



Entre o hexacorde de Guido e o solfejo “francês”: a *Escola de Canto de Orgão* de Caetano de Melo de Jesus (1759) – Primeira recepção da teoria do heptacorde num tratado teórico-musical em língua portuguesa

Mariana Portas de Freitas*

Resumo

A *Escola de Canto de Orgão* de Caetano de Melo de Jesus (1759-1760) é um tratado de envergadura sem paralelo na teoria musical portuguesa e brasileira. Destacando-se pela exposição sistemática e visão “histórica”, introduz, pela primeira vez na teoria musical em língua portuguesa, a inovação do heptacorde, até então ignorada pelos teóricos portugueses. Reconhecendo embora as vantagens práticas do heptacorde, o Padre Caetano mantém, contudo, a sua fidelidade à tradição hexacordal, alicerçada no sistema filosófico e simbólico boeciano, em que a música era parte de um todo inteligível, harmonioso, regido por relações e proporções numéricas.

Palavras-chave

Caetano de Melo de Jesus – teoria musical luso-brasileira – heptacorde – solmização francesa.

Abstract

The *Escola de Canto de Orgão* by Caetano de Melo de Jesus (1759-1760) is a treatise on music theory whose vast dimensions and ambitious purpose are unparalleled in Portuguese-Brazilian music theory. With a historical approach to solmization, although in the apologetic style of the Ancien Régime, it introduces the heptachord system, which was until then ignored by Portuguese music theory. Although recognizing the practical advantages of the heptachord, Caetano states his preference for the ancient hexachordal method of Guido, founded on the symbolic system of Boecius, in which music was part of a harmonious, divine universe ruled by numeric proportions.

Keywords

Caetano de Melo de Jesus – Portuguese music theory – heptachord – French solmization.

* Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Endereço eletrônico: mportas@gulbenkian.pt



1. INTRODUÇÃO: O TRATADO, SUA GÊNESE E CONTEXTO

Resultado de cruzamentos entre o Velho e o Novo Mundo, refletindo no seu percurso singular as trocas e influências recíprocas entre o reino de Portugal e o território colonial da Bahia, a *Escola de Canto de Orgão* do Padre Caetano de Melo de Jesus surgiu como uma obra de vastas dimensões e de ambições que não têm paralelo na teoria musical luso-brasileira. Com os seus 1.240 fólios manuscritos em caligrafia miúda, integrando as Partes I e II, e um aparato bibliográfico excepcionalmente vasto, a envergadura desta obra é tanto mais inusitada, quanto a maioria dos tratados de música que circulavam nesta época, incluindo os que surgiram no Brasil a partir de 1760 até ao período da independência, não ultrapassavam em quase todos os casos uma extensão de poucas centenas de páginas e um aparato bibliográfico e teórico em geral bastante menos ambicioso.¹

Quando nos debruçamos sobre as obras de teoria musical produzidas no espaço luso-brasileiro dos séculos XVI a XIX, devemos distinguir fundamentalmente entre os tratados teóricos aprofundados e sistemáticos, inclinados à especulação teórica (“tratados” em sentido próprio), que são aliás pouquíssimos ou quase inexistentes, e os simples manuais de instrução prática para os músicos e moços de coro (“manuais” didáticos). A grande maioria das obras de teoria musical em língua portuguesa recaía nesta segunda categoria: tratava-se de textos muito sintéticos, vocacionados essencialmente para a instrução prática dos músicos: eram redigidos para responder às necessidades imediatas do ensino da “solfa” aos moços de coro e cantores das sés catedrais, igrejas e outras instituições musicais (Nery, 1998, p. XIII-XIV;² e Binder e Castagna, 1996, p. 2-3 e nota 6).

Como salientámos em outro artigo, a *Escola de Canto de Orgão* constitui um dos raros exemplos de uma obra em língua portuguesa que se pode enquadrar na pri-

¹ Os tratados de música surgidos no Brasil a partir de 1759 até ao período da independência foram no essencial inventariados e descritos por Paulo Castagna e Fernando Pereira Binder (1996). Incluem os dois manuais de Luís Álvares Pinto (*Arte pequena* ou *Arte de Solfejar*, 1761; *Arte grande* ou *Muzico e moderno systema para solfejar sem confusão*, 1776), os tratados de José de Torres Franco (*Arte de acompanhar*, 1790), André da Silva Gomes (*Arte explicada de contraponto*, ca. 1800), o método de José Maurício Nunes Garcia (*Compêndio de música e método de pianoforte*, 1821) e um anónimo de Salvador da Bahia do início do século XIX. Entre esses tratados, talvez a *Arte grande* de Luiz Álvares Pinto ultrapassa em extensão umas poucas centenas de páginas manuscritas. O tratado de André da Silva Gomes, editado por Régis Duprat et ali (1998), com extensão de quase duas centenas de páginas, constitui elaboração teórica mais sofisticada; ver Landi (2006) para comentário crítico sobre os princípios teóricos e composicionais do referido tratado do compositor português radicado em São Paulo.

² “Durante toda a era do grande desenvolvimento da prática polifónica em Portugal [...] os poucos tratados de Teoria Musical surgidos no nosso País [...] limitaram-se, de um modo geral, a propor métodos de aprendizagem elementar, mais ou menos eficazes, dos rudimentos do cantochão, do sistema modal, da notação mensural e do contraponto. Elaborados, em alguns casos, sob o formato tradicional do diálogo instrutivo entre professor e aluno [como é também o caso do tratado do P. Caetano], destinavam-se, todos eles, à finalidade muito pragmática de fornecerem um mero apoio escrito ao trabalho formativo levado a cabo pelas escolas de Música anexas aos grandes centros da prática polifónica, como as Sés de Évora, Lisboa, ou Braga, por exemplo, onde os jovens coralistas, ao mesmo tempo que cantavam no coro as partes de Soprano de todo o repertório litúrgico de cantochão e de polifonia, recebiam uma instrução teórico-musical básica que os ajudava a solidificar a experiência prática que iam deste modo adquirindo [...]”. (Nery, 1998, p. xiii-xiv)



meira categoria acima mencionada, a dos “tratados” de teoria musical em sentido próprio.³ Com efeito, não se contentando com redigir um manual de instrução prática de solfejo e de iniciação aos rudimentos do canto de órgão e do contraponto, como sucedia com a generalidade das obras publicadas na metrópole ou redigidas no território brasileiro, o Padre Caetano edificou um texto de uma envergadura pouco comum, dotado de um aparato bibliográfico invulgar, o que denota o projecto de edificar uma grande obra enciclopédica, que compilasse todo o saber existente na época sobre música (Freitas, 2008).⁴

Antes de centrarmos a atenção na análise do tema nuclear deste artigo, mencionamos apenas duas circunstâncias relevantes relacionadas com a génese e o percurso da obra de Caetano de Melo de Jesus. A escassez da informação biográfica existente sobre o autor não nos permite dispor de muito mais do que as notícias que nos são fornecidas pelo próprio tratado. Desconhecem-se os detalhes da vida pessoal e proveniência social deste ilustre eclesiástico soteropolitano, segundo tudo indica um mestre de capela eminente e considerado (Alegria, 1985, p. 2-5). Sabe-se também que nasceu no arcebispado da Bahia, que estudou com Nuno da Costa e Oliveira, mestre de solfa da Misericórdia da Bahia, entre 1715 e 1717 (Binder e Castagna, 1996, p. 3), que foi ordenado sacerdote do hábito de São Pedro e exerceu o mestrado da capela da catedral de São Salvador num período situado pelo menos entre 1734 e 1760.⁵ Presume-se que ainda estaria de boa saúde e na posse plena das suas faculdades em 1760, altura em que concluiu as Partes I e II da obra, e que se teria mantido em funções na catedral possivelmente durante mais algum tempo. No “Prologo ao Leytor”, o Padre Caetano anuncia expressamente a intenção de redigir

³ Os poucos tratados que se lhe poderão comparar enquanto tentativas de elaboração teórica mais aprofundada, por vezes original (nenhum deles alcançando as dimensões e aparato do manuscrito do Padre Caetano) são a *Arte de Musica de Canto dorgam e cantocham* de António Fernandes (Lisboa, 1626), os *Discursos sobre a Perfeição do Diathesaron, & louvores do numero quaternario em que elle se contem*, de João Álvares Frouvo (Lisboa, 1662), os dois tratados teóricos de D. João IV (*Defensa de la Musica moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrilo Franco*, Lisboa, 1649; *Respuestas a las dudas que se pusieron a la Missa Panis quem ego dabo del Palestrina*, Roma, 1655), o *Tratado das Explanções* de Manuel Nunes da Silva (Lisboa, 1685, 1704 e 1725), a *Nova Instrução Musical ou Theorica practica da Música Rythmica*, de Francisco Ignacio Solano (Lisboa, 1764) e, já na 2ª metade do século XVIII, *O Ecclesiástico Instruído Scientificamente na Arte do Canto Chaõ*, de Frei Bernardo da Conceição (Lisboa, 1776) (Cf. Nery, 1998, p. xiv).

