradiga o que a razão autoriza, esta última deve prevalecer, pois nada é mais convincente do que suas decisões, sobretudo quando elas são extraídas de um princípio tão simples como o que ela nos oferece; não nos regremos se não por ela sempre que possível, e chamemos a experiência em seu socorro quando quisermos fortalecer ainda mais suas provas.

Os primeiros Músicos – vale dizer, todos aqueles que foram ligados apenas à especulação – admitiram unicamente o Acorde perfeito como todo o princípio. Se Zarlino, que uniu a prática à teoria, fala de Acorde de Sexta e de Sexta-e-Quarta, e já sabemos que ambos provêm do mesmo princípio, é apenas uma questão de ver se as Dissonâncias também são relacionadas com esse princípio. Isso é fácil de provar, pois todas elas são geradas de um novo Som

adicionado ao primeiro Acorde, que subsiste sempre em sua inteira perfeição. Desse modo, como a razão, sozinha, é suficiente para autorizar e para determinar a prática, essa adição é feita naturalmente por uma Regra de três, ou por uma nova multiplicação dos números que nos dão o primeiro Acorde, como já observamos no Livro Primeiro, Capítulo VII. Ora, as Regras da Música concernem somente a Consonâncias e de Dissonâncias praticáveis, sendo as Consonâncias todas elas contidas no Acorde perfeito, e as Dissonâncias neste mesmo Acorde perfeito e no Acorde com a Sétima que a ele adicionamos. É certo que as Regras devem ser fundamentadas principalmente no primeiro Acorde e sobre aquele que é formado pela Sétima adicionada; e se, depois de termos estabelecido nossas conclusões sobre um princípio tão simples e tão natural, seguirmos ponto a ponto o que tem sido dito e praticado por todas as pessoas mais hábeis nesse gênero – sempre em conformidade com o que a experiência nos comprova –, quem poderá duvidar por um momento de que o princípio é o verdadeiro objeto de nossas Regras?

Para esse efeito, vejamos o que disse Zarlino a respeito do Baixo fundamental, de sua progressão, da progressão que ele determina às outras vozes, da progressão das Terças, das Consonâncias em geral, e das Dissonâncias. Observe que ele se esqueceu das Dissonâncias que denominamos maiores; que ele não define perfeitamente a Cadência de engano; que ele não menciona a Cadência irregular; nem a inversão dos Acordes, embora ele ensine como usar os Acordes de Sexta, de Segunda etc.; que ele cita sem distinção o Acorde de Nona, que afirmamos ser admitido apenas por suposição; que ele era mal fundamentado em seus Modos (como veremos no Capítulo XXIII); que, por consequência, a sua Música não pode desfrutar das perfeições de que a nossa Música é adornada; e que, por fim, seus Exemplos não corroboram o seu discurso.

Examine se as suas razões são de fato razões ou apenas palavras das quais ele tira suas explicações, suas comparações e, com isso, os limites de seus conhecimentos. Depois disso, extraia as conclusões justas, e você encontrará, em verdade, que toda a Harmonia e toda a Melodia devem repousar nos dois Acordes propostos por nós, sobretudo devem repousar no Som mais grave de cada um desses Acordes, que é sempre o mesmo em ambos os Acordes, e em sua progressão, como temos dito até aqui. Escute, em seguida, a Música dos mais hábeis Mestres, examine-a e tire a prova por meio de um Baixo fundamental, conforme a explicação que daremos ao final deste Capítulo. Você não encontrará nada além do Acorde perfeito e do Acorde com Sétima. Você não encontrará, eu digo, nada além da Nota tônica – ou sua dominante, supondo que você conheça bem a Modulação, de modo a poder distinguir todas as mudanças de Tons, observando sempre que a Sexta Nota frequentemente toma o lugar da Dominante nos Tons menores.

