

# Baixo figurado e regra da oitava em "*Traité d'accompagnement et de composition, selon la regle des octaves de musique*", de François Campion

*Figured bass and the rule of the octave in Traité  
d'accompagnement et de composition, selon la  
règle des octaves de musique, by François  
Campion*

## Fernando Luiz Cardoso Pereira \*

Instituto de Artes  
Univ. Estadual de São Paulo  
[fcperera@gmail.com](mailto:fcperera@gmail.com)

## Marcos Pupo Nogueira\*\*

Instituto de Artes  
Univ. Estadual de São Paulo  
[marcos.pupo@unesp.br](mailto:marcos.pupo@unesp.br)

\* Doutor em Musicologia pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, professor do Centro Universitário UniSantanna atuando nas áreas de História da música, Percepção e Contraponto. Fez pós-doutorado na Boston University sob supervisão de Joshua Rifkin. Membro do Grupo de Pesquisa Teorias da Música, especializou-se em Teoria e Análise da Música Antiga, com foco nos gêneros *ricercare*, *missa* e *moteto*.

\*\* Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo — USP e Livre-docente pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, professor do IA-UNESP na qual atua na área de Teoria e Análise Musical, com foco em morfologia na música polifônica e processos temáticos da composição. Possui trabalhos consolidados sobre a obra de Carlos Gomes. É líder do Grupo de Pesquisa Teorias da Música, cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq.

Recebido em: 28/03/2025.

Aceito em: 01/09/2025.

## Resumo

O presente artigo explora o desenvolvimento do baixo contínuo até a caracterização da Regra da Oitava, e a influência desta no estabelecimento da Harmonia associada aos modos maior e menor, ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX. São discutidas as linhas de baixo em ostinato para danças como o *passamezzo* (antigo e moderno), o *ruggiero*, a *bergamasca*, a *folia* e, em especial, a *romanesca*. Demonstra-se também o papel do baixo cifrado como guia na composição musical em seu uso por Niedt, em tratado publicado em 1706, onde conduções harmônicas são definidas a partir da cifragem do baixo. Por fim, discute-se a Regra da Oitava, de acordo com o tratado de François Champion de 1716, onde cada uma das notas na linha do baixo, seja ascendente ou descendente e em escalas maiores ou menores, suporta uma harmonia específica, gerando um poderoso meio de coerência tonal, fundamental para o tonalismo do século XVIII.

**Palavras-chave:** Baixo cifrado. Regra da Oitava. François Champion. Partimenti. Tonalismo.

## Abstract

This article explores the development of basso continuo up to the characterization of the Rule of the Octave, and its influence on the establishment of Harmony associated with the major and minor modes throughout the seventeenth, eighteenth, and nineteenth centuries. It discusses ostinato bass lines for dances such as the *passamezzo* (*antico* and *moderno*), the *ruggiero*, the *bergamasca*, the *folia*, and especially the *romanesca*. It also demonstrates the role of figured bass as a guide in musical composition through its use by Niedt in a treatise published in 1706, in which harmonic progressions are defined on the basis of bass figures. Finally, it examines the Rule of the Octave according to François Champion's 1716 treatise, in which each note of the bass line, whether ascending or descending, and in major or minor scales, supports a specific harmony, generating a powerful means of tonal coherence fundamental to eighteenth-century tonalism.

**Keywords:** Figured bass. Rule of the Octave. François Champion. Partimenti. Tonalism.

## 1 Introdução

As tonalidades musicais, em seus modos maior e menor, alvoreceram paralelamente ao declínio do sistema de modos renascentistas, brotando da prática dos *tuoni* e se desenvolvendo a partir do impulso do *stile moderno* italiano do início do século XVII, e ao longo deste mesmo século. A estruturação harmônica