⁴ É certo que também a *Escola de Canto de Orgão* contém (p. 43-59), como era tradição em todos os manuais didáticos, uma síntese abreviada, “*Resumo da Arte de Canto de Orgão, Vulgarmente chamada Mão, para os Principiantes*”, na qual as regras da solmização são enumeradas sumariamente com vista à instrução dos não iniciados na música. A “Mão de Guido” encontra-se em quase todos os tratados de música do Antigo Regime.

⁵ O estudo publicado por José Augusto Alegria (1985) centra-se num conjunto de textos (exposição da polémica, respostas dos juízes e réplicas do autor) intitulados *Discurso Apologético – Polémica Musical do Padre Caetano de Melo de Jesus, natural do Arcebispado da Baía, 1734*, que não fazem parte integrante do tratado mas que, com vista à sua publicação, foram juntos como apêndice à Parte II do tratado. Trata-se da exposição minuciosa de uma discussão teórica ocorrida entre o Padre Caetano e o cantor Veríssimo Gomes de Abreu, acerca da colocação de acidentes na armação de clave, que teve lugar em 1734, ou seja, 25 anos antes da conclusão da *Escola de Canto de Orgão*. A questão relaciona-se com a matéria da Parte I, Diálogo IV do tratado.



Entre o hexacorde de Guido e o solfejo "francês": a Escola de Canto de Orgão de (...) – FREITAS, M. P.

a terceira e quarta partes do tratado, pelo que este na sua globalidade teria a seguinte estrutura:⁶

- Parte I – Da Musica Theorica ou Methodo Doutrinal*
- Parte II – Numeral ou Arithmetica – Da Theorica dos Intervallos*
- [Parte III – Dos Solfejos, methodo para o ensino dos Discipulos]*
- [Parte IV – Do Contraponto e da Composição]*

Concluída a Parte II em 1760, os dois códices manuscritos foram embarcados para Lisboa, encomendados ao alto patrocínio do rei D. José I, com vista a sua publicação no Reino. Para tal o mestre de capela teve que recorrer ao auxílio de algumas personalidades influentes da burguesia soteropolitana, designadamente o dedicatário da obra, o capitão Bernardino Marques de Almeida.⁷

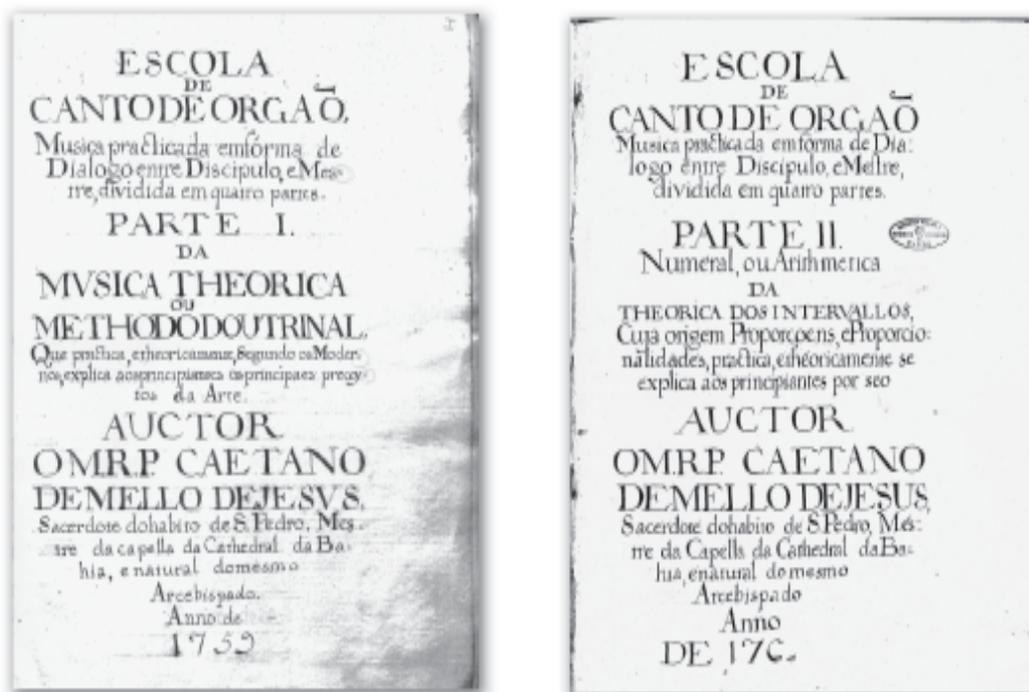


Fig. 1 – Frontispícios da Parte I e da Parte II da *Escola de Canto de Orgão*.

⁶ *Escola de Canto de Orgão*, Parte I, p. VII, "Prologo ao Leytor": "[...] Constará toda esta dicta 3ª parte de solfejos, e te servirá de utilidade, e descanso para ensinares os teos Discipulos, se com elles quizeres seguir o mesmo methodo, que eu com os meos. A 4ª tractará do Contraponto, e Composição".

⁷ Mencionado elogiosamente na "Prefacção" inicial, o capitão Bernardino Marques de Almeida seria uma figura de alguma relevância no contexto da burguesia urbana de São Salvador: era cavaleiro professo da Ordem de Cristo, familiar do Santo Ofício da Inquisição da corte de Lisboa, capitão de infantaria da praça da Bahia, bacharel formado e mestre em artes e filosofia e era, além disso, o secretário da Academia Brasileira dos Renascidos, fundada nesse mesmo ano de 1759 em São Salvador.



O primeiro aspecto interessante a salientar é o facto de a obra ter surgido justamente num período áureo de prosperidade económica, social e política da capitania-geral da Bahia. Nas décadas de 1750-60 a cidade de São Salvador tinha atingido uma relevância comercial e administrativa muito significativa, não só enquanto capital da maior província brasileira exportadora de açúcar, mas também enquanto sede da administração colonial de todo o território do Brasil. Também do ponto de vista eclesiástico o seu papel era proeminente: Salvador manteve-se até finais do século XVIII como sede do único arcebispado do Brasil, com muitas novas dioceses a serem criadas sob a sua directa dependência hierárquica (Marques, 1983, p. 373-4). O estatuto de primeira cidade brasileira de Salvador seria mantido até 1763, só a partir de então sendo suplantada pela cidade do Rio de Janeiro, muito mais pequena e menos rica. A base das operações do vice-rei deslocou-se a partir de então da Bahia em direcção ao Sul, uma vez que na balança das receitas coloniais a extracção de ouro e diamantes ia pesando cada vez mais em relação à produção açucareira. Apesar disso, Salvador conservou até aos finais do século XVIII uma importância demográfica, económica, e social considerável. O seu desenvolvimento urbano tendia a replicar os modelos e instituições do Antigo Regime existentes na metrópole, com as hierarquias sociais encabeçadas pela nobreza, a arquidiocese, as instituições eclesiásticas, o colégio dos jesuítas, outras ordens religiosas etc., e favorecia o florescimento das diversas artes (Marques, 1983, p. 408). Este contexto e o tráfego particularmente intenso existente entre a Bahia e a metrópole portuguesa fomentaram as condições para que, em pleno contexto colonial, um eclesiástico como Caetano de Melo de Jesus dispusesse dos meios necessários para adquirir não só uma erudição invulgar, como sobretudo uma actualização considerável em face dos teóricos musicais e mestres de capela do Reino e da Península Ibérica (Freitas, 2008).

O segundo aspecto a considerar manifesta uma tendência de sentido oposto, que se traduz na proibição do prelo em todo o território brasileiro. A política colonial centralizada da Coroa portuguesa procurava, com efeito, limitar as aspirações culturais das elites da burguesia colonial e afirmar claramente o estatuto de sujeição colonial do território, sendo a sua manifestação mais eficaz a proibição da imprensa em todas as capitanias brasileiras. A situação só iria cessar a partir de 1808, com a transferência da família real para o Brasil, a criação das primeiras tipografias no Rio de Janeiro e posteriormente nas outras capitanias (Paim, 2001, p. 438; Wilcken, 2004). Não lhe sendo, pois, possível publicar o seu manuscrito em território brasileiro, e tendo o Padre Caetano a clara consciência da envergadura da sua obra, esta circunstância determinou a viagem transatlântica dos dois códices com destino a Lisboa. Os recursos bibliográficos e os modelos teóricos tinham seguido o caminho inverso, da metrópole para a Bahia, e tinham frutificado na vasta erudição e no



esforço de reflexão teórica do autor. Assim se completava um círculo geográfico que constitui a expressão directa, neste caso como em muitos outros, da dinâmica dos fluxos culturais dentro do espaço luso-brasileiro.⁸

Num outro artigo em vias de publicação procurámos analisar o aparato bibliográfico invulgar das Partes I e II da *Escola de Canto de Orgão*, ao longo das quais o Padre Caetano procura enquadrar todas as matérias musicais numa fundamentação teológica, histórica, filológica e estética tão completa e exaustiva quanto possível, procurando sempre dar mostras de uma erudição fora do vulgar. Estamos pois perante um "teatro de erudição" típico da estética literária do Barroco, muito característico de uma tradição escolástica tardia, e o seu estilo enquadra-se na prosa doutrinal religiosa (Lopes e Saraiva, 2008, p. 505-6). Da análise do seu aparato bibliográfico constata-se a importação maciça de modelos de outros tratados congêneres, maioritariamente portugueses e espanhóis, que estavam em circulação na metrópole portuguesa, mas também de tratados italianos, franceses ou alemães, estes últimos quase sempre por via indirecta através dos primeiros (Freitas, 2008).

2. A SOLMIZAÇÃO COMO NÚCLEO CONCEPTUAL DA TEORIA MUSICAL, TANTO NO CANTOCHÃO COMO NO "CANTO DE ORGAÕ"

Na generalidade dos tratados ibéricos dos séculos XVI a XVIII, a exposição da teoria musical gravita quase sempre em torno de um núcleo essencial ou "gramática musical" que é constituída pela teoria dos hexacordes e o método da solmização, de tal modo que os outros grandes capítulos teóricos, como sejam a modalidade ou a interválica, pressupõem a assimilação em termos conceituais das noções estruturais de "signo", "hexacorde", "dedução", "propriedade", "cantoria", "mutança" etc. Este aspecto é transversal a todos os tratados e aplica-se quer aos manuais de simples instrução prática de cantochão ou canto de órgão, quer aos textos de carácter mais sistemático e especulativo (Pereira, 2003, p. 9).

No presente estudo recorreremos aos conhecimentos sistematizados por Aires Manuel Rodeia Pereira, autor de um estudo comparado sistemático sobre a teoria musical portuguesa e suas filiações conceituais nos tratados espanhóis e europeus congêneres, uma obra ainda inédita à data do presente artigo, e cuja consulta nos foi generosamente disponibilizada pelo autor (Pereira, 2003). Segundo este musicólogo, o núcleo conceptual que se apresenta comum à generalidade dos tratados

⁸ "Enquanto colônia, a maior parte das relações internacionais brasileiras se dava com Portugal, ou através de Portugal. Até a abertura dos portos, em 1808, a maioria das informações sobre música que chegava ao território brasileiro, mesmo quando originada na Itália, França ou Alemanha, teria passado por Portugal. E, se para o estudo das artes brasileiras deste período, devemos atentar para a produção portuguesa, o mesmo ocorre em relação ao estudo da história de nossa teoria musical: para sabermos de onde vinham, quais eram e do que falavam os manuais utilizados no auxílio à formação dos músicos brasileiros durante o período colonial, temos que, forçosamente, iniciar nossa pesquisa pela teoria musical lusitana". (Binder e Castagna, 1996, p. 1)



baseia-se na assimilação do método de solfejo conhecido como “solmização”,⁹ resultante das sistematizações sucessivas de Odon de Cluny e sobretudo de Guido d’Arezzo, no século XI, que vieram substituir os tetracordes gregos, e cuja finalidade prática e didáctica lhes assegurava uma posição central em toda a gramática musical dos tratados.

Os conceitos nucleares de “signo”, “voz”, “propriedade”, “dedução”, “mutança” etc., pressupunham o seu ensino prévio e continuado aos alunos, sobretudo por via de transmissão oral dos mestres da solfa aos moços de coro, pelo que raramente esses conceitos são expressamente definidos ou exemplificados nos tratados, limitando-se a maioria das obras a proceder à síntese de conceitos já previamente assimilados. Assim, na grande maioria dos tratados, o método da solmização não constituía propriamente uma “teorização”, mas antes e sobretudo uma “mnemónica” a partir da qual se ensinavam os alunos a entoar as melodias com maior segurança, aplicando sempre a estrutura interválica fixa dos hexacordes.

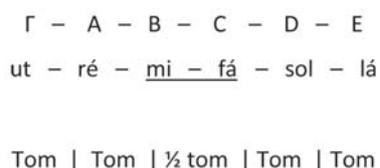


Fig. 2 – Estrutura interválica fixa do hexacorde de Guido d’Arezzo e sua aplicação aos primeiros seis signos (letras) da escala.

E o que dizer dos tratados com maior elaboração teórica, aliás raríssimos entre nós, como atrás já referimos? Tal como sucedia no contexto espanhol com as grandes compilações de Pietro Cerone (*El Mellopeo y maestro*, 1613) ou Pablo Nassarre (*Escuela Musica segun la Practica Moderna*, 1723), nos tratados sistemáticos e especulativos do espaço português, como sejam os de Caetano de Melo de Jesus (*Escola de Canto de Orgão*, 1759), Frei Bernardo da Conceição (*O Ecclesiástico Instruído Scientificamente*, 1778) ou, em menor grau, o de Manuel Nunes da Silva (*Tratado das Explicações*, 1685, 1704 e 1725), os conceitos relacionados com a solmização são enquadrados numa exposição teórica mais ou menos extensa, com a definição, “divisão” e exemplificação dos conceitos. No caso do Padre Caetano, a exposição é profusa e exaustiva, configurando uma verdadeira “escola” de canto de órgão no sentido escolástico do termo, que recorre à forma do diálogo instrutivo entre um mestre e um discípulo imaginários. Contudo, não restam dúvidas de que todos os

⁹ O termo “solmização” indica sugestivamente a mudança da voz “sol” do hexacorde com início em C-sol,fá,ut (com propriedade de Natura) para a voz “mi” do hexacorde seguinte, com início em F-fá,ut (com propriedade de b-mol), à qual, subindo, se segue a voz “fá” no b-mol desse segundo hexacorde.



tratados pressupõem o contacto prévio do leitor com esse núcleo conceptual estável e comum, centrado no método da solmização e seus conceitos-chave, o que é designado por Aires Pereira como o “grau zero” de todos os tratados teórico-musicais. Por outro lado, o método da solmização não permaneceu imóvel no tempo, mas antes permeável a influências e variantes ao longo dos séculos, como método de iniciação à leitura musical. O facto mais interessante é que, entre nós, a solmização se manteve em vigor até às primeiras décadas do XIX, dado que durante todo este período o cantochão continuava a ser ensinado nos Seminários e praticado na vida litúrgica da Igreja. A título de exemplo, o *Methodo de Musica* de José Maurício, lente de música na Universidade de Coimbra, publicado em 1806, ainda dedica um capítulo inteiro ao método da solmização.

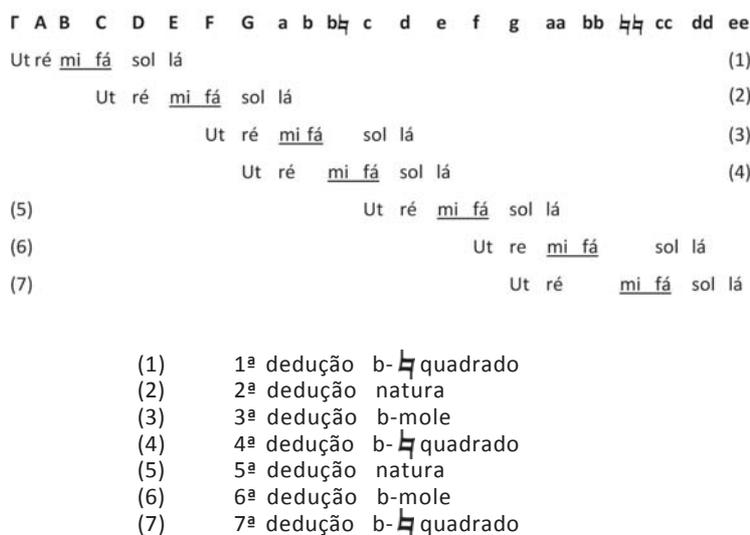


Fig. 3 – Esquema básico da “fábrica de Guido”, com a correspondência das 21 (depois 22) cordas gregas e os 7 hexacordes, governados por 3 propriedades. Aparece em quase todos os tratados sob as formas gráficas mais variadas.

A necessidade de manter a solmização em plenos séculos XVIII e XIX não resultava tanto de um suposto “conservadorismo” cultural dos países ibéricos, mas antes do facto de a solmização ser adequada à prática e ao ensino do cantochão, o qual continuava a ser o elemento largamente predominante na vida musical das igrejas, das catedrais e das capelas musicais (Nery, 1998, p. xiii-xiv). Contudo, sublinha-se que a relevância da solmização não se limitava ao domínio do cantochão, sendo também largamente utilizada nas obras dedicadas ao canto de órgão ou polifonia e



à própria música concertante.¹⁰ Quando nos questionamos acerca das razões da permanência da solmização nos tratados de autores portugueses e brasileiros até um período tão tardio, a única conclusão que parece viável é a da eficácia real da solmização enquanto pedagogia musical, uma vez que ela corporizava a busca de um método de solfejo “simples” ou, pelo menos, de entoação fácil e segura para os não iniciados (Pereira, 2003, p. 10).

3. A VISÃO “HISTÓRICA” DOS TRATADOS DE CAETANO DE MELO DE JESUS E FREI BERNARDO DA CONCEIÇÃO

Na segunda metade do século XVIII, destacam-se em particular dois tratados portugueses pelo seu carácter mais sistemático e especulativo: *O Ecclesiástico Instruído*, de Frei Bernardo da Conceição (Lisboa, 1778), e a *Escola de Canto de Orgão* de Caetano de Melo de Jesus (1759-60). Ambos se revestem de duas características interessantes: (1) procuram fazer uma exposição clara ou, pelo menos, minuciosa do processo histórico que levou à formação da teoria dos hexacordes; (2) e introduzem uma novidade na teoria musical portuguesa: o chamado “solfejo francês” ou teoria do heptacorde.

Frei Bernardo da Conceição apresenta uma fundamentação bastante explícita do processo que levou ao conceito de hexacorde numa perspectiva diacrónica. Na perspectiva desse autor, os medievais encontraram na teoria musical grega uma explicação consistente e procuraram adaptá-la às suas necessidades, o que levou à formulação do método dos hexacordes por Guido Aretino, a fim de tornar mais praticável o chamado Sistema Perfeito grego. Segundo Frei Bernardo, o sistema grego “naõ deyxava de causar grande difficuldade [...] pela multidaõ de cordas e diversidade de nomes que tinha” (Pereira, 2003, p. 20-2). Por essa razão, alguns teóricos latinos, culminando em 1024 em Guido Aretino, desenvolveram um método mais adaptado à prática, substituindo os antigos tetracordes gregos por 22 cordas e 7 hexacordes parcialmente sobrepostos, todos com a mesma estrutura interválica fixa (T-T-mt-T-T). Explica também como foi necessário acrescentar às 21 cordas gregas uma corda suplementar (Γ) anterior à primeira corda grega (A), a fim de se contarem os dois tons antes do semitom logo a partir da primeira corda. Isto possibilitava a aplicação dos hexacordes logo desde a primeira corda (Γ-A-B-C-D-E), assim como em todos e cada um dos signos G (sol\re\ut), C (sol\fa\ut) e F (fa\ut), que coincidem assim com os princípios de dedução ou hexacorde. Para isso era

¹⁰ Como na obra de João Vaz Barradas Muito Pam e Morato, *Flores Musicais colhidas no Jardim da melhor lição de vários autores. Arte Prática de Canto de Orgão* (Lisboa, Officina da Musica, 1735), e as obras mais tardias de Francisco Ignacio Solano, como o *Compendio Musico ou Arte Abreviada em que se contem as regras mais necessárias de Cantoria, Acompanhamento, e Contraponto* (Porto, 1769) ou o *Exame Instructivo sobre a Musica Multiforme, Metrica e Rythmica* (Lisboa, 1790). (Cf. Pereira, 2003, p. 82, nota 5).



necessário, além do mais, que o signo B variasse entre B-mole ou B-duro, consoante a propriedade (posição) do hexacorde.

Ora, se Frei Bernardo da Conceição procura formular uma visão “histórica” da gênese dos conceitos da solmização, o Padre Caetano de Melo de Jesus, em 1759, demonstra não só o mesmo tipo de visão narrativa e histórica, como empreende uma verdadeira tentativa de resumir a história da música, desde os tempos remotos da Antiguidade até à “era moderna” em que ele vivia. A sua perspectiva histórica divide-se assim em três grandes eras “antigas” e culmina numa era “moderna”, marcada pela reforma de Guido e a criação da teoria dos hexacordes:

- [I] (1) de Orfeu a Pitágoras
- (2) de Pitágoras a São Gregório Magno
- (3) de São Gregório Magno a Guido Aretino
- [II] De Guido Aretino em diante

Como assinalámos em artigo anterior, a “visão histórica” de Frei Bernardo da Conceição e de Caetano de Melo de Jesus não corresponde a uma atitude científica “esclarecida”, racionalista e crítica, mas antes a uma abordagem que faz radicar no mesmo tronco comum a história, a mitologia e a tradição. A visão de Caetano de Melo de Jesus precede a generalização de uma mentalidade iluminista e a exigência de um método rigoroso de crítica das fontes. A sua abordagem seguia de perto o modelo da história “cronística” e apologética da ordem medieval, determinada por uma concepção teocêntrica e uma ordem social estática. O pressuposto de que o cerne da verdade histórica residia, não na tradição, mas nas fontes documentais autênticas, ainda não se tinha imposto em boa parte da produção literária e historiográfica de meados do século XVIII. Pelo que o estilo que predomina na *Escola de Canto de Orgão* é fundamentalmente o de uma visão escolástica própria das grandes construções do Barroco, que procurava acumular tantos argumentos de *auctoritas* quanto possível, na tradição de expor “Segundo a opinião dos Auctores...” (Freitas, 2006, p. 3-4).¹¹

¹¹ Nesse trabalho apontamos que uma das obras-chave do Iluminismo português, *O Verdadeiro Método de Estudar* de Luís António Verney (1713-1792), tinha sido publicada apenas em 1746, e que a influência de individualidades pioneiras do Século das Luzes, como por exemplo Ribeiro Sanches (1699-1783), o único estudioso português a publicar um artigo científico na *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert, não se generalizou no espaço luso-brasileiro senão a partir do último terço do século, designadamente com as reformas do ensino de Pombal de 1772. Foi só a partir da 2ª metade do século XVIII, com a afirmação de uma nova burguesia e do ideário do Iluminismo, que se verificaram mudanças significativas na consciência filosófica geral e historiográfica em particular. Em Portugal, deu-se um passo importante com a criação da Academia de História por D. João V, em 1720, que favoreceu o estudo de documentos e arquivos e o levantamento bibliográfico de autores. Os trabalhos pioneiros de Diogo Barbosa Machado (*Biblioteca Lusitana*, 1741-59), António Nicolau (*Biblioteca Hispana*, 1788) e D. Francisco de Almeida marcaram o início de uma corrente iluminista de levantamento sistemático de bibliografia, num esforço de objetividade notável, embora não se possa dizer que traduzissem ainda um método rigoroso e crítico. Em meados de 1770 foi publicado o *Dicionário de Músicos Portugueses* de J. Mazza, que mantinha ainda um estilo até certo ponto hagiográfico e romanceado, considerado hoje como pré-positivista.



Sucede, porém, que o Padre Caetano não deixa de manifestar algum sentido crítico, em diversas passagens do tratado, em relação ao peso da opinião dos “Auctores”. Contudo, a tradição escolástica em que se inseria, que remontava à herança medieval, continuava a ser uma referência central do pensamento do Antigo Regime português, apesar da gradual penetração das ideias do racionalismo setecentista.¹² No Brasil do século XVIII, a transição para uma mentalidade intelectual científica também se processou gradualmente, e a obra do Padre Caetano, embora concluída em 1760, não deixa de se integrar filosoficamente na produção intelectual característica da primeira metade do século:

Observa-se uma nítida diferenciação entre os textos aparecidos até à primeira metade do século XVIII – cerca de duzentos títulos – e os do período seguinte. No primeiro período, as obras literárias, de cunho histórico ou descritivas, bem como as de índole didáctica [...] Toda a parcela restante poderia ser agrupada como apologética da religiosidade contrarreformista, em sua maioria na forma de sermões. Após a reforma da Universidade de 1772, predominam os textos de carácter científico – abrangendo aproximadamente 350 títulos –, elaborados em consonância com a maneira pela qual a intelectualidade portuguesa apreendeu o novo tipo de saber. (Paim, 2001, p. 238-9)

4. O SOLFEJO “FRANCÊS” DAS SETE VOZES (HEPTACORDE)

Tem-se considerado que Frei Bernardo da Conceição foi o primeiro teórico português a introduzir o sistema de solfejo “francês” das sete vozes, no seu tratado *O Ecclesiastico Instruído Scientificamente na Arte do Canto-Chão* (1778). Aires Pereira, no seu estudo comparativo sobre a teoria musical portuguesa, refere que o capítulo V da obra de Frei Bernardo apresenta pela primeira vez, no contexto português, o sistema do heptacorde, designado como “A disposição do sistema Guidoniano, conforme os modernos” (Pereira, 2003, p. 16 ss.). Advirta-se que Frei Bernardo, ao optar por um ou outro sistema de solmização – o hexacorde de Guido ou o hepta-

¹² A abordagem do Padre Caetano surge assim num período considerado como “de transição”, nos meados do século XVIII, durante o qual se assistiu gradualmente ao germinar de uma mentalidade moderna, embora descontinuada, ou seja, continuando ainda a produzir-se obras na tradição escolástica anterior. Um caso paradigmático foi o do Padre Martini, o sábio de Bolonha, o mesmo que deu lições de contraponto a Mozart. Tendo publicado em 1757 o volume I da sua *Storia della Musica*, dedicado à rainha de Espanha, D. Maria Bárbara de Bragança, filha de D. João V, o Padre Martini organizava as matérias num estilo formalmente semelhante ao do Padre Caetano: (1) “A Música desde a criação de Adão até o Dilúvio”, (2) “A Música desde o Dilúvio até o nascimento de Moisés”, e assim por diante. Nesse mesmo período já tinham surgido na Alemanha os primeiros esboços de trabalhos de musicografia, pela mão de Bukofzer, e as primeiras publicações de crítica musical de influência racionalista, como a *Critica musica* de Mattheson ou *Der Kritische Musikus*, de Scheibe, respectivamente nas décadas de 1720 e 1730. (Freitas Branco, 1995, p. 286).



corde de Millet – defende a rejeição *tout court* deste último, e a manutenção da tradição multissecular do hexacorde. As suas razões assentavam sobretudo na experiência didáctica, mais do que em argumentos especulativos: segundo ele, o sistema possuía um inconveniente prático, que era o de “obrigar os principiantes a entoar a oitava”, uma exigência que ele considerava por demais excessiva.

O solfejo das sete vozes constituía um modelo alternativo ao hexacorde de Guido, tendo sido criado supostamente pelo padre francês Miliet (ou Millet).¹³ Este teria concluído que o sistema das mutanças para passar de um hexacorde a outro era demasiado complicado e causava dificuldades aos principiantes. Procurou por isso simplificar o esquema de Guido e introduziu o heptacorde, acrescentando sobre as seis vozes hexacordais o Si, de modo que o número de vozes (ut, ré, mi, fá, sol, lá, si) é exactamente igual ao número das letras dos signos (G, A, B, C, D, E, F). Segundo este método, o número de propriedades passava de três para duas, de B-mol e de B-quadro, coincidindo esta última com a de Natura.¹⁴ Tratava-se pois de uma alternativa inovadora, que evitava o mecanismo complexo das mutanças, sendo por isso designada como o “Canto deduccional & sem Mutanças”. De acordo com a disposição deste sistema, ao terminar um heptacorde, sucedia-lhe logo outro sequencialmente, pelo que qualquer voz ficava em oitava com a sua homónima. O método consistia pois essencialmente em entoar as oitavas, mantendo sempre as vozes os respectivos tons e semitons. Não era necessário acrescentar vozes, como no sistema hexacordal, para subir acima de *lá* ou para descer abaixo de *ut* (Pereira, 2003, p. 43).

	F	G	A	B	B \flat	C	D	E	F	G	a	b	b \flat	c	d	e
(1)	fá	sol	lá		si	dó	ré	mi	fá	sol	lá		si	dó	ré	mi
(2)	ut	ré	mi	fá		sol	lá	si	dó	ré	mi	fá		sol	lá	si

(1) Propriedade natura b- \flat quadrado

(2) Propriedade b-mole

Fig. 5 – Correspondência entre os signos, as 7 vozes do heptacorde e as duas propriedades que as governam. (Sombreados = meios-tons)

¹³ Trata-se provavelmente de Jean Miliet “de Montgesoye” (1618-1684), eclesiástico e músico francês que esteve ativo nas principais igrejas capitulares de Besançon, como *enfant de choeur*, cantor, organista e *sur-chantre*, e que deixou algumas obras escritas sobre música, entre os quais *La belle méthode, ou l’art de bien chanter* (1666), centrado sobretudo na problemática da ornamentação de árias vocais, um *Directoire du chant grégorien* (1666), e ainda *Antiphonarium bisuntinum* e *Graduale bisuntinum* (Cohen, 2001, p. 323).

¹⁴ No solfejo das sete vozes, a propriedade de b- \flat quadrado passava a coincidir com a propriedade de Natura do sistema hexacordal de Guido, uma vez que deduzia os heptacordes por b- \flat quadrado da corda C, que era exactamente a mesma de onde se deduzia o hexacorde natural. Assim, chamava-se propriedade de b- \flat quadrado à que os teóricos designavam de Natura, por se conservar inteiro o tom de A a B, que é o tom constitutivo desta propriedade. (Pereira, 2003, p. 45)



O solfejo das sete vozes não apenas constituía uma simplificação e uma inovação em termos técnicos, como também demonstrava claramente o interesse que o método da solmização de Guido d'Arezzo continuava a suscitar na segunda metade do século XVIII e até princípios do XIX. Os autores que discutiam este sistema denotavam assim uma preocupação de actualização em relação às novidades introduzidas na solmização até essa época. Por conseguinte, e para alguns teóricos, sobretudo os espanhóis, o heptacorde destinava-se a "salvar" o método da solmização, a simplificá-lo e actualizá-lo, e não a rejeitá-lo *tout court* e substituí-lo por um método inteiramente novo. Mas entre nós o processo de mudança não se mostrava assim tão fácil, como veremos.

Na realidade, o chamado "Canto francês das sete vozes" já era conhecido e defendido havia muito pela teoria musical espanhola: a introdução da sétima sílaba *Si* tinha sido proposta já em 1484 por Bartolomé Ramos de Pareja, lente de música da Universidade de Salamanca, um teórico ilustre e de grande arrojado intelectual. No seu tratado *Musica Practica* (Salamanca, 1484), Ramos de Pareja fundamentou as suas concepções visionárias para a época, defendendo a organização da escala em função da oitava, em substituição das estruturas hexacordais. Preconizava também um sistema de temperamento igual, o que iria abrir caminho para que o italiano Gioseffo Zarlino estabelecesse as bases do sistema harmónico moderno, no seu tratado fundamental *Le istituzioni harmoniche*, de 1558 (Freitas Branco, 1995, p. 139). Mais de meio século antes do próprio Zarlino, Ramos de Pareja propunha que se acrescentasse uma 7ª sílaba à dedução de Guido, o que pressupunha que neste sistema o B (si) fosse sempre \natural duro (natural). Propôs ainda uma nova mnemónica para ajudar os alunos a memorizar a solmização, com base nas sílabas *Psa – li – tur – per – vo – cês – ist – tas*, que correspondem às notas actuais Dó – Ré – Mi – Fá – Sol – Lá – Si – Dó. As oito sílabas deste novo método de solfejo não implicavam apenas a altura do som, mas sobretudo a sua organização em função da oitava, e já não em função das estruturas do tetracorde e do hexacorde (Pereira, 2003, p. 94, nota 70).¹⁵

Regressemos agora a Portugal e situemo-nos em 1759, ou seja, duas décadas antes da publicação da obra de Frei Bernardo da Conceição. Em São Salvador da Bahia de Todos os Santos, o eclesiástico Caetano de Melo de Jesus, no manuscrito da *Escola de Canto de Orgão*, demonstrava conhecer e compreender aprofundadamente a inovação do heptacorde, que é analisada na Parte I, Diálogo II, Do-



cumentos V e VII, sob a designação “Do uso de sette Vozes, segundo os Franceses, ou do Canto Deduccional, e sem Mutanças”.

O Padre Caetano informa-nos desde logo que o sistema era já conhecido e adotado pelos principais teóricos espanhóis:

Esta mesma doutrina do canto Deduccional, e sem Mutanças tractou ja D. Pedro Cerone, (a) que imprimiô pelos annos de 1613 ea refere André Lorente, (b) que imprimiô pelos de 1672. Sem mais differença, que a de chamarem á esta 7^a voz *Bi*, enãõ *Si*, dizendo que esta dicta voz *Bi* se tomou do mesmo Hymno de S. Joaõ Baptista, donde Guido tirou as outras seis, e do versinho delle, *Labii reatum*, cuja 1^a syllaba nos deo a 6.^a voz *La*. (Melo de Jesus, vol. I, p. 253)

Em Portugal, a recepção da inovação teórica do heptacorde fez-se bastante mais tarde, já na segunda metade do século XVIII: quase dois séculos após a concepção visionária de Ramos de Pareja (cuja influência, neste ponto, permaneceu exterior a muitos teóricos ibéricos), o Padre Caetano de Melo de Jesus, em 1759 é, por conseguinte, o primeiro teórico em língua portuguesa a introduzir e a discutir este novo método de solfejo, que até então permanecia omissos nos tratados lusófonos. Vejamos em que termos o Padre Caetano introduz a inovação “francesa” das sete vozes.

O primeiro volume (Parte I) da *Escola de Canto de Orgão* é constituído por quatro grandes divisões teóricas. A primeira, Diálogo I (p. 1 a 118) é uma introdução geral, com considerações gerais sobre a música nos planos teológico, filosófico, histórico e estético; os Diálogos II e III (p. 119 a 404) são dedicados aos conceitos e figuras do canto mensural ou canto de órgão, e ao aprofundamento da terminologia derivada da solmização. A quarta divisão, Diálogo IV (p. 405 a 564) versa sobre outro vasto capítulo da teoria musical, a intervállica.

PARTE I.
Diálogo I. da Musica e suas Especies
Diálogo II. Dos Signos, Deducções, Vozes, Propriedades, e Mutanças
Diálogo III. Das Claves, Tempos, Compasso, Figuras, e Pontinhos
Diálogo IV. Dos Generos, Divisões, Transportes dos Diapasões, e uso das Claves accidentaes

Fig. 6 – As grandes divisões da Parte I da *Escola de Canto de Orgão*.



Entre o hexacorde de Guido e o solfejo "francês": a Escola de Canto de Orgão de (...) – FREITAS, M. P.

O Padre Caetano aborda a questão do heptacorde em dois pontos ligados sequencialmente entre si: primeiro, ao tratar das vozes da música (ou sílabas do hexacorde) e, a seguir, ao tratar das mutações. No Diálogo II, Documento V, depois de tratar da invenção dos signos e das seis vozes musicais por Guido d'Arezzo, e definir o que se entende por dedução, ou hexacorde, empreende a justificação "das seis Vozes, ou Syllabas Musicaes, e seo perfeyto uso na Musica".

O assunto é depois retomado no Documento VII, a propósito das mutações, ou mudanças de hexacorde. Como se sabe, as mutações consistiam na tomada, num mesmo signo (letra), de uma voz (sílabas) diferente daquela em que se estava, para com esta seguir o curso de um novo hexacorde (ou dedução) que permitisse ultrapassar o âmbito do anterior.

Documento VII. ... das Cantorias, e Mutações da Musica, e tambem se declara o Canto sem Mutações de que usaõ os Franceses

Dado que o solfejo baseado no heptacorde corresponde precisamente a um "Canto Deduccional, e sem Mutações", é essa a questão fundamental que o Padre Caetano se coloca: se é ou não possível, e conveniente, abandonar o sistema guidoniano das deduções de seis vozes (hexacordes) e respectivas mutações, e substituí-la por outra mais simples baseada na sequência de 7 vozes.

O Padre Caetano começa desde logo por fazer várias afirmações inéditas na teoria musical portuguesa: (1) mostra conhecer em profundidade o método do heptacorde; (2) afirma que ele já era conhecido e defendido pelos teóricos espanhóis do século XVII, designadamente Pedro Cerone, Tomás Gomez e Andrés Lorente; (3) reconhece expressamente as vantagens práticas deste método de solfejo em relação ao sistema tradicional.

os Franceses, introduzindo sôbre as nossas seis outra Voz, chamada *Si*, cantaõ com sette, e facilitaõ muito a Musica; por que por beneficio desta 7.ª Voz evitaõ o embaraço, e trabalho das Mutações, que nós fazemos por falta de huã Voz mais em cada Deducção: Logo naõ seis, senaõ sette, como os Signos, parece que com mayor razaõ deviaõ ser as Vozes, eque he melhor o uso dos Franceses. (Melo de Jesus, vol. I, p. 203)

Todas as vezes que subirmos á cima do *La*, diremos *Si*, e ácima do *Si* [de novo] repetiremos *Ut*, e depois d'elle por sua ordem todas as mais vozes em Oitava alta huãs das outras. E todas as vezes que descermos á baixo do *Ut*, no ponto immediato á baixo d'elle diremos



Entre o hexacorde de Guido e o solfejo "francês": a Escola de Canto de Orgão de (...) – FREITAS, M. P.

Deduccional, e sem Mutanças ... sua 7.^a voz particular, aque chamaõ *Si*, aqual tem igualmente a natural aspereza, e condiçaõ dura do *Mi* dos nossos B-fa/~~h~~-mi. (Melo de Jesus, vol. I, p. 250)

[...] denominaõ elles os Signos tambem diversamente que nós, desta maneyra. = G-re,sol; A-mi,la; B-fa,si; C-sol,ut; D-la,re; E-si,mi; F-ut,fa [...] as Vozes da 1.^a Deducçaõ, que he aqui a que começa no *ut* de F-ut,fa, e acaba no *Si* de E-si,mi ... da 2.^a que começa no *ut* de C-sol,ut; e acaba no *Si* de B-fa,si. (Melo de Jesus, vol. I, p. 250)

E aqui chegamos ao ponto sensível da questão: é que, não obstante reconhecer abertamente as claras vantagens do novo sistema de solfejo (de Ut a Si), o Padre Caetano declara não poder fazer outra coisa senão rejeitá-lo, mantendo-se fiel à tradição multissecular dos hexacordes e das ditas mutanças.

[...] para noticia, esta vos basta, se quizerdes seguir esta doutrina; que eu se não a sigo, não he por não louvar della a facilidade; mas por parecer-me a de Guido mais perfeyta, e em seos proprios termos mais bem fundada. (Melo de Jesus, vol. I, p. 255)

O Padre Caetano não hesita em expor as razões da sua refutação da “opiniãõ de sette Vozes”, reiterando que “confirma-se mais que não devem ser senãõ seis”. São razões extramusicaes de carácter dogmático, teológico e estético, que o levam a preferir o hexacorde – e em geral, todas as construções teóricas baseadas no número 6, antes que sobre o número 7 – muito embora as razões de ordem prática musical o aconselhassem a adoptar o heptacorde, com as suas vantagens comprovadas. Na balança dos argumentos, o que acaba por ter maior peso é o receio de abalar ou pôr em causa a coerência de todo o sistema filosófico que lhe subjaz: a concepção de base boeciana, teocêntrica, inspirada no legado pitagórico e platónico da “harmonia das esferas”,¹⁶ sendo que esta cosmogonia era sustentada por uma série de relações numéricas e simbólicas. Nessa concepção, os números, as suas relações e as proporções numéricas dos sons traduziam uma ordem perfeita e divina e uma

¹⁶ A “harmonia das esferas”, partindo do legado de Pitágoras (século V a.C.), alicerçada em autores antigos como Euclides (360-295 a. C.) ou Ptolomeu (90-168), alimentada pela filosofia de Platão (428-347 a. C.) e a escola neoplatónica de Plotino (205-270), fora importada para a esfera do cristianismo por teóricos como S. Agostinho (354-430), Boécio (480-524) e continuada pela escola de Chartres (século XII). Recebida no Renascimento por humanistas como Marsilio Ficino (1433-1499) e repetida posteriormente por tratadistas como Tapia Numantino (*Vergel de música especulativa e activa*, 1570), foi retomada em pleno século XVII na obra de Kepler (*Harmonices mundi*, 1619). O século XVII era a derradeira época em que poderia perdurar ainda como plausível a antiga tradição pitagórica, em face da ascensão da mentalidade racionalista no século XVIII (a propósito da posição semelhante adotada pelo teórico espanhol Andres Lorente, ver Lahera Aineto, 2002, p. 98).



harmonia subjacente em todo o universo (Pereira, 2003, p. 82, nota 6; Lahera Aineto, 2002, p. 96 ss).¹⁷

Começando com a Sagrada Escripura, digo que deviaõ ser as Vozes seis, porque tambem neste numero formou Deos a universal fabrica do mundo. E deviaõ no decurso de huã Deducçaõ occupar as Vozes della so seis Signos, huã cada hum, ficando como em descanso, sem ser occupado o septimo; porque tambem Deos occupando seis dias da semana, cada hum com huã so obra, deyxou sem occupaçaõ, e para descanso o dia septimo: *Requiescit die septimo*. Naquellas Divinas obras se representaõ as Vozes; porque todas ellas estaõ de contínuo publicando, e cantando as maravilhas de Deos. (Melo de Jesus, vol. I, p. 201)

Para além do argumento bíblico do Génesis para a manutenção das vozes em número de seis, está em causa o peso de toda uma tradição secular e quase mística, centrada no relato, ao estilo da hagiografia cristã medieval, da mítica invenção das sílabas musicais pelo monge beneditino Guido Aretino de S. Victor, em 1020.

3º Porque Guido na composiçaõ Musica á cima referida daquelle Hymno naõ achou mais sons differentes, do que seis [...] Nem menos daquelle versinho Adonio, *Sancte Joannes*, deque mais ácima fizesteis memoria, podia Guido tirar a 1ª Syllaba para della fazer 7ª voz, porque para isso devia ella ter differente som [...]. (Melo de Jesus, vol. I, p. 204)

O Padre Caetano aponta, além disso, que algumas proporções da interválica e das consonâncias harmónicas assentam em relações numéricas (e simbólicas) baseadas no número 6 e suas conotações harmoniosas.

a Musica está ordenada toda debayxo destes dous numeros, binario, e ternario, e ambos se contêm no numero senario [...] ha de ser por fôrça numero perfeyto [...] numero de seis [...] tem a propriedade sonora em tanta mayor perfeyçaõ [...] porque todas as suas partes

¹⁷ Segundo Aires Pereira, Boécio (480-524), na obra *De Institutione Musica*, esteve na origem do conceito especulativo de música, ao considerar que é a razão que julga o ouvido com os seus próprios princípios. Não basta ouvir, mas investigar as proporções que resultam da relação entre as vozes. Como consequência, formulou a distinção fundamental entre música teórica e prática que viria a ser repetida pelos tratadistas constantemente. A trilogia da música mundana, humana e orgânica ou instrumental insere-se nesse conceito racionalista (Pereira, 2003, p. 82, nota 6).



Entre o hexacorde de Guido e o solfejo "francês": a Escola de Canto de Orgão de (...) – FREITAS, M. P.

combinadas huãs com outras [...] produzem proporço~es consonantes.
(Melo de Jesus, vol. I, p. 201)

Ora, se o número 6 representa na música os intervalos e proporções harmônicas consonantes (com uma conotação simbólica de "ordem"), o Padre Cetano não hesita em afirmar a pouca sustentabilidade do número 7 no seio dessa construção harmoniosa, intelectualizada e divina do mundo sonoro (com uma conotação simbólica de "caos" ou "desordem"):

O uso dos Franceses nem se deve admittir, nem approvar [...] Porque (em contraposição do numero senario) o septenario tem tal condiçãõ, que combinado com qualquer das suas partes, nunca gera, nem póde gerar consonancia alguã, senãõ tudo dissonancias, ou falsas incantaveis [...] logo não he apto para indicar harmonia, *ac per consequens* não devia constituir nelle o numero das Vozes. (Melo de Jesus, vol. I, p. 203)

Heptacordo, que significa o intervallo de sette cordas, ou vozes [...] he taõ incongruente este numero para numerar as vozes (em contraposição do numero senario) que não podendo este gerar senãõ so, e tudo consonancias, o septenario não póde gerar senãõ so, e tudo falsas incantaveis [...] E se as Vozes se inventáraõ para com ellas se produzir a harmonia, e deleytar o sentido; mal se poderá isto denotar com o septenario, sendo numero por sua natureza incapaz de todo o genero de harmonia. (Melo de Jesus, vol. I, p. 201)

E há ainda outros argumentos mais estritamente técnico-musicais, relacionados com a posição (ideal) do intervalo de $\frac{1}{2}$ tom precisamente a meio do hexacorde, o que evitava a formação do trítono. O trítono era, naturalmente, outro escolho a evitar neste contexto de antagonismo entre as categorias simbólicas da "ordem" e do "caos".

Tambem deviaõ ser as Vozes seis para ficar o Semitono no meyo dos cinco intervallos, que com ellas se fórmaõ, como he patente [...] tem o lugar do meyo o Semitono Mi Fa, que em meyo devia estar, para obviar o Tritono. (Melo de Jesus, vol. I, p. 202)

Finalmente, há toda uma argumentação sistemática e interligada: ao optar por um método alternativo ao do hexacorde de Guido, era todo um sistema coerente e articulado que poderia ser posto em causa e ruir como um castelo de cartas: não



sendo as vozes em número de 6, deixariam de ser necessárias as 7 deduções com início respectivamente em G, C, e F; deixaria de haver as tradicionais 3 propriedades ligadas à natureza do h-fá , b-mi em cada uma dessas deduções... Enfim, era toda uma engrenagem complexa – com os seus valores numéricos e simbólicos – que poderia ser desmantelada e ruir, peça por peça.¹⁸

Valha-me Deos! que ainda que não queyra, de fôrça hey de criticar semelhantes revoluções... Se esta opiniaõ do Canto sem Mutanças ... Que o *Bi*, *Ni*, ou *Si* de B-fa, h-mi , ou de E-la, mi tenhaõ a mesma natureza dura, e identidade de som, que tem o *Mi*, isso confessamos tambem nós: mas que por isso devaõ ter ambos huã mesma Propriedade, isso negamos. Antes por isso mesmo que saõ syllabas diversas (pois ninguem dirá que *Si* he *Mi*) e se proferem ambas com hum so, e igualmente o mesmo som, daõ prova certa de que não devem pertencer áhuã so, senaõ a duas distinctas Deduções [...] cada huã por differente Propriedade. Confirma-se isto com os nossos Signos, e baste algum delles, v. g. E-la, mi [...] pois se canta o *La* por h -quadro; e pertence ao *Ut* de G-sol, re, ut; e por Natura o *Mi*, que nasce do *Ut* de C-sol, fa, ut. (Melo de Jesus, vol. I, p. 204)

Quando, meio século mais tarde, o teórico conimbricense José Maurício publicou o seu *Methodo de Musica*, em 1806 (Coimbra, Real Imprensa da Universidade), no qual voltou a discutir a questão do método mais adequado de solfejo, ainda dedicou um capítulo à solmização hexacordal. Desta feita, porém, as vantagens da superação do velho sistema da tradição hexacordal por um método mais simplificado e racional pesavam bastante mais do que antes: José Maurício já não procura reabilitar as “velhas mutanças”, antes admite e defende que se acabe para sempre com elas. Afirma que “os Franceses” inventaram “a sétima sílaba *Si*, para de uma vez desterrarem as *Mutanças*” e que por conseguinte “diminuíram o número de *Deduções*”. E refere que outros foram mais longe e “aboliram de todo a nomenclatura dos *Signos* e com ela todas as *Deduções* e *Propriedades*, nomeando os signos unicamente pelas Letras A, B, C, D, E, F, G e aplicando a cada um uma *Sílaba Ut* a C, *Ré* a D, *Mi* a E, *Fá* a F, *Sol* a G, *Lá* a A, *Si* a B (Freitas Branco, 1995, p. 264). Eis aqui, por conseguinte, nem mais nem menos do que explicitação da escala musical nas duas

¹⁸ Na sua tese de doutoramento sobre Andrés Lorente, o musicólogo espanhol Lahera Aineto refere a vigência de premissas teóricas até certo ponto semelhantes na Espanha de 1672, sendo porém que Lorente, à semelhança de Cerone antes dele, se posiciona claramente pelo “Cantar sin mutanzas” e pela superação do sistema de notação hexacordal, procurando porém não pôr em causa as teorias clássicas sobre música herdadas da tradição (Lahera Aineto, 2002, p. 69 ss)



Na realidade, esta matéria – a do “solfejar por transposição”, a par do “solfejar ao natural” em que consistia o solfejo simples – é tratada exaustivamente e com perfeito conhecimento de causa pelo Padre Caetano Melo de Jesus na *Escola de Canto de Orgão*, no capítulo dedicado à interváltica, o Diálogo IV, embora não caiba aqui desenvolver mais a matéria (Alegria, 1985, p. viii-xii). Ambos os mecanismos acabariam por se tornar complementares: o “solfejar ao natural” mediante a escala das sete notas, permitindo entoar a oitava, e o “solfejar por transposição”, ou sua aplicação a todas as “cantorias bemoladas ou sustinidas”, isto é, com todos os acidentes na armação de clave sucessivamente, iriam abrir caminho para a adopção das 24 tonalidades modernas.¹⁹ A modificação da solmização, mediante a extensão dos seus próprios conceitos-chave, criava pois as condições para a sua superação definitiva como método de leitura musical. Uma vez mais, porém, a mudança não se operava entre nós apenas ao nível da linguagem técnico-musical: era toda uma renovação do paradigma filosófico de base que se operava, abandonando a concepção simbólica boeciana, teocêntrica, inspirada na “harmonia das esferas”, e adoptando uma posição racionalista, de influência cartesiana. Uma mudança que estava em curso e a produzir os seus efeitos na teoria musical luso-brasileira.²⁰

5. CONCLUSÕES

1) A *Escola de Canto de Orgão* constitui um “tratado de teoria musical” no sentido pleno do termo, no qual Caetano de Melo de Jesus procurou compilar e sistematizar toda a bibliografia disponível sobre música no contexto cultural luso-brasileiro de 1750-1760. Apresentando-se como um “teatro de erudição” cristã e humanista, à maneira escolástica, a obra destaca-se no panorama da teoria musical em língua portuguesa e mesmo espanhola, que na maioria dos casos era constituída por simples manuais de iniciação ao solfejo com uma finalidade meramente prática. O esforço assinalável de compilação e actualização teórica do Padre Caetano evidencia, como notámos em outro artigo, um projecto de edificar uma grande obra de referência do seu tempo, uma antologia enciclopédica que reunisse todo o saber existente na época sobre música. Serviram-lhe como modelos os grandes tratados sistemáticos e especulativos de Cerone (1613), Kircher (1650), Lorente (1672) ou Nassarre (1723).

¹⁹ O processo de transição da estrutura das escalas modais e do “solfejar ao natural”, independentemente de qual fosse a modalidade da solmização ou método de solfejo, para as 24 tonalidades modernas, derivado de um processo gradual de alargamento do “solfejar por transposição” a todas as diferentes armações de clave, e sua origem na progressiva transposição dos tons salmódicos dos modos eclesiásticos, é explicado e analisado por Harold Powers (Powers, 1998).

²⁰ Duas décadas mais tarde, Rodrigo Ferreira da Costa, nos seus *Princípios de Música* (Lisboa, Real Academia das Ciências, 1820-1824) exprimia enfaticamente o seu distanciamento em relação à tradição da solmização e ao seu paradigma teórico: referia-se aos tratados do passado como sendo “indigestos, confusos e enunciados na linguagem da rançosa solfa das mutanças” (Freitas Branco, 1995).



2) A *Escola de Canto de Orgão* destaca-se também entre os tratados de teoria musical luso-brasileiros por uma visão “histórica” dos processos que levaram à fixação dos conceitos-chave da solmização, à semelhança do que faz Frei Bernardo da Conceição em 1778. A sua abordagem analítica das matérias abre também espaço para a especulação e alguma teorização própria e original sobre determinadas matérias.²¹ Não obstante o seu desconhecimento, em meados do século XVIII, da bibliografia estrangeira mais actualizada, que pressupunha a superação, havia muito, de determinadas matérias teóricas centradas na “gramática” nuclear da solmização, Caetano de Melo de Jesus demonstra possuir uma informação exhaustiva sobre as matérias discutidas nos principais tratados ibéricos publicados até à sua época.

3) Caetano de Melo de Jesus introduz pela primeira vez na teoria musical portuguesa e brasileira o método de solfejo baseado nas sete sílabas ou heptacorde, designado como “Canto deduccional, & sem Mutações”. Designado como “francês”, o método era já discutido pelos teóricos espanhóis desde finais do século XV (defendido por Ramos de Pareja já em 1584), sobretudo nas grandes compilações teóricas espanholas do XVII, embora fosse ignorado pela generalidade dos teóricos do espaço português. Em Portugal, depois de Caetano de Melo de Jesus, foi Frei Bernardo da Conceição o primeiro teórico a abordar a inovação do heptacorde, já no último quartel do século XVIII.

4) Reconhecendo embora as vantagens práticas do método das sete vozes ou sílabas (heptacorde), que percorria a oitava e evitava o complicado sistema das “mutações”, e apesar de lhe louvar a facilidade e a simplicidade, o Padre Caetano, depois de tudo ponderar cuidadosamente, declara não poder deixar de manter a sua fidelidade ao velho sistema dos hexacordes e das mutações. As razões que ele invoca em favor da tradição evidenciam a sua identificação com o sistema fechado, teocêntrico, hierarquizado e simbólico em que consistia a concepção boeciana, na qual a música era parte de um todo inteligível, harmonioso, originado na esfera divina e para ela tendente, e regida pelas mesmas proporções e relações numéricas que regulavam os mecanismos do homem e do universo (música *mundana*, *humana* e *orgânica* ou *instrumental*).

O Padre Caetano encontrava-se, por assim dizer, na fronteira entre dois mundos: por um lado, o seu esforço de especulação racional conduzia-o para as soluções mais simplificadas da teoria musical, que muitos dos seus coetâneos espanhóis e

²¹ Este aspecto, ainda que possua um carácter marginal, não pode ser ignorado, uma vez que entre os tratadistas luso-brasileiros a reflexão teórica original só muito excepcionalmente se verificou. Exemplo: a parte final da obra de António Fernandes (*Arte de Musica de Canto dorgam e canto cham*, 1626, bem como um manuscrito inédito do mesmo autor), os *Discursos* de João Álvares Frouvo (*Discursos sobre a Perfeição do Diathesaron, & louvores do numero quaternario em que elle se contem*, Lisboa, 1662), ou os dois tratados teóricos de D. João IV (*Defensa de la Musica moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrilo Franco*, Lisboa, em 1649; *Respuestas a las dudas que se pusieron a la Missa Panis quem ego dabo del Palestrina...* Roma, 1655).



européus já haviam consagrado ou mesmo ultrapassado (como o canto das 7 vozes sem mutanças, ou “solfejar ao natural”, bem como o “solfejar por transposição”); por outro lado, a sua fidelidade à tradição e ao ensino musical da Igreja, ainda largamente baseado na teoria e prática do cantochão, aconselhava-o a ser prudente e a defender a tradição da solmização guidoniana.

5) A atitude “defensiva” do Padre Caetano em relação à inovação da 7ª sílaba na solmização contrasta com a atitude mais permeável dos grandes tratadistas espanhóis dos séculos XVII e XVIII, como Cerone ou Lorente, os quais, embora mantivessem também o sistema boeciano como concepção geral de fundo, se mostraram permeáveis a actualizações como esta da 7ª sílaba, aceitando-a no plano meramente técnico-musical e sem pôr em causa a construção simbólica e filosófica de base. No caso do Padre Caetano (tal como no caso de Frei Bernardo da Conceição), ao deparar-se com a escolha entre o “Canto deduccional, & com Mutanças” (hexacorde) ou o “Canto deduccional, & sem Mutanças” (heptacorde), optou por manter o primeiro, que correspondia à tradição e ao argumento de autoridade, embora reconhecendo quão complicado e difícil era como método de solfejo. Tudo isto não impediu o Padre Caetano de transmitir aos leitores e à posteridade a sua familiaridade e profundo conhecimento do assunto, e de toda esta problemática, bem como os argumentos racionais em favor e contra ambas as teorias.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alegria, José Augusto (ed.). *Discurso Apologético. Polêmica Musical do Padre Caetano de Melo de Jesus, natural do Arcebispado da Baía. Baía, 1734*. Transcrição e estudo introdutório. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

Binder, Fernando Pereira e Castagna, Paulo. "Teoria Musical no Brasil: 1734-1854". *Revista Eletrônica de Musicologia*, Departamento de Artes da UFPR, vol. 1(2), dezembro, 1996.

Borges, Armindo. "A polifonia vocal em Portugal – dos inícios até à sua época áurea e sua irradiação no Brasil". *Revista Brotéria*, Lisboa, nº 154, p. 353-368, 2002.

Cohen, Albert. "Millet, Jean", in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª edição. Londres: Macmillan Publishers Ltd., 2001, p. 323.

Duprat, Régis. "A Bahia Musical". *Revista de História*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1965, p. 349-366.

Duprat, Régis. "Ramos de Pareja, o grande teórico musical do pré-Renascimento". *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, vol. 21, p. 45-49, 1994/1995.

Duprat, Régis. *A Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, 1995, p. 8-17.

Duprat, Régis; Lima, E. V. de; Landi, M. S.; Soares, P. A. *A "Arte explicada de contraponto" de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

Freitas Branco, João de. *História da Música Portuguesa*. (1ª ed. 1959) 3ª edição. Lisboa: Publ. Europa-América, 1995.

Freitas, Mariana Portas de. "A Escola de Canto de Orgão do Padre Caetano de Melo de Jesus (Salvador da Bahia, 1759-60). Uma súmula da tradição tratadística luso-brasileira do Antigo Regime". In: *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Brasília: ANPPOM/Universidade de Brasília 2006, p. 563-569.

Freitas, Mariana Portas de. "A Escola de Canto de Orgão (1759) do Padre Caetano de Melo de Jesus: Um Aparato Teórico Singular no Contexto da Teoria Musical Luso-Brasileira". In: *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*, Atas do II Colóquio Internacional, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008, no prelo.

Lahera Aineto, José Manuel. *Andrés Lorente (1624-1703): Estudio estético. Transcripción y edición de "El porqué de la música" (1672-1699)*. Tese de doutoramento. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.



Landi, Márcio Spartaco. *Lições de Contraponto Segundo a Arte Explicada de André da Silva Gomes*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

Lopes, Óscar; Saraiva, António José. “Prosa Doutrinal Religiosa”. In: *História da Literatura Portuguesa*. 17ª ed., cap. V, 4ª Época – Época Barroca. Porto: Porto Editora, 2008, p. 505 ss.

Marques, A. H. de Oliveira. “Brasil”. In: *História de Portugal*, vol. II, capítulo IX, 10ª ed. Lisboa: Palas Editores, 1983, p. 369 ss.

Nery, Rui Vieira (coord.). *A Música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. Série Estudos Musicológicos.

Nery, Rui Vieira. Prefácio a Oliveira, João Pedro, *Teoria Analítica da Música do Século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. xiii-xix.

Nery, Rui Vieira. “Spain, Portugal and Latin America”. In: Buelow, George J. (dir.), *A History of Baroque Music*. Indianápolis: Indiana University Press, 2004, p. 409-12.

Nery, Rui Vieira; Castro, Paulo Ferreira de. *Sínteses da Cultura Portuguesa – História da Música*. Lisboa: Comissão Europeia, 1991.

Paim, António. “O Iluminismo no Brasil – 2. O Brasil na segunda metade do século XVIII”. In: Calafate, Pedro (dir.), *História do Pensamento Filosófico Português*, vol. III – As Luzes. Lisboa: Editorial Caminho, 2001, p. 437 ss.

Pereira, Aires Manuel Rodeia dos Reis. *A Teoria Musical em Portugal (Séc. XVI – XVIII)*. Tese de Pós-doutoramento em Ciências Musicais. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2003.

Powers, Harold. “From Psalmody to Tonality”. In: Judd, Cristle Collins (ed.), *Tonal Structures in Early Music*. Nova York: Garland, 1998.

Wilcken, Patrick. *Império à Deriva. A Corte Portuguesa no Rio de Janeiro 1808-1821*. Trad. do original inglês *Empire Adrift. The Portuguese Court in Rio de Janeiro 1808-1821*, p. 122 ss. Porto: Livraria Civilização Editora, 2004.

MARIANA PORTAS DE FREITAS desenvolve um trabalho de investigação com vista ao doutoramento em Musicologia Histórica, sob a orientação de Rui Vieira Nery. Mestre em Musicologia Histórica pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Licenciada em Direito pela Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, investigadora da Fundação Calouste Gulbenkian, onde exerce atividade profissional no Serviço de Música, tendo sido nos últimos anos a responsável pela coordenação editorial de vários livros de musicologia publicados no âmbito da série *Estudos Musicológicos*, sob a direção de Rui Vieira Nery.