O princípio da Harmonia não subsiste somente no Acorde perfeito, do qual se forma o Acorde com Sétima, mas ainda mais precisamente no Som mais grave desses dois Acordes que é, por assim dizer, o Centro Harmônico ao qual todos os outros Sons devem se reportar. Esta é uma das razões pela qual nós acreditamos que devemos estabelecer nosso Sistema sobre a divisão de uma corda, sendo que essa corda nos dá o Som mais grave, que é o princípio de todos aqueles que provêm de sua divisão, assim como a unidade – com quem o comparamos – é o princípio de todos os números.

Isso não é suficiente para perceber que todos os Acordes e suas diferentes propriedades têm sua origem no Perfeito e no com Sétima; é preciso observar, além disso, que todas as propriedades desses Acordes dependem absolutamente desse Centro Harmônico e de sua progressão. Os Intervalos que compõem esses Acordes não se configuram como tais se não em relação a esse Centro, que em seguida se apropria desses mesmos Intervalos para formar sua progressão, sobre a qual se determinam a ordem e a progressão desses dois Acordes primários. Todos esses Intervalos subsistem na Terça, na Quinta e na Sétima; afinal, se houver outros Intervalos, esses serão suas inversões, como a Sexta, a Quarta e a Segunda; ou as replicações de uns e de outros, como a Nona, a Décima-primeira etc; ou alterados, como o Trítone, a Quinta diminuída etc. – não mencionamos aqui a Oitava, pois sabemos suficientemente que ela é uma réplica. Essa redução de Intervalos tem uma relação exata com a dos Acordes: dos Intervalos invertidos se formam os Acordes invertidos, dos Intervalos replicados se formam os Acordes por suposição, e dos Intervalos alterados se formam os Acordes por empréstimo; tudo provindo dos nossos três primeiros Intervalos, dos quais se formam os Acordes fundamentais, e tudo relacionado unicamente com nosso Centro Harmônico.

Ainda mais: o ouvido aprova não somente os Acordes fundamentais, mas, uma vez que sua progressão seja determinada pelo seu Som mais grave e fundamental, tudo o que estiver em conformidade com esse Som fundamental será sempre agradável, jamais desagradável – esteja o Som fundamental subentendido, invertido, ou emprestado, a razão e o ouvido concordam sobre esse ponto de tal modo, que não encontramos qualquer exceção.

Que maravilhoso é o princípio em sua simplicidade! Quantos Acordes, quantas belas melodias, essa variedade infinita, as expressões tão belas e tão justas, os pensamentos tão bem construídos; tudo provindo de dois ou três Intervalos dispostos por Terças, cujo princípio subsiste num único Som, deste modo: Som fundamental (1), Terça (3) Quinta (5) Sétima (7).

Já devemos estar persuadidos por nossas observações precedentes, e as Regras que estabelecemos baseadas no princípio hão de nos convencer ainda mais:

1. Começamos pelas Consonâncias, que são todas contidas no Acorde perfeito. Como, neste caso, o Baixo fundamental só pode proceder por Intervalos consonantes (conforme nossas observações nos Capítulos I e II deste Livro, e no Capítulo IV do Livro Terceiro), ele impõe uma certa progressão diatônica às vozes superiores, de onde podemos extrair quase todas as Regras que concernem às Consonâncias; e, se não dizemos “absolutamente todas as Regras”, é apenas por causa de certas liberdades introduzidas pela Dissonância. Contudo, encontraremos sempre as principais Regras, sobretudo as que os Antigos nos legaram como inquestionáveis.

Por exemplo: nas progressões naturais da Harmonia, jamais encontramos duas Oitavas ou duas Quintas sucessivas; e, se sem alterar a ordem prescrita a cada Voz fizermos passar cada Consonância àquela que pode sucedê-la, veremos não somente que as perfeitas passam comumente às imperfeitas e estas às primeiras, mas que também as Consonâncias perfeitas podem se suceder. Disso concluímos que a sucessão de Terças não é limitada; portanto, sua progressão – assim como a das Sextas, que são suas inversões – deve ser livre. Ao que parece, a Quarta invertida da Quinta deveria se submeter à regra que observamos nas Quintas; a experiência, contudo, mostra que podemos tolerar várias Quartas consecutivas numa progressão diatônica, e, portanto, a experiência deve prevalecer sobre esta observação.

Em relação à Melodia, sabemos que o Cantochão somente pode proceder por Intervalos diatônicos ou consonantes – e até mesmo o Intervalo de Sexta maior é proibido. Portanto, nosso princípio ainda subsiste aqui. Porém, não podemos estender essa Regra a uma Música inteira, pois a Dissonância traz um efeito maravilhoso, e somente a Modulação deve ser a árbitra, pois, da maneira como nós a usamos hoje em dia, ela coloca o Músico acima das dificuldades – que no passado ele encontrava – para entoar certas Dissonâncias, que são toda a beleza da expressão musical.

2. Entre todas as progressões do Baixo, a de Quinta descendente é a primeira e a mais perfeita, pois nos satisfazemos plenamente quando ouvimos uma Cadência final formada dessa progressão, na qual parece que a Quinta volta à sua origem, passando a um dos Sons da Oitava de onde ela é gerada (ascender uma Quarta ou descer uma Quinta são aqui a mesma coisa). Por isso, não há dúvida de que nos apegamos principalmente às propriedades dessa cadência para obtermos alguns benefícios – e nisso estamos bem fundamentados, pois essa primeira progressão do princípio é suficiente para cancelar as nossas Regras, como mostraremos em seguida.

A Regra de fazer a Terça maior ascender à Oitava, e de jamais fazer o mesmo com a Terça menor, só pode provir do princípio proposto. Isso, porque é somente na progressão de Quinta

descendente que a Terça ascende diatonicamente à Oitava. Porém, aqui é preciso cuidado para não se enganar por uma falsa aplicação da Regra: só há uma Terça em relação ao princípio, que não pode subsistir sem um de nossos dois Acordes fundamentais; desse modo, bem longe de imaginar que as Terças de que falamos possam se relacionar indiferentemente com todos os Sons que a inversão nos permite fazer servir de Baixo, é preciso, ao contrário, restringirmo-nos ao princípio – pois essas Terças são como tais somente em relação a esse princípio ou no Acorde perfeito, ou no Acorde com Sétima. Outra evidência disso é que quando aplicamos essa mesma regra às Sextas, que só podem aparecer num Acorde invertido, estas não seguem a propriedade das Terças, ainda que as representem; podemos observar isso reduzindo esse Acorde invertido a um de nossos dois Acordes primários. No entanto, segundo nossa interpretação mais precisa, é inútil mencionar essas Sextas aqui, pois o que dizemos das Terças do Som fundamental deve ser estendido igualmente a tudo o que as representa. Isso será provado nas próprias Dissonâncias.

3. Se a primeira Dissonância é formada de uma Terça adicionada ao Acorde perfeito, naturalmente essa Terça deve ser menor em relação à Quinta do Som mais grave desse Acorde. Se essa Terça adicionada forma uma nova Dissonância com a Terça maior do Som mais grave desse Acorde, veremos primeiramente que a Dissonância tem sua origem nessas Terças, e, por consequência, seremos obrigados a distingui-las em dois gêneros, denominando Menor a que provém da Terça menor adicionada, e Maior a que provém da Terça maior natural ao Acorde perfeito. Essa distinção ainda não tinha sido feita e, todavia, é muito precisa, pois, por meio dela, a progressão de todas as Dissonâncias é determinada de uma só vez: as maiores devem ascender e as menores devem descer, sem exceções; o que prova que a Harmonia fundamental somente subsiste nos Acordes perfeitos e nos Acordes com Sétima – pressupondo que toda Dissonância maior possa ser reduzida na Terça maior do Som mais grave de um Acorde com Sétima e que toda Dissonância menor possa ser reduzida numa Sétima; pressuposição esta que pode ser feita sem qualquer dificuldade.