decorrente das *Nuove musiche* de Caccini e do estilo recitativo defendido pela Camerata Fiorentina no início do *Seiscento* constitui um novo alicerce da composição musical, servindo tanto ao seu ensino quanto à fundamentação de sua performance. O baixo contínuo, inicialmente uma forma codificada dessa harmonia, torna-se um elemento estruturante em quase todos os estilos do período barroco — característica que define a *seconda prattica* —, e sua aplicação sistemática na composição resulta na conhecida Regra da Oitava, a qual estabelece funções harmônicas específicas para cada uma das notas da escala (ascendente ou descendente, seja em modo maior ou menor). No presente artigo pretendemos explorar as relações de causa e consequência entre a cultura do baixo contínuo e o estabelecimento das tonalidades maior e menor, procurando evidenciar os fatores que mais influenciaram a transição do sistema de modos antigos para os modernos.

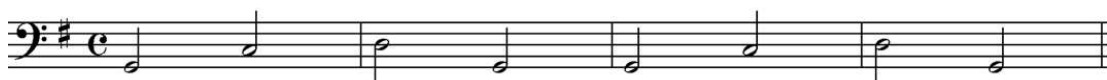
## **2 A linha do baixo como referência harmônica**

A música desenvolvida na Europa entre os séculos XVI e XVII experimentou profundas transformações texturais e estruturais decorrentes tanto do surgimento de novas formas musicais quanto da consolidação de novos aparatos teóricos e práticos. Entre esses processos destaca-se aquele a que musicólogos, a exemplo de Julius Gold (1958, p. 124), se referiram como “estenografia musical”, isto é, uma forma de escrita abreviada na qual uma linha de baixo sustenta um edifício harmônico, cujos acordes são deduzidos por meio de números e sinais que indicam, a partir dessa linha, os intervalos musicais a serem realizados sobre ela. O sistema conhecido como baixo figurado, ou baixo cifrado, baseava-se na prática do *basso continuo*, associada a compositores italianos ligados à ópera florentina do início do século XVII, como Emilio Cavaliere, Claudio Monteverdi, Jacopo Peri e Giulio Caccini, bem como à composição sacra, representada, por exemplo, por Ludovico da Viadana. Este sistema, que segundo Gold “surgiu dos métodos de improvisação do século anterior”, também recebeu outras denominações como *basse chiffree* na França, *generalbass* ou *bezifferter bass* na Alemanha e *thorough-bass* na Inglaterra.

A possível origem da perspectiva harmônica baseada em uma linha de baixo, tal como sugerida por Gold, relaciona-se provavelmente aos métodos de



**Figura 2.** Baixo padrão de *bergamasca*.



Fonte: os próprios autores.

A *folia*, outra das formas baseadas em baixo repetitivo, refere-se a uma dança e melodia antigas, descrita em documentos portugueses e espanhóis do final do século XV como uma dança rápida, ruidosa e caótica, na qual os dançarinos carregavam sobre os ombros homens trajados como mulheres. Ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, a *folia* foi utilizada como um esquema harmônico padrão, semelhante ao *passamezzo antico* e à *romanesca*, com a qual compartilha, além da métrica ternária, um esquema formal constituído por uma frase A, aberta, e uma frase B, fechada (Figura 3). O padrão de linha de baixo e melodia foi empregado em um grande número de variações, sobretudo entre os séculos XVI e XVIII, estendendo-se inclusive até o século XX.

**Figura 3.** Esquema padrão da *folia*, como utilizado em variações de formas instrumentais.

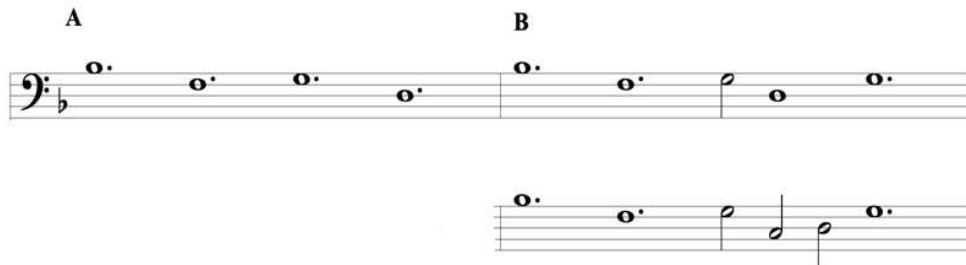


Fonte: os próprios autores.

A *romanesca* tornou-se outro baixo padronizado amplamente utilizado em árias e variações de dança, tanto na Espanha quanto na Itália. Muito semelhante ao *passamezzo*, mas, ao contrário deste, em métrica ternária, a *romanesca* desempenhou um papel destacado na prática composicional do século XVII, em árias e danças nas quais se elaborava uma grande variedade de discantos e diminuições sobre este baixo (Figura 4). A própria linha do baixo podia ser

trabalhada por meio de diminuições, com a adição de variantes às notas fundamentais do modelo.

**Figura 4.** Modelo padrão do baixo da *romanesca*, em duas versões cadenciais a partir do ponto B.



Fonte: os próprios autores.

O fragmento musical a seguir, de Girolamo Frescobaldi, integra um dos trabalhos mais representativos e elaborados da prática composicional baseada no baixo da *romanesca*. A obra é marcada por uma textura complexa e diversificada, na qual homofonia e polifonia imitativa se alternam, sempre sob a orientação de harmonias construídas a partir de cada nota da linha do baixo da *romanesca*. Observa-se que, embora notada em compasso quaternário, a música segue o padrão métrico ternário característico da *romanesca*, como sugerem as linhas verticais tracejadas indicadas na análise apresentada no exemplo a seguir (Figura 5).

**Figura 5.** Primeira variação da *Partite sopra l'aria della Romanesca*, de Frescobaldi (1583-1643). As flechas indicam as notas do baixo da *romanesca*.

The image shows a musical score for the first variation of the Romanesca by Girolamo Frescobaldi. It consists of two systems of staves. The top system is labeled 'Prima Parte' and the bottom system is labeled 'B'. Both systems show a complex texture with multiple voices. Vertical dashed lines and arrows point to specific notes in the bass line, indicating the Romanesca bass line. The score is in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Fonte: os próprios autores.

As variações presentes em *Partite sopra l'aria della Romanesca* de Frescobaldi exemplificam um procedimento composicional bastante predominante no início do século XVII. Tal procedimento pode ser observado na maneira pela qual as notas estruturais do padrão da linha de baixo da Romanesca são alcançadas por meio de movimentos cadenciais, recurso que evidencia e valoriza cada ponto do esquema, criando um encadeamento harmônico linear dirigido à resolução final.

Em todos os modelos antigos mencionados, o baixo configura-se como um padrão estruturante que permite um processo de verticalização por meio da sobreposição de intervalos sobre cada uma de suas notas. Como observa Kang (2011, p. 189), “o tenor foi inequivocamente suplantado pelo baixo como ponto de referência para todas as relações contrapontísticas”. A autora acrescenta que mesmo os escritores mais tradicionalistas do século XVII reconheciam que “a voz referencial na música moderna era o baixo” e não mais o tenor, que desempenhara papel fundamental no contraponto renascentista. Este processo intensificou-se quando antigas práticas de improvisação sobre uma linha de baixo, muitas delas de origem secular, foram incorporadas à música das cortes, teatros e igrejas politicamente dominantes da Europa nos séculos XVII e XVIII, contribuindo para a consolidação do que se convencionou chamar de tonalidade.

### **3 Baixo Figurado**

No ano de 1600, em Roma, estreou *Rappresentatione di Anima et di Corpo* de Emilio Cavalieri (1550-1602), obra que viria a se tornar uma das principais referências históricas para o desenvolvimento do baixo cifrado e da monodia como recursos composicionais que marcariam sobretudo os séculos XVII e XVIII. No prefácio da primeira edição da obra, provavelmente redigido pelo editