# A evolução da regra da oitava em Portugal (1735-1810)

Mário Marques Trilha (Universidade de Aveiro, CESEM, FCT)

**Resumo:** No princípio do século XVIII consolida-se na Europa um padrão de harmonização dos graus das escalas maiores e menores que, após a publicação do tratado de baixo-contínuo de François Campion (1709), passa a ser conhecido por "Regra da Oitava". Os teóricos portugueses também abordaram e acompanharam a evolução deste tópico de extrema relevância para todos os músicos que desempenhavam a função de acompanhadores. Este artigo pretende apresentar a produção teórica portuguesa sobre este tópico que dada a sua importância para o acompanhamento, improvisação e composição é uma chave fundamental para a compreensão do pensamento harmônico setecentista.

**Palavras-chave**: baixo contínuo; harmonia; acompanhamento; teoria musical.

**Abstract:** In early-eighteenth-century Europe a pattern of harmonization of all major and minor scale degrees is established. It began to be called "Rule of the Octave" after the publication of François Campion's 1709 treatise. Portuguese theorists also studied and followed the evolution of this topic of extreme relevance to all musicians who were involved in the task of accompaniment. This paper highlights the Portuguese theoretical works on this subject, which represents an important source for the understanding of eighteenth-century thoughts on accompaniment, improvisation, and composition.

**Keywords**: through bass; harmony; accompaniment; music theory.

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

Em praticamente todos os tratados de baixo-contínuo e/ou composição do século XVIII, encontram-se modelos de harmonização das escalas maiores e menores. Estes padrões foram conhecidos por distintos nomes: "ambitus modi", "harmonical scale", "modulazione dell'ottava," "Sitze der Accorden,", "Regras geraes das Cordas do Tom", "Escallas" e, pelo nome que posteriormente conheceu maior difusão, "la règle de l'octave" ou "regra da oitava".

A designação de "regra da oitava" foi criada pelo teorbista e guitarrista francês François Campion, e é mencionada pela primeira vez no seu tratado *Traité d'Accompagnement et de Composition selon la règle des octaves de musique* (Paris 1716). Naturalmente, este modelo, não foi descoberto por Campion, que "apenas" criou esta terminologia para nomear este padrão de harmonização, que já se encontrava amplamente consolidado e difundido nesta época. Campion, que preferiu utilizar o termo no plural, "règle des octaves", admitia que muitos parisienses já a conheciam e a praticavam, e que foi um certo M. De Maltot, que lhe explicou anteriormente esta regra, "comme le plus grande temoignage de son amitié" (CAMPION, 1716: 3). Posteriormente, em 1730, publicou uma versão revista do tratado intitulada *Addition au traité d'accompagnement et de composition par la Régle de l'Octave* (Paris) e creditou no prefácio desta obra a autoria da regra da oitava ao compositor e organista Louis-Nicolas Clérambaut (1676-1749): "Eh quoi! (disoit Monsieur Clerambault, au moment qu'il conçût cette régle) je disois de la prôse, sans sçavoir que ce fût de la prôse". (CAMPION, 1730: 3)

Para um músico do século XVIII, a regra da oitava tinha duas funções principais e de certa forma complementares: a primeira, fornecer aos acompanhadores e compositores iniciantes um padrão seguro de acompanhamento e harmonização das escalas diatónicas e a segunda, servir de base à arte da improvisação.

O princípio gerador da regra da oitava baseia-se no conceito de que cada grau da escala está associado a uma única possibilidade de harmonização. Neste padrão, apenas a tônica e a dominante podem ser harmonizadas com acordes perfeitos em estado fundamental e os demais graus da escala são harmonizados com algum tipo de acorde de sexta. Este modelo reduzido a esta forma rudimentar é, na prática, quase indistinguível do *fauxbourdon* inglês medieval tardio.

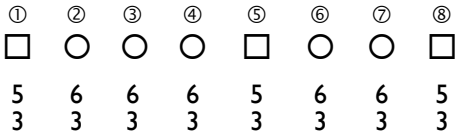



**Fig. 1:** Gráfico da regra da oitava simples ascendente

Neste contexto, com o conhecimento dos padrões de atribuição do respectivo acorde de sexta ao correspondente grau da escala (excetuando-se o I e V graus) torna-se possível harmonizar qualquer escala diatônica. (Fig. 2).




**Fig. 2:** Gráfico da regra da oitava padrão do século XVIII.

A alteração no sexto grau (6♯) descendente, presente na regra da oitava no modo maior, não constitui uma real modulação, mas apenas um cromatismo de passagem definido por Christoph Gottlieb Schroter, no seu *Deutliche Anweisung zum General-Bass* (Halberstadt, 1772) como "nota elegantioris". Esta passagem não era então compreendida – como atualmente é explicada – como acorde de dominante da dominante

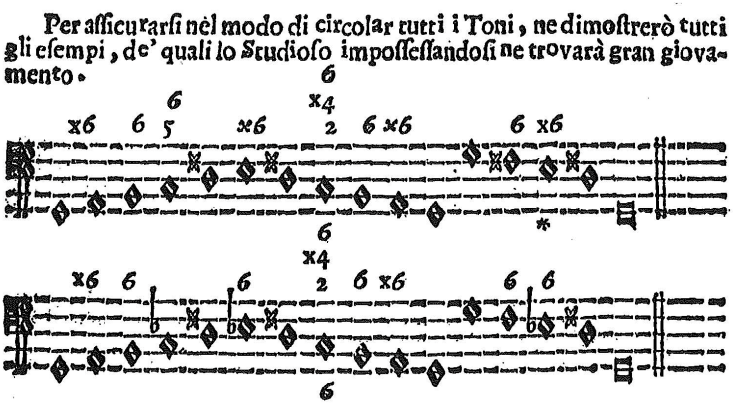
Após um levantamento das fontes teóricas existentes sobre a prática do baixo-

contínuo em Portugal, situadas entre 1735 e 1810, selecionei dez fontes em tratados que refletem a importância deste tema na interpretação e ensino da música para a aplicação imediata na aprendizagem dos modelos de acompanhamento em instrumentos harmônicos. A abundante presença deste tópico na teoria coeva lusitana, atesta que também em Portugal a regra da oitava, foi considerada como uma ferramenta de grande utilidade para aprendizagem do acompanhamento, improvisação e composição.

## Tratados portugueses

**1. João Vaz Barradas Muito Pão e Morato** (1689-1763?), *Flores Musicaes* (1735).

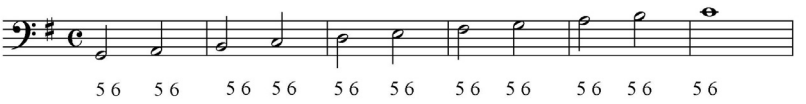
Morato não apresenta a harmonização da escala no esquema da regra da oitava do seu tempo, mas sim numa progressão de 5-6, que consiste na sequência de acordes de quinta e sexta (com eventuais aproveitamentos da sétima) sobre todos os graus. Este modelo, como uma fórmula hábil de se harmonizar graus conjuntos, estava mais em consonância com a teoria do final do século XVII, nomeadamente autores como Georg Muffat, John Blow, Wolfgang Ebner. No caso de Portugal, a influência da obra de Francesco Gasparini (1661-1727), que também apresenta este esquema de 5-6 como possível além da harmonização padrão que se estabeleceu no século XVIII, fez-se representar significativamente na repercussão sobre os teóricos lusitanos coevos.




**Ex. 1:** Hexacorde e cadência para harmonizar a escala (GASPARINI, 1708: 58).

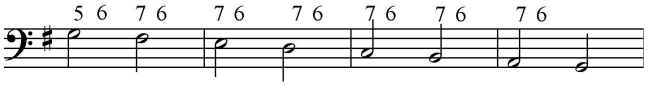
Como se pode observar no Ex. 1, Gasparini apresenta o seu modelo limitado aos seis primeiros graus da escala, provavelmente por influência do sistema do hexacorde que tenha ainda subsistido neste período como *forma mentis* na organização da escala, à semelhança de Johann David Heinichen (1683-1729), em cujo enciclopédico *Der Generalbass in der Composition* (Dresden, 1728) consta o mesmo modelo de apresentação da regra da oitava (*Ambitus Modi*).

Sobre este padrão, Gasparini afirma no seu "*L'Armonico Pratico al Cimbalo"* (Veneza, 1708) que "Ascendendo le note di grado, atteso, che si proibiscono due Consonaze perfette della istessa specie per moto retto, si potrà dare doppo la Quinta, la Sesta, che così viene a salvare la specie di due quinte. Vedi l'esempio." (GASPARINI, 1708: 18)




**Ex. 2:** Gasparini (1708).

No seguimento da aplicação deste modelo às escalas ascendentes, Gasparini apresenta igualmente o procedimento para as escalas descendentes especificando que "Descendendo di grado con note bianche, si darà alla prima Quinta, e poi Sesta, e a tutte le altre Settima rissoluta, con la Sesta naturale; ma l'ultima deve essere sempre Sesta maggiore, verbi grazia" (GASPARINI, 1708: 26).




**Ex. 3:** Gasparini (1708).

Morato retoma esta regra, ainda que de maneira mais flexível, esclarecendo que a questão das quintas paralelas, na sua opinião não são um problema de monta, dado que não se trata de composição *stricto senso* mas, apenas acompanhamento, considerando que este modelo seria mais "pesado", ou seja, implicaria a duplicação, por vezes extrema, de várias vozes:

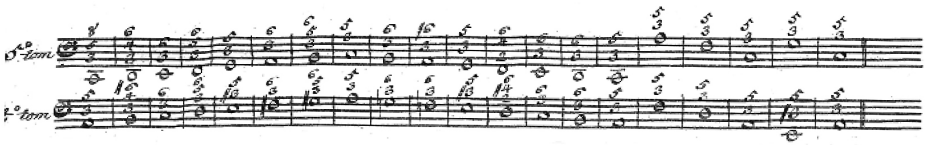
> Duvidão muitos, se em os transitos dos intervallos subindo (ou descendo) de grado, poderão dar duas quintas? Dissolve-se a duvida respondendo, que como os acompanhamentos não tem outro objecto, mais que acompanhar, as vozes, para que não discrepem do tom, importa de pouco que dem, ou não, duas, ou mais quintas juntas, e menos ainda não sendo os acompanhantes Compositores; pois quanto mais encherem de vozes o acompanhamento, mais seguras hirão as que cantarem: Porém se quizerem por mayor primor prosseguirem com os sobre ditos intervallos livrando das duas quintas, poderão sobindo passar da quinta para a sexta, e descendo passar da sexta, para a quinta, ou ligando da setima para a sexta, no caso que as figuras dem lugar, apartando se com isto do risco de andarem em quintas e oitavas. (MORATO, 1735: Flor XVI)

De salientar que, à semelhança de José Torres nas *Reglas generales de Acompañar* (Madrid, 1702), cuja publicação também não contém a regra da oitava, Morato não explicita se a realização deste padrão harmônico se dará a três vozes como acontece, por exemplo, em Muffat e Gasparini.

**2. Romão Mazza** (entre 1740 e 1747) *Regras de Romão Mazza, pra acompanhar a Cravo*

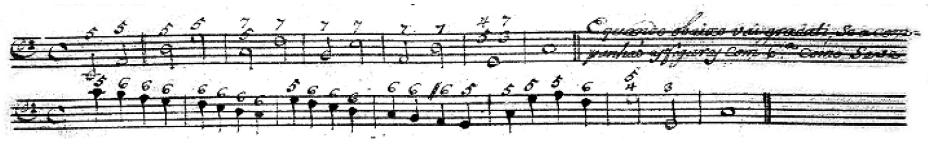
Mazza inicia as suas " Regras" com a distinção entre os tons de terceira maior e menor nos respectivos modo maior e menor, passando de imediato a uma descrição pormenorizada da regra da oitava exemplificada abaixo:

> Destes dois tons se tiram 24 para o Cravo, 12 de 3ª maior, e 12 de 3ª menor. Em qualquer tom, ou de 3ª maior, ou de menor, se acompanha a primeira do tom com 3ª maior ou menor, conforme a do tom 5ª e 8ª.
>
> A segunda do tom com 3ª menor, 6ª maior e 8ª, e também 4ª se ficar coberta para encher.
>
> A terceira do tom leva 8ª, 3ª e 6ª
>
> A quarta do tom se considera em três modos, quando vai para a 5ª do tom leva 8ª e 3ª, correspondente a do tom, e 5ª e também 6ª, se a 5ª estiver prevenida. E quando vem da 5 leva 2ª, 4ª maior e 6ª, e quando se salta 8ª, 3ª e 5ª-
>
> A quinta do tom leva 3ª maior, 5ª e 8ª.
>
> A 6ª do tom considera-se em três modos, quando vai procurar a sétima do tom leva 8ª, 3ª menor e 6ª menor, e quando procura a quinta do tom, 8ª, 3ª menor e 6ª maior, e quando salta 3ª, 5ª e 8ª.
>
> A sétima do tom se acompanha com 8ª, 3ª e 6ª, e quando vai para a oitava do tom pode-se lhe a juntar 5ª falsa, se estiver prevenida.
>
> A 8ª do tom é o mesmo que a primeira do tom. (MAZZA, 1740-1747: 3)



**Ex. 4**: Regra da oitava nos modos maior e menor (MAZZA, 1740-1747: 3).

Mazza não transmite o padrão 5-6, embora preconize uma sequência de sextas que pode constituir uma alternativa a essa progressão, ao esclarecer que: "E quando o baixo vai gradati, se acompanham as figuras com 6ª. Adverte-se que a última 6ª, ou sobindo ou descendo, sempre há de ser maior: isto ainda que o Tom não tenha". (MAZZA 1740-1747: 4)



**Ex. 5:** Regra da oitava Simples precedida da sequência de quintas (MAZZA, 1740-1747: 5).

**3. Manuel de Morais Pedroso** (fl. 1751) *Compendio musico, ou arte abbreviada em que se contém as regras mais necessarias da cantoria, acompanhamento,* e *contraponto* (1751)

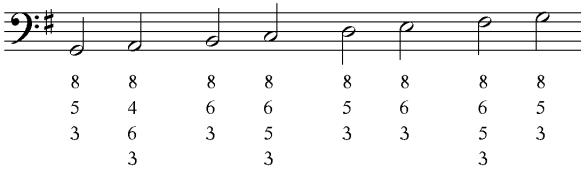
No *Compendio Musico,* Pedroso insere um pequeno tratado de acompanhamento (pp.13-23) subdividido em dois capítulos: 1 das "Regras gerais de acompanhar" e 2 das "Regras particulares e do Arbítrio". Neste primeiro capítulo Pedroso inicia diretamente com a regra da oitava mas, curiosamente, limitou a sua apresentação à harmonização da escala ascendente sem fazer referência à descendente, embora no seu "methodo para usar das especies dissonantes," (PEDROSO, 1751: 15) nos exemplos descendentes dê várias fórmulas de baixo descendente e cadências.

Nos exemplos de Pedroso são apresentadas escalas ascendentes no modo maior e menor nos sete "signos naturaes" pela respectiva ordem (sol, lá, si, dó, ré, mi e fá maiores e menores), e nos cinco "signos accidentaes" (si bemol, mi bemol, fá sustenido, dó sustenido e lá bemol maiores e menores).

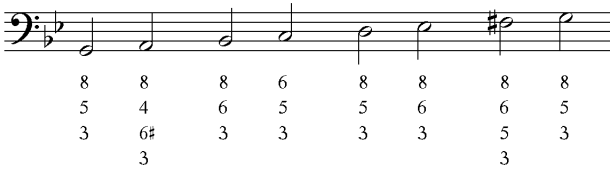
Em primeiro lugar se deve conhecer o tom por que se acompanha, e para isso se deve ver o primeiro, e ultimo ponto da Parte em que signo estão, e depoes se repara a terceira do tal ponto se he Mayor, ou Menor, porque sendo os tons vinte, e quatro a duas qualidades somente se reduzem, a saber Tom de 3 Mayor, tom de 3 Menor. (PEDROSO, 1751:14)

Quanto à regra da oitava ascendente, Pedroso apresenta as seguintes regras:

1. A primeira nota do tom se acompanha com 3, 5, 8.
2. A segunda nota do tom se acompanha com 3 Menor, 6 Mayor, 4 coberta, e 8
3. A terceira nota do tom se acompanha com 3, 6, 8.
4. A quarta nota do tom quando passa para quinta, se acompanha com 3, 5, 6, 8, e quando passa para qualquer nota se acõpanha com 3, 5, 8.
5. A quinta nota do tom se acompanha com 3 Mayor, 5, 8.
6. A sexta nota do tom se acompanha com 3, 6, 8.
7. A settima nota do tom quando passa para o tom se acompanha com 3, 5 Menor, 6, 8, e quando passa para outra qualquer nota se acompanha com 3, 6, 8.
8. Tons de 3 Mayor (PEDROSO, 1751: 14)



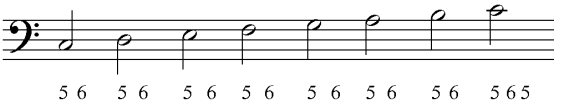

**Ex. 6:** Regra da oitava ascendente no modo maior (PEDROSO, 1751).




**Ex. 7**: Regra da oitava ascendente no modo menor (PEDROSO, 1751).

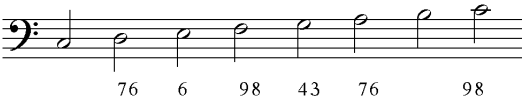
Nas "regras particulares, e de arbitrio", Pedroso apresenta também a possibilidade de harmonizar a escala ascendente com a sequência 5-6 acordes de quinta e

posteriormente sexta, cuja utilização da figura 5-6-5 na última nota é pouco usual, constituindo assim uma espécie de ornamentação sobre a tônica (PEDROSO, 1751: 17):




**Ex. 8:** Regra da oitava simples, com sequência quinta e sexta (PEDROSO, 1751).

Pedroso apresenta esse mesmo exemplo harmonizado de forma mais sofisticada (Pedroso, 1751: 18):




**Ex. 9:** Escala ascendente com dissonâncias (PEDROSO, 1751).

**4. Alberto Gomes da Silva** (fl 175-1795), *Regras de Acompanhar para Cravo, Órgão ou qualquer outro instrumento de vozes* (1758)

A obra *Regras de Acompanhar* de Gomes da Silva distingue-se por ser a única publicação conhecida em Portugal dedicada exclusivamente ao baixo-contínuo. Após um prefácio que versa sobre os modos e intervalos, este autor apresenta logo de início a regra da oitava descrevendo o acompanhamento em cada tom:

> A primeira corda do tom acompanha-se com terceira maior, ou menor, conforme o Tom, quinta e oitava.
>
> A segunda, acompanha-se sempre com terceira menor, e sexta maior, seja o tom qualquer que for, e também quarta, quando esta lhe ficar coberta, e preparada, aliás não se lhe dará a quarta. (Coberta, entende-se quando outra espécie fica por cima; preparada, é ter-se tocado no ponto antecedente, sendo para ele consoante.) Se a segunda do tom faltar a quinta, levará de acompanhamento terceira menor, quinta e sétima, se o tom for de terceira maior; e sendo de terceira menor, só leva a quinta ficando-lhe antecedentemente preparada; e não ficando, leva só terceira menor, e sétima: e todas as vezes, que houver este salto, se dará também a sétima na quinta do tom, além das espécies que em seu lugar competem, especialmente indo a dita quinta para a primeira do Tom; que a não ir, passará com o acompanhamento, que adiante veremos.

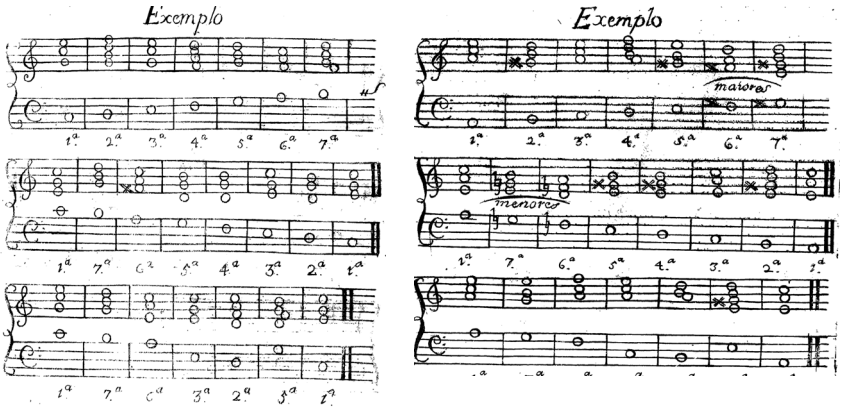
A terceira do tom acompanha-se com terceira, e sexta conforme o tom.

A quarta, acompanha-se por três modos: quando vai para a quinta, leva terceira, quinta e sexta; quando vem da quinta, passa debaixo das espécies, que servirão a quinta, que para quarta lhe ficam sendo, segunda, quarta maior e sexta; quando não vai, ou vem da quinta, acompanha-se com a terceira, e quinta, e sempre a terceira é conforme a do tom: Advirto, que ainda que a quarta do tom vá para a quinta, vindo de qualquer corda do tom de salto de quarta, ou quinta passará sempre com terceira, e quinta, como acima disse.

A quinta do tom, acompanha-se com terceira maior, e quinta, ainda que o tom seja de terceira menor; e quando se fizer clausula, que é quando da quinta se salta a primeira, levará além da terceira, quinta e sétima, se esta lhe ficar antecedentemente preparada, e não ficando, se dará por modo cantável, que é depois de se acompanhar o baixo com terceira, quinta e oitava, ferir depois desta a sétima só, e dela passar para a terceira da primeira do Tom, por ser consoante, aonde desculpa a sétima como falsa. Em recitados, pode dar-se a sétima com mais espécies, ainda quando não esteja preparada.

A sexta do Tom, acompanha-se por três modos; de ordinário, com terceira, e sexta conformes ao Tom, mas quando desce a quinta, com terceira, e sexta maior, ainda que o Tom lha forme menor, e se descer a terceira, levará terceira e quinta.

A sétima do Tom, acompanha-se com terceira e sexta, e se passar a primeira do Tom, levará também quinta menor, se esta lhe ficasse preparada, aliás se dará por modo cantável, se o compasso der tempo a executar-se com perfeição, e em recitados pode dar-se, ainda quando não fique preparada: Advirto, que como todas as espécies que expus, se dá regularmente oitava na mão direita, mas nunca na extremidade se dêem duas seguidas com o baixo, e da mesma sorte com as quintas. (SILVA, 1758: 9-10)




**Ex. 10:** Exemplos no modo maior e menor (SILVA, 1758: 11-12).

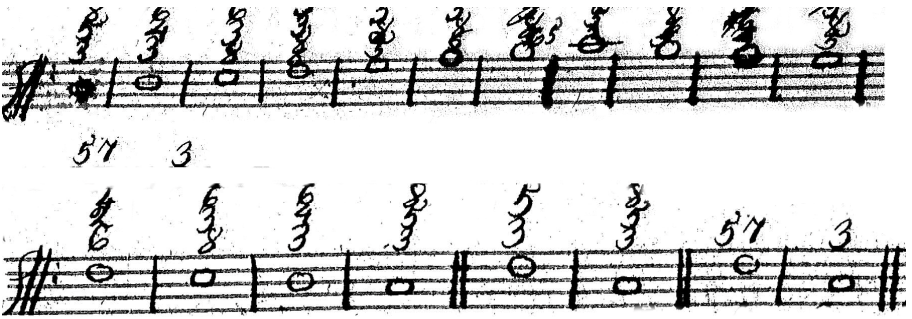
Seguindo a prática dos autores precedentes, e como se pode observar no exemplo anterior, as quintas e oitavas paralelas em vozes intermédias não constituem nenhum problema para Gomes da Silva. Esta liberdade em relação a paralelismos "proibidos" nas vozes internas é igualmente encontrada em autores franceses e italianos. Jean-François Dandrieu (1682-1738) no seu tratado *Principes de l'Accompagnement du Clavecin* (Paris, 1719) deu vários exemplos a quatro vozes com a quintas e oitavas paralelas, e para os italianos, sempre que confrontados com realizações a seis ou mais vozes, aconselhavam uma condução sem paralelismos, apenas entre o baixo e o soprano.

**5. David Perez** (1711-1778), *Regras resumidas para acompanhar.* (ca. 1760/70) P-*Ln.* C.N 209 P-*Ln* MM.1332 e MM 1536.

David Perez, reconhecido mestre italiano radicado em Lisboa, para além da sua profícua actividade como compositor foi também professor de composição, tendo formado compositores como António Leal Moreira entre outros. Nestas regras manuscritas dedicadas ao baixo-contínuo, após as usuais explicações dos modos, consonâncias, dissonâncias e intervalos, encontra-se igualmente uma referência detalhada à regra da oitava:

> A 1ª Nota do Tom acompanha-se com 3ª correspondente a do Tom 5ª e 8ª
>
> A 2ª do Tom com 3ª menor 6ª maior e 4ª se estiver coberta ou preparada, quer suba quer desça.
>
> A 3ª do Tom com 3ª e 6ª quer suba quer desça.
>
> A 4ª do Tom de 3 modos é o seu acompanhamento próprio. 3ª Correspondente do Tom e 5ª, porem quando vai para a 5ª do Tom se lhe junta a 6ª, e quando vem da 5ª para o tom 2ª e 4ª maior e 6ª, e é o mesmo com que se acompanha a 5-
>
> A 5ª do Tom com 3ª maior e 5ª, e quando vai para o Tom se pode juntar a 7ª
>
> A 6ª do Tom com 3ª e 6ª menores quando sobe, porem quando vem da 7ª tem 3ª menor e 6ª maior e 4ª se a tiver. Isto se deve entender nos tons maiores: porque nos menores tem 3ª e 6ª menores quando vai para a 7ª e quando desce da 7ª (? llegível no manuscrito)
>
> Tem 3ª e 6ª maiores
>
> A 7ª do Tom com 3ª e 6ª menores, porém quando vai para a 8ª se lhe qiunta a 5ª falsa, e quando desce da 8ª tem 3ª e 6ª. (PEREZ, c.1760/70: 3)

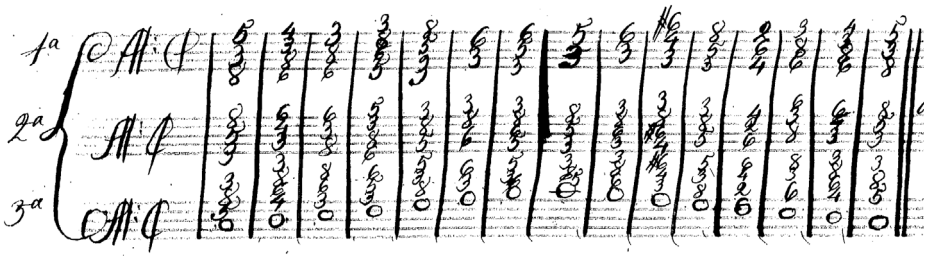
No modo maior:



**Ex. 11:** Regra da oitava no modo maior (PEREZ, c1760/70).

A grande longevidade das *Regras* de Perez, aliada à diversidade das cópias oitocentistas, (são atualmente conhecidas seis cópias desta obra, abarcando um período compreendido entre 1760 e 1859), permitem observar alguns acréscimos ao texto setecentista, sobretudo na última destas fontes: P-Ln MM 1356 datada de 1859, intitulado *Regras resumidas pª Acompanhar*.

À semelhança de teóricos oitocentistas, como por exemplo Alexandre Choron, as *Regras* de 1859 dão um esquema de três posições, onde especificam as alternativas em termos de realização com a voz do soprano na posição de quinta, fundamental, ou terceira face ao respectivo baixo: "Cada um se acompanha com as três posturas a 1ª 5, 3, 8, a 2ª 8, 5, 3 e a 3ª 3, 8, 5" (p. 3).



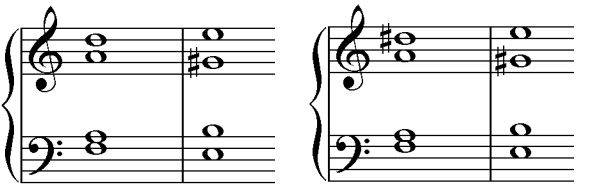

**Ex. 12:** Regra da oitava no modo maior com a realização nas três posições possíveis (PEREZ, c1760/70).

Num outro exemplo no modo menor, esta fonte de 1859 apresenta a regra de oitava com o sexto grau descendente alterado em meio-tom ascendente (6♯), característica esta que representa o padrão de harmonização desta passagem – que corresponde à cadência frígia – no século XIX.



**Ex. 13**: Regra da oitava modo menor (PEREZ, c1760/70)

Nos exemplos seguintes encontram-se dois modelos de harmonização da cadência frígia, que são encontrados na regra da oitava no modo menor, no sexto grau descendente. O primeiro com a harmonização mais frequente no séc. XVIII (do lado esquerdo), tal como se encontra na cópia setecentista P-*Ln* CN 209, e o modelo aplicado pelo copista de 1859 com a 6ª alterada no soprano.



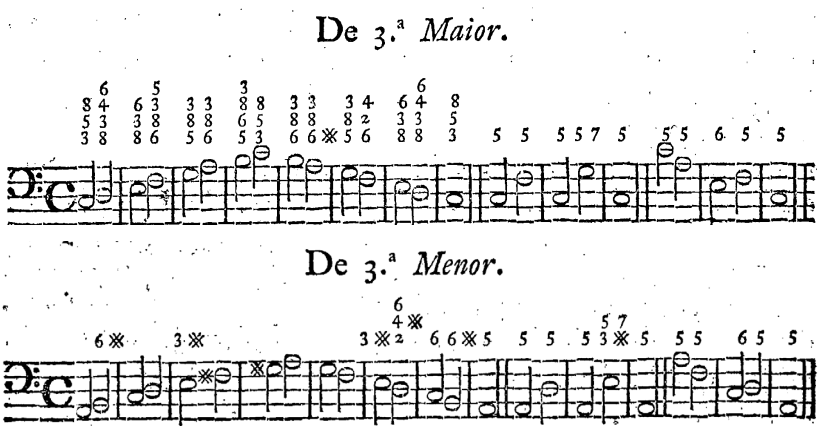
**Ex. 14:** Modelo comparativo de harmonização do 6° grau descendente na regra de oitava.

A harmonização da cadência frígia despertou um vivo debate na França, nomeadamente sobre o teórico Charles Henri Blainville que aprofundou a hipótese de um terceiro modo alternativo ao modo maior e menor no seu *Essay sur un troisième mode* (Paris, 1751).

**6. Francisco Ignacio Solano** (1720-1800), *Novo Tratado de música métrica, e rythmica, o qual ensina a acompanhar no cravo, orgão, ou outro qualquer instrumento* (1779)

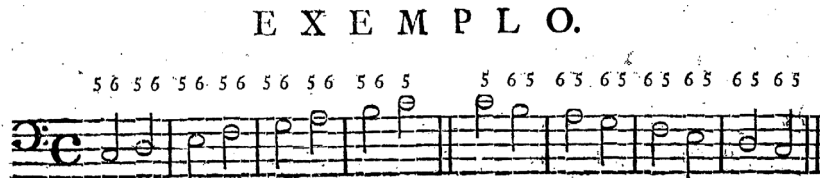
No *Compêndio de Música,* Solano apresenta a regra da oitava na "Demonstração XIII" seguindo a mesma linha dos autores coevos:

> Toda a Corda Iª, a que chamamos Tom Praticamente, acompanha-se com 3ª, 5ª, e 8ª.
>
> A 3ª em ser maior ou menor, é quem dá, e distingue a denominação do Tom, como em outra parte já disse.
>
> A 2ª do Tom acompanha-se com 3ª menor, 6ª maior, e 8ª, tanto subindo, como descendo gradatim, seja qual for o Tom. Pode também levar 4ª, quando esta ficar junto da 3ª, e coberta da 6.
>
> A 3ª do Tom acompanha-se com 3, 6 e 8ª, quer suba, quer desça.
>
> A 4ª do Tom acompanha-se de três modos; ou com 3ª, 5ª, 6ª e 8ª, quando sobe para a 5ª; ou com 2ª, 4 supérflua, e 6ª, quando desce da 5ª, que é a mesma postura, que serviu a dita 5ª, ou com a 3ª, 5ª, e 8ª, quando não subir, nem descer gradatim a respeito da 5ª. A 3ª da 4ª do Tom há de corresponder ao mesmo Tom em ser maior ou menor.
>
> A 5ª do Tom acompanha-se sempre com 3ª maior, 5ª e 8ª, ainda que o Tom seja menor. Quando for para o Tom, leva também sétima menor por modo cantável, ou de chofre.
>
> A 6ª do Tom acompanha-se de três sortes: se buscar a 7ª com 3ª, e 6ª menores, e 8ª: se vier para a 5ª, nos Tons de 3ª maior, com 3ª menor e 6ª maior, não obstante que o Tom lha mostre menor, e 8ª; e nos tons de 3ª menor, com 3ª maior, 6ª menor e 8ª. Saltando a 3ª, com 3ª, 5ª e 8ª.
>
> A 7ª do Tom acompanha-se com 3ª, 5ª diminuta, 6ª e 8ª, quando sobe para o Tom. A 5ª pode ser dada de chofre, ou por modo cantável, isto é, ou logo junta com as mais espécies, ou só depois das outras. Quando desce, leva 3ª, 6ª e 8ª.




**Ex. 15:** Regra da Oitava com a indicação completa da cifra nos modos maior e menor (SOLANO, 1779).

No seguimento da "modernização" da regra da oitava, Solano apresenta também a progressão de 5-6 como possibilidade para se harmonizar uma escala, cujos intervalos de 2ª (por graus conjuntos) numa progressão de oitava, denomina de *Motus gradatim.*




**Ex. 16:** Regra da oitava simples, com sequência quinta e sexta (SOLANO, 1779).

**7. Eleutério Leal Franco** (1758? -1840?), *Regras de acompanhar para uzo do Real Semr.o da S.ta Igreja Patr.al / Do Sr. Eleuterio Franco Leal* (entre 1790-1820), P*Ln* MM. 4833

Segundo José Mazza, Leal Franco era sobrinho do compositor e professor da Patriarcal, Leal Moreira, foi também professor da Patriarcal e na verdade essas regras são uma introdução de seis páginas dedicadas ao estudo da harmonia num volume com 182 páginas criadas para o estudo do contraponto.

A 1ª do Tom acompanha-se com 3º, 5º e 8ª.

A 2ª com 3ª menor, 6ª maior e 4ª ficando preparada.

A 3ª com 3ª e 6ª.

A 4ª com 3ª, e 5ª, e qd for para a 5ª do tom, ajuntamse-lhe 6ª, porém vindo da 5ª do tom, fica com as mesmas armonisa da 5ª, que vem a ser 2ª, 4ª maior e 6ª

A 5ª com 3ª maior e 5ª, e qd vai para o tom ajunta-se lhe 7ª

A 6ª com 3ª e 6ª, e qd descer nos tons de 3ª maior deve-se lhe ajuntar 6ª maior e 4ª ficando preparada.

A 7ª com 3ª e 6ª, e se for para o Tom pode levar 5 falsa.

O livro de Leal Franco não apresenta exemplos realizados.

**8. Antonio da Silva Leite** (1759-1833), *Estudo de Guitarra* (1795)

No ponto XXV desta obra, Silva Leite dá as espécies com que se acompanham as notas em cada grau e, pela primeira vez num tratado português, nomeia este procedimento com o termo Regra da Oitava, atribuindo a sua autoria ao compositor francês Delair na data de 1700, o que antecipa 16 anos à correspondente designação na obra *Regra* de Campion: "A Regra da Oitava, he huma formula harmónica, publicada a primeira vez por Delaire em 1700, a qual na Marcha Diathonica do Basso, determina o Acorde conveniente a cada grão do Tom, tanto de 3ª maior, como menor; e tanto subindo, como descendo". (LEITE, 1796: 19)

Na verdade Silva Leite é induzido a este erro por Rousseau que, no seu *Dictionnaire de Musique* (Paris, 1767), no verbete sobre a Regra da Oitava, dá esta informação duplamente incorreta: por um lado porque a regra da oitava só é mencionada na segunda edição do *Traité d'acompagnement pour la theorbe, et le clavessin* de Denis Delair que data de 1724 e, por outro, o fato da indicação da primeira edição desse tratado datar de 1690 e não 1700 como referido.

A este respeito, Rousseau refere no seu verbete sobre o acompanhamento, ainda que sem convicção, que foi Campion o criador desta regra: "Campion, imagina, dit on, celle q'on apelle Règle de l'Octave" e acrescenta que nessa altura (em 1768), este método era utilizado pelos professores para que os alunos aprendam a acompanhar: "& c'est par cette

méthode que la plûpart de Maitres enseignet encore aujour d'hui l'Accompagnement." (ROUSSEAU, 1775)

Na sua descrição sobre a regra de oitava, Silva Leite apresenta de forma análoga a prática de harmonização da regra de oitava aplicada então:

> A primeira nota do Tom, seja de 3ª maior ou de 3ª menor, acompanha-se com 3ª, 5ª e 8ª; e se numera 8 5 3, ou 5 3, ou simplesmente 5 (5)
>
> A Segunda acompanha-se com 3ª menor, 4ª, 6ª maior, e 8ª, e se numera 8 6 3, ou 6 3, ou simplesmente 6 (6)
>
> A Terceira acompanha-se com 3ª, 6ª e 8ª, e se numera 8 6 3, ou 6 3 ou simplesmente 6.
>
> A Quarta acompanha-se por três modos: Quando vai para a 5ª, acompanha-se com 3ª, 6ª e 8ª, e se numera 8 6 3, ou 6 3 ou simplesmente 6. Quando vem depois da 5ª, acompanha-se com 2ª, 4ª Supérflua, 6ª, e 8ª; e se numera 8 6 4 2, ou 6 4+ 2, ou 6 4+, ou simplesmente 4+. Quando salta de qualquer outra nota, acompanha-se com 3ª maior, 5ª e 8ª; e se numera como a primeira nota do Tom.
>
> A Quinta em todos os tons, acompanha-se com 3ª maior, 5ª e 8ª; e se numera 8 5 3 ou 8 5 3♯, ou 5 3♮, ou simplesmente ♯ (7).
>
> A Sexta acompanha-se por três modos: Quando vai para a 7ª, acompanha-se com 3ª menor, 6ª menor e 8ª, e se numera 8 6 3, ou 6 3, ou simplesmente 6. Quando vai para a 5ª, acompanha-se da mesma sorte; porém o mais das vezes com sexta Maior, e se numera 8 /6 3, ou 6♯ 3, ou simplesmente 6♯. Quando salta de qualquer outra nota, acompanha-se algumas vezes com 3ª maior, 5ª e 8ª; e se numera como a primeira nota do Tom.
>
> A Sétima finalmente, acompanha-se com 3ª, 5ª Diminuta e 6ª; e se numera 6 5 3, ou 6 5, ou simplesmente 6. (LEITE, 1796: 20-21)

**9. Domingos de São José Varela** (fl 1800-1830?), *Compendio de Música* (1806)

O ponto VIII das "Lições de Acompanhamento," é intitulado por Varela" *Da Regra da Oitava*" onde especifica que:

> A Regra da oitava é como uma fórmula harmónica, pela qual se dá o competente acompanhamento de cada Nota do Tom, principalmente quando as mesmas notas sobem, ou descem por intervalos de 2ª continuadamente.
>
> A Tónica, a Dominante, e a Subdominante de todos os tons se acompanham com 3ª e 5ª; sendo maiores as 3ª nos Tons maiores, e menores nos Tons menores; excepto nas

> Dominantes dos Tons menores, que de ordinário levam 3ª maiores: as mais Notas se acompanham com 3ª e 6ª conforme o jogo do Tom; excepto na 6ª Nota do Tom maior, quando vai para a Dominante, que então levará 6ª maior: o mesmo é na 2ª Nota do Tom menor, indo para qualquer nota que seja, indo para a Dominante pode levar 3ª e 5ª.
>
> A Dominante, quando vai para a Tónica, pode levar 7ª menor.
>
> A Subdominante, quando vai para a Dominante, ou para a Tónica, pode levar 6ª ajuntada a 3ª e 5ª; e quando vem da quinta Nota, pode ficar debaixo da mesma postura da 5ª, a qual lhe fica servindo de 2ª,4ª e 6ª. A sensível, ou sétima Nota, quando vai para a Tónica, pode levar juntamente 5ª diminuta. As 2ª e 6ª Notas juntamente 4ª. (VARELA, 1806: 29)

Varela é o primeiro e único teórico português a fazer na definição da regra da oitava a distinção, retirada do pensamento teórico de Rameau, entre o baixo fundamental e o baixo-contínuo exposto pela primeira vez no *Traité de l'Harmonie réduite a ses principes naturels* de 1722. Esta obra expõe pela primeira vez a ideia dos acordes como uma justaposição de terceiras e as suas respectivas inversões. A adoção universal desta ideia no ensino musical, a partir da segunda metade do século XVIII e sobretudo no XIX, vai ditar o fim da aprendizagem do baixo-contínuo e, consequentemente, da própria regra da oitava.

No entanto, em Portugal, tal como em outros países, a adoção da teoria de Rameau não foi pacífica, e embora atualmente sirva de base para o ensino da harmonia, no século XVIII e primeira metade do XIX, esteve longe de ser consensual. O próprio Varela advertiu que "Os sistemas do Baixo Fundamental de Rameau, e Tartini são insuficientes para explicar a origem, e progressão dos acordes" (VARELA, 1806: 30).

Rodrigo Ferreira da Costa (1820-1824) também refutou a teoria do Baixo Fundamental de Rameau no artigo V da sua obra *Principios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução* apresentando três argumentos principais:

> 1° Que a ressonância múltipla não explica mais do que o accorde perfeito maior, e quando muito os de dominante, e de Subdominante maior, mas de nenhum modo od de 7ª diminuta, de 6ª supérflua, de 9ª maior ou menor, &c […]
>
> 2° Que o som por seu baixo fundamental… só gera o seu accorde perfeito maior ou de dominante, cujas affeições muito diferem das que excitão as referidas harmonias.
>
> 3° Que o baixo fundamental alem de mal fundado he insufficiente para dirigir o seguimento da harmonia; pois tanto podemos praticar sucessões primorosas contra as regras da sua marcha, que dellas abundão as peças de *Haydn* e *Mozart*, como se ve analysando o mais regular dos seus adágios (COSTA, 1820-24: 15)

**10. Frei José Marques e Silva** (1780-1837), *Regras de acompanhamento resumidas e Escallas em três posições em todos os tons por o eminente Fr. José Marques e Silva* (entre 1810-1835)

Marques e Silva dá a realização da regra da oitava em três posições e em todas as tonalidades maiores e menores. Contudo, as *Regras* e os exemplos nelas contidos são idênticos aos do tratado de Alexandre Choron, intitulado *Principes d'accompagnement des Ecoles d'Italie*. (Paris 1808):

> A 1ª do Tom tem 3ª correspondente ao Tom, 5ª e 8ª
>
> A 2ª do Tom tem 3ª menor, 6ª maior e 4ª ficando coberta e preparada, quer suba ou desça.
>
> A 3ª do Tom tem 3ª e 6ª ao Tom correspondente
>
> A 4ª do Tom tem 3ª e 5ª correspondente ao Tom. Quando sobe para a 5ª junta-se lhe a 6ª, e quando desce tem 2ª e 4ª alterada e 6ª.
>
> A 5ª do Tom tem 3ª maior e 5ª, quer suba ou desça
>
> A 6ª do tom tem 3ª e 6ª correspondente ao Tom, e quando desce para a 5ª do Tom, nos tons maiores, tem 3ª menor.6ª maior e 4ª coberta ou preparada.
>
> A 7ª do Tom tem 3ª e 6ª menor, porém quando sobe para a 8ª junta-se lhe a 5ª Diminuta.

## Conclusão

Em 1818 Antonin Reicha no seu *Cours de composition musicale ou Traité complet et raisoneé d'harmonie* afirma que a regra da oitava já tem tão pouco uso na composição musical que não vale mais a pena o esforço em apreende-la (REICHA, 1818: 164).

Em Portugal, o desaparecimento da regra da oitava na aprendizagem musical ocorreu mais tarde, na segunda metade do século XIX. O segundo diretor do Conservatório Nacional, Francisco Migoni (1811-1861) utilizou e copiou as obras de Mazza e Perez nas décadas de 1840-50. Esta realidade encontra paralelo na Áustria, onde Anton Bruckner até 1856 ainda compunha tendo o baixo contínuo como guia.

Durante o período (1735-1810) que a teoria musical portuguesa se ocupou do baixo-contínuo em geral, e da regra da oitava em particular, pode-se constatar um deslocamento das influências externas aos teóricos do contínuo em Portugal, e o subsequente deslocamento da influencia numa primeira fase espanhola, posteriormente

italiana e a partir da última década do século XVIII francesa.

O primeiro dos autores aqui apresentado, Morato, nas suas *Flores Musicaes* de 1735, admite explicitamente a influência e ascendência do teórico espanhol José Torres, recomendando a todos os interessados em aprofundar os seus conhecimentos na arte do contínuo que lessem o *Reglas Generales de Acompañar* (Madrid, 1702) deste autor.

A partir da obra de Pedroso, a influência italiana, nomeadamente do *Armonico Practico* de Gasparini (1708), é indiscutível e foi determinante para Gomes da Silva, Solano e Euletério Leal Franco, sem olvidar, naturalmente, David Perez, nascido em Nápoles e formado no conservatório de Santa Maria di Loreto dessa mesma cidade. Estes autores determinaram as suas "regras de acompanhar" em esquemas e conteúdos muito semelhantes aos autores napolitanos de *Regole di Musica*, como Fedele Fenaroli (1730-1818) e Giovanni Furno (1747-1837) entre outros.

No caso de Silva Leite e Varela, evidencia-se a leitura da teoria francesa contida na *Encyclopédie Methodique* e do *Traité* de Rameau.

Este percurso das esferas de influência determinantes nestes tratados é, de certo modo, análogo ao percorrido pela música e também por todo ambiente cultural e político português deste período, que em Portugal vai de D. João V até D. João VI, e no mundo ocidental do Antigo Regime até Napoleão e a independência das Américas.

**Referências**

BÖTTICHER, Jörg-Andreas; CHRISTENSEN, Jesper. 1995. *"Generalbaß"* In: *MGG - Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Lexikon 2. Ausgabe Sachteil Band 3. Metzler : Bärenreiter, 1995, p. 1194-1252.

CAMPION François. *Traité d'Accompagnement et de Composition selon la règle des octaves de musique.* Paris, 1716.

_____. (1730) *Addition au traité d'accompagnement et de composition par la régle de l'octave*. Paris, 1730. Ed. fac-símile Genebra: Minkoff, 1976.

CHRISTENSEN, Thomas. The Régle de l'Octave in thorough bass theory and practice. *Acta Musicologica*, v. 64, n. 2 (1992).

CHORON, Alexandre. *Principes de composition des écoles d'Italie*. Paris, 1804.

COSTA, Rodrigo Ferreira da. *Principios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução.* Lisboa: Typografia da Academia Real das Sciencias, 1820-1824.

DANDRIEU, Jean-François. *Principes de l'Accompagnement du Clavecin*. Paris, 1719. Ed. fac-símile Genebra: Minkoff, 1993.

GASPARINI, Francesco (1708), *L'Armonico Pratico al Cimbalo,* Veneza: Antonio Bortoli, 1708. Ed. fac-símile Bolonha: Forni, 2001.

LEAL, Eleutério Franco. *Regras de Acompanhar: Para uzo do Real Semr.° da S.ta Igreja Patr.al / Do Sr. Eleuterio Franco Leal* (entre 1790 e 1820). Lisboa, Biblioteca Nacional, MM. 4833.

LEITE, Antonio da Silva. *Estudo da Guitarra*. Porto: Antonio Alvarez Ribeiro, 1796.

MAZZA, Romão. *Regras / de Romão Mazza, pra acompanhar a Cravo* (entre 1740 e 1747). Lisboa, Biblioteca Nacional, MM 4836.

MORATO, João Vaz Barradas Muito Pão e. *Flores musicaes colhidas no jardim da melhor lição de varios autores: Arte pratica de canto de orgão: Indice de cantoria para principiantes, com hum breve resummo das regras mais principaes de a Companhar com instrumentos de vozes,* e *o conhecimento dos tons assim naturaes como accidentaes*, Lisboa: Officina de Musica, 1735.

PEDROSO, Manuel de Morais. *Compendio musico, ou arte abbreviada em que se contém as regras mais necessarias da cantoria, acompanhamento, e contraponto.* Porto: Manoel Coimbra, 1751.

PEREZ, David. *Regras resumidas p'a Companhar* (entre 1760 e 1770). Lisboa, Biblioteca Nacional, C.N. 209, MM. 1332 e MM 1356, *Estudos*.

*Principaes regras da musica e do acompanhamento, comp. por M.C.P.P.C.* Porto: Viuva Alvares Ribeiro & Filho, 1832.

SILVA, Alberto Gomes da. *Regras de acompanhar para cravo, orgão, e também para qualquer outro instrumento de vozes, reduzidas a breve methodo, e fácil percepção*, Lisboa: Francisco Luiz Ameno, 1758.

SILVA, Frei José de Santa Rita Marques e. *Regras de Acompanhamento Resumidas: e Escallas de tres posições em todos os tons / por o eminente Fr. José Marques e Silva*, (entre 1810 e 1835). Lisboa, Biblioteca Nacional, MM 1370.

REICHA, Antonin. *Cours de composition musicale ou Traité complet et raisoneé d'harmonie*. Paris, 1818.

VARELA, Domingos de São José, O.S.B. ?-1825?, - *Compendio de musica, theorica, e prática, que contém breve instrucção para tirar musica...* / por Fr. Domingos de S. José Varella. Porto: Antonio Alvarez Ribeiro, 1806.

**Mário Marques Trilha** é graduado em Música (piano) pela UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1995) e em cravo pelo Conservatoire National de Région de Rueil-Malmaison, Paris (1999). É mestre em cravo pela Hochschule für Musik Karlsruhe (2000), e em Teoria da Música Antiga pela Schola Cantorum Basiliensis (2004), tendo sido bolsista do Ministério da Cultura do Brasil. Realizou um Doutorado em Música na Universidade de Aveiro (2011) sendo bolsista da Fundação Ciência e Tecnologia de Portugal. É membro do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – Universidade Nova de Lisboa) e do Núcleo de Estudos da História da Música Luso Brasileira Caravelas.