Embora ainda não tenhamos examinado a origem da progressão da Terça menor, na qual baseamos a progressão de todas as Dissonâncias menores, podemos estar seguros sobre isso desde já – pois até aqui parece que não apresentamos nada de errado –, e só estamos esperando pela oportunidade de apresentar nossa concepção sobre esse assunto.

Podemos sofrer oposição quanto ao Cromatismo e à Licença, que introduzimos na Cadência irregular como exceções válidas à Regra precedente. Contudo, ressaltamos que a Sexta adicionada ao Acorde perfeito na Cadência irregular é supranumerária e que a Harmonia nada perderia de sua perfeição sem essa Sexta, cuja prática depende somente do bom gosto, enquanto sem as outras Dissonâncias a Harmonia redundaria insípida. Em relação ao

Cromatismo, pelo qual a Dissonância maior pode descer um Semitom em vez de ascender, ele não destrói nossa Regra de maneira alguma. Isso, porque: 1. Neste caso, se o Som para o qual a Dissonância maior deveria ascender não é ouvido em outra voz, ele é subentendido; ademais, esse Som não é outro se não o Som fundamental, que deve, por consequência, reinar naturalmente no Baixo. 2. Diferentemente da menor, a Dissonância maior não é dissonante por si mesma; por isso, ao eliminar a menor, não mais haverá a maior, como a experiência pode provar etc. 3. A Terça maior, de onde provém a Dissonância maior, é natural ao Acorde perfeito; e, mesmo dizendo que ela deve ascender, não proibimos absolutamente de mantê-la no mesmo grau. 4. Como toda Dissonância maior somente pode ser formada da Terça maior de uma dominante tônica, essa Dissonância é apenas acidental em relação ao Tom que a sucede imediatamente etc. 5. Essa Dissonância maior pode permanecer no mesmo grau para preparar a menor que a sucede; isso, porque o gênero do Intervalo não muda, como podemos observar deixando no mesmo grau a Nota do Baixo sobre a qual essa Dissonância será ouvida. Desse modo, se em relação à Nota do Baixo havia um Intervalo de Terça ou de Sétima, também aqui forma-se um Intervalo de Terça ou de Sétima etc.; a diferença entre esses Intervalos consistirá apenas em serem Maior ou Menor, Aumentado ou Justo – diferença esta que encontramos também nas Notas que definem esses Intervalos, pois essa diferença é causada apenas por um bemol, um bequadro ou um suspenso adicionado à mesma Nota.

Não temos dúvidas de que as pessoas hábeis percebem a força dessas provas, embora – para evitar as cansativas repetições – não as mencionemos o tempo todo. Ademais, o Cromatismo é um novo gênero de Harmonia, que deve ter suas propriedades específicas; e, apesar de essas propriedades parecerem se distanciar do princípio, elas ainda dependem dele e isso requer apenas um pequeno esclarecimento.

4. Se a progressão das Vozes superiores naturalmente deve ser diatônica, e se a Terça menor não pode ascender à Oitava, para nos submetermos a essas Regras é de toda necessidade, portanto, que essa Terça permaneça no mesmo grau num trecho da Cadência perfeita – ou final –, para que em seguida ela possa descer diatonicamente ao próximo trecho, como é evidente para quem conhece esse movimento. Essa observação pode ter gerado a introdução da Dissonância na Harmonia e a definição das Regras concernentes a ela. Desse modo, a Terça menor que aqui permanece sobre o mesmo grau, forma uma Sétima que em seguida desce para outra Terça. Aparentemente, é desse movimento que vem a Regra de preparar e resolver a Dissonância por uma Consonância. Não é sem razão, portanto, que depreendemos essa Regra de um trecho da Cadência perfeita, preferivelmente a todas as outras, com a intenção de nos conformar às ideias gerais, pois temos como certo que somos atrelados às

três primeiras progressões do Baixo fundamental, que desce uma Terça, uma Quinta ou uma Sétima. Essa certeza nos dá por Regra geral que a Dissonância deve ser sempre preparada e resolvida; que a Sétima só pode ser resolvida numa dessas três progressões fundamentais; e que, dessas progressões, a de Quinta é a primeira. Além disso, conforme as nossas Observações do Capítulo II, parece que a Dissonância deve sua origem à Cadência perfeita. Desse modo, todas as nossas Regras derivam sua força do mesmo princípio. Adicionemos a isso que, conforme a Harmonia fundamental, a Sétima – de onde provêm todas as Dissonâncias menores – só pode ser resolvida naturalmente na Terça, como foi dito no Capítulo XVII, Artigo IV.

Todas essas considerações poderiam nos levar a concluir que o Autor dessas Regras teria um conhecimento muito profundo de todas as propriedades da Harmonia. Porém, ao que parece, ele foi guiado apenas pelo princípio que propusemos; afinal, em tudo Zarlino se esforça para nos provar que os primeiros Músicos conheciam somente o Acorde perfeito, embora ele mesmo não conhecesse todos os que nós utilizamos. Podemos notar que, a começar por ele, cada Autor é arraigado apenas ao Intervalo do qual ele quis prescrever as propriedades, sem nos dar mais do que vagas ideias do princípio, o que prova que o conhecimento dos Acordes invertidos só foi adquirido com o passar do tempo e que, como esse conhecimento é devido somente à experiência, perdeu-se de vista o princípio, e assim os Acordes invertidos foram tomados como os originais. Isso deu lugar a uma infinidade de desvios, de exceções e de equívocos, que levaram a confundir os termos, os Intervalos, os Acordes, suas progressões, e suas propriedades, sobretudo nos Modos. Parece até mesmo que eles tiveram prazer em transformar a mais simples e mais natural Ciência do mundo, na mais obscura – como todas as pessoas de bom senso podem perceber, tanto pelas Regras antigas e modernas, quanto pela precisa redução que fazemos das Regras ao princípio. Os Geômetras propuseram esse princípio em vão, pois sua pouca experiência não permitiu que eles o explanassem tão bem como nós, e fez com que eles fossem suspeitos de ignorância pelos ignorantes, que se perderam na multiplicidade de Acordes gerados desse princípio. Contudo, neste tempo presente é fácil corrigir esse erro, desde que reconheçamos de uma vez por todas a redução desses Acordes à superposição de Terças e com os limites desses Acordes na extensão da Oitava, o que, pela própria experiência, seríamos levados a aceitar. Em tudo, encontraremos como Acorde original o Perfeito e o com Sétima: o primeiro se encontrará nos de Sexta, o outro nos de Segunda; assim também em todos os Acordes que dizemos serem invertidos, nos quais o Som fundamental está implícito; nos Acordes de Nona e de Segunda aumentada, nos quais a Sétima se encontrará; e em todos os Acordes que dizemos provirem da suposição ou por empréstimo, nos quais o Som fundamental é suposto ou emprestado – todos esses diferentes tipos de Acordes, que são gerados pelos

fundamentais, como é evidente; estes, por sua vez, são gerados pelo Som mais grave e fundamental que, para esse fim, toma emprestada a ajuda de sua Oitava, que é gerada primeiramente, e de onde tiramos todas as Consonâncias e todas as Dissonâncias praticáveis. Não podemos mais repetir uma verdade que os Teóricos têm admitido pela metade e que a maior parte dos Músicos dedicados somente à Prática têm contestado.

5. Como parece de maneira bastante consistente que as Regras principais e fundamentais que acabamos de expor foram desenhadas a partir das primeiras progressões do Baixo descendente – porque dissemos que toda Dissonância deve ser preparada –, é importante fazer notar que há exceção nessa Regra: encontramos exatamente o contrário nas progressões opostas do Baixo. Porém, para abreviar este assunto, sugerimos que você volte ao Capítulo XIII, onde ela é suficientemente abordada.

6. O fato de a Dissonância maior ser gerada da Terça maior, natural ao Acorde perfeito, é suficiente para nos provar que ela não exige qualquer outra precaução que não seja a de ascender um Semitom, como é próprio dessa Terça maior. Desse modo, se não há obrigação de preparar essa Dissonância maior, podemos dizer que é em favor da Dissonância maior que a Dissonância menor se beneficia dessa mesma vantagem em certas progressões do Baixo fundamental.

7. Podemos aqui guardar silêncio em relação às outras Regras, que concernem às Dissonâncias ornamentais da melodia, à síncopa etc., pois elas dependem somente do bom gosto, ainda que sejam sempre fundamentadas em nosso mesmo princípio.

8. Seria aqui o lugar de falar da Modulação, que de algum modo é o cerne de nossas Regras precedentes. Nela encontraríamos uma ligação e um entrelaçamento entre tudo, o que não nos permitiria mais duvidar da verdade de nosso princípio. Porém, como somos obrigados a nos estender um pouco nesse assunto, para ressaltar a importância dessa ligação – de que Zarlino e vários outros Autores se distanciaram –, dedicaremos especial atenção a ela nos Capítulos XXI, XXII e XXIII.

9. Como ainda é possível que nos sejam feitas novas objeções em relação aos Sons supranumerários nos Acordes por suposição, na Cadência irregular, e em relação àquele que empresta seu fundamento do próprio Som fundamental – pois esses Sons não estão contemplados nas Regras e parecem demandar uma Regra particular para eles –, é importante advertir que a isso não vale a pena nos determos excessivamente aqui, sendo necessário apenas fazer menção ao fato de que esses Sons podem ser considerados uma adição voluntária, que não toca ao princípio. Como apontamos em nossos outros Livros, a

prática os compreende facilmente, e para julgar com maior precisão, basta adicionar um Baixo fundamental abaixo de uma Música qualquer, conforme a explicação que se segue:

ARTIGO SEGUNDO

Da maneira como compor um Baixo fundamental abaixo de toda espécie de Música

1. Comumente, a Harmonia é ouvida no primeiro instante de cada tempo do compasso, e ainda que por vezes possamos dividir um tempo em duas metades iguais, ela seria ouvida no primeiro instante de cada metade desse tempo. É em cada um desses primeiros instantes que todas as vozes devem estar em acordo e, por consequência, o Baixo fundamental com elas. É preciso observar que podem ser feitas várias Notas ao longo de cada tempo – e mesmo no primeiro instante (e aqui é necessária toda a atenção) de um tempo. Tais notas não fazem parte do corpo da Harmonia, e são adicionadas somente como ornamento da melodia.
2. O Baixo fundamental não pode subsistir se ele não reinar sempre abaixo das outras vozes e se o todo não formar com ele o Acorde perfeito ou o Acorde com Sétima, eliminando sempre que necessário os Sons supranumerários e por empréstimo.
3. Assim que aparecer um acorde de Nona ou de Quinta aumentada, esse Baixo fundamental deve se encontrar uma Terça acima do Baixo já composto, e se aparecer um acorde de Décima-primeira, denominada Quarta, ou com Sétima aumentada, o Baixo fundamental deve se encontrar uma Quinta acima do Baixo já composto – todas as outras vozes formando o Acorde com Sétima com esse Baixo fundamental. Lembre-se de que a Oitava do Som supranumerário da Décima-primeira deve ser igualmente considerada supranumerária, ainda que o todo tenha um bom efeito na disposição descrita.
4. Se aparecer um Acorde por empréstimo, é preciso colocar no Baixo fundamental a Dominante no lugar da Sexta Nota – que forma sempre a Segunda aumentada ou, por inversão, a Sétima diminuída, com a Terça maior dessa dominante. Assim, o restante do Acorde formará o Acorde com Sétima com o nosso Baixo fundamental. Falaremos disso também no Artigo VIII.
5. É preciso estar muito atento aos trechos de uma Cadência irregular, na qual o Som adicionado pode erroneamente ser considerado como o mais grave do Acorde com Sétima. Neste caso, ele deve ser retirado, fazendo-se ouvir somente o Acorde perfeito, que subsistirá no restante do Acorde. Trataremos disso também nos Artigos VIII, IX e X.

6. Se encontramos por acaso um Acorde com Sétima e Sexta, tal como o que mencionamos no Capítulo XVII, Art. V, não é necessário dedicar demasiada atenção a ele, pois basta o Baixo fundamental permanecer no mesmo grau em que já se encontrava anteriormente.

7. Como aqui adicionamos esse Baixo apenas como prova, não é necessário se ater a certas falhas de progressão, como duas Oitavas consecutivas etc, que acontecem com ele, mas não aparecem entre as vozes já compostas.

8. O conhecimento da Modulação é de grande valia para provar isso, pois ele permite saber, primeiramente, o Tom no qual se está e, por consequência, o lugar que ocupa uma determinada Nota nesse Tom; o Acorde que ela deve sustentar; e o Som fundamental que pode estar implícito, suposto ou emprestado. Saberemos, além disso, que os Acordes por empréstimo somente podem aparecer nos Tons menores, e que a sexta Nota toma emprestado seu fundamento da dominante tônica desses Tons menores – fundamento este, que sempre deve servir de Baixo fundamental, mesmo quando acontecer a suposição com este empréstimo. Saberemos, também, que uma Cadência irregular só pode ser feita sobre uma Dominante precedida de sua Nota tônica ou quando a Nota tônica é precedida de sua quarta Nota; neste caso, cada uma dessas Notas deve sempre se encontrar no Baixo fundamental, sustentando o Acorde perfeito – imaginando que o Som mais grave do Intervalo dissonante etc. deve ser suprimido do Acorde.

9. Para que esse Baixo seja bem composto, é preciso fazê-lo proceder por Intervalos consonantes sempre que possível. Aqui há exceção somente quando percebemos que a Sétima pode ser resolvida na Quinta, ou noutra Sétima, ou quando ela pode ser preparada pela Oitava – supondo sempre que todas as vozes não formarão outros Intervalos com esse Baixo fundamental, a não ser os de Terça, de Quinta, de Oitava e de Sétima. Como os Acordes nem sempre são completos, com todos os Sons de que devem ser compostos, aqui se faz necessário todo o cuidado para estabelecermos a prova; afinal, o fundamento do Acorde subsiste sempre, ainda que o Acorde não seja completo; algumas vezes o gosto do Compositor requer o ornamento da melodia – isso nos obriga a duplicar um Som em lugar de empregar aquele que redundaria num Acorde completo. Quando dizemos que todas as Vozes deveriam formar a Terça, a Quinta etc., com o Baixo fundamental, é excetuando (como sabemos): o Som supranumerário dos Acordes por suposição, que deve se encontrar sempre abaixo desse Baixo fundamental; o Som que é adicionado ao primeiro Acorde perfeito de uma Cadência irregular; e o Som que empresta seu fundamento da dominante tônica – esses Sons devem ser absolutamente suprimidos na comprovação, e podemos mesmo imaginar que eles não se encontram ali. Além disso, comumente a Quinta da segunda Nota de um Tom menor é diminuída, conforme sua ordem natural nesse Tom; porém, ela deve ser considerada como

justa, tendo sido alterada somente por acidente – supondo sempre que essa Quinta se encontra somente num Acorde perfeito ou num Acorde com Sétima em relação ao Baixo fundamental. Isso posto, ressaltamos:

10. Nas progressões dadas, a Dissonância menor, que é sempre a Sétima em relação ao Baixo fundamental, é preparada e resolvida como deve ser – lembrando que, em relação a esse Baixo, ascender uma Quarta ou descer uma Quinta são a mesma coisa, assim como os outros Intervalos que têm uma relação semelhante. Como algumas vezes podemos subentender uma Dissonância que não aparece no corpo de uma Obra, seja para dar ao Baixo fundamental uma progressão consonante, seja apenas para encontrar os Acordes que ele deve suportar, não devemos atribuir ao Autor a falha na progressão dessa Dissonância subentendida, pois ela não aparece sem esse Baixo fundamental; e, também nas outras falhas de progressão entre as outras Vozes e esse Baixo fundamental, vê-se que nem sempre o Autor pretende que ele seja adicionado. No entanto, se as falhas aparecem sem esse Baixo, o Autor falhou. Porém, nem mesmo isso poderá destruir o fundamento da Harmonia, que sempre subsistirá nos dois Acordes propostos por nós.

Além disso, quando nos apercebemos que entre os dois Sons que formam um Intervalo de Segunda ou de Sétima, o agudo da Segunda – ou grave da Sétima – ascenderá enquanto o outro permanecerá no mesmo grau, isso caracterizará justamente o trecho de uma Cadência irregular. Podemos imaginar (como já dissemos) que o Som que ascende é como um Som supranumerário e, por isso, jamais deve ocupar o Baixo. Em relação à Dissonância maior, sempre formada da Nota sensível ou da Terça maior de uma Dominante tônica – e que é Dissonância somente quando a Dissonância menor é adicionada –, é preciso verificar se ela é sempre resolvida como deveria ser, ascendendo um Semitom.

11. Há algumas reflexões a serem feitas sobre a maneira de resolver as Dissonâncias: 1. A Dissonância que permanece no mesmo grau e é resolvida em seguida como deve ser, supostamente é bem resolvida desde que o mesmo Acorde fundamental subsista com ela. 2. A Voz do Baixo pode formar uma Terça menor com o Baixo fundamental, mas aqui não devemos nos prender a isso. 3. Desde que o mesmo Acorde fundamental subsista, uma Dissonância pode passar como quisermos a qualquer Som desse Acorde, porém, comumente é preciso que ela passe em seguida para o Som que deveria tê-la sucedido anteriormente; contudo, quando a Dissonância maior – ou mesmo a menor – são ouvidas depois, elas podem conservar seu privilégio, que é o de serem resolvidas como devem ser. 4. Podemos resolver a Dissonância maior na Consonância que deve suceder naturalmente a menor, e esta na Consonância que deve suceder naturalmente a maior – desde que seja numa Harmonia

natural, e ascendendo quando originariamente teriam de ascender e descendo quando originariamente teriam de descer, conforme este Exemplo de Zarlino:



5. No Cromatismo, em vez de ascender, a Dissonância maior deve descer um Semitom, ou deve permanecer no mesmo grau etc., como já fizemos observar.

É certo que uma Música na qual podemos adicionar um Baixo, com todas as características que indicamos, será sempre boa. Ela poderá apresentar erros numa determinada ordem de Consonâncias; na Melodia; na Modulação; na igualdade do valor das Notas que preparam, que formam e que resolvem a Dissonância; ou até mesmo nos tempos em que essa Dissonância deve ser preparada e ouvida. Porém, ela não incorrerá em erro em relação ao fundamento da Harmonia, que é o principal – com o resto é fácil de se lidar. O bom gosto, que a nós dita a maior parte dessas Regras, algumas vezes nos obriga a nos afastarmos delas.

Esse Baixo fundamental constrói um efeito muito belo nas Músicas para Coros. Porém, quando queremos que ele seja ouvido, é preciso que as Regras sejam observadas com rigor entre todas as Vozes. O Baixo-contínuo pode formar, sem dificuldades, vários Uníssonos ou várias Oitavas com a Fundamental, sobretudo nos Acordes com Sétima e Sexta, por suposição e por empréstimo, sem afetar o Som fundamental.

Como todos aqueles que se preocuparam em nos ditar as Regras precedentes sempre se esqueceram de fazer observar o princípio, acreditamos que devemos nos estender um pouco neste assunto, para que a evidência desse princípio nos coloque acima das dúvidas e das contestações.

Referências

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'Harmonie Reduite à Ses Principes Naturels*. Rungis Cedex; France: MAXTOR, 2017. Reimpressão do texto original publicado por Jean-Baptiste Christophe Bailard, 1722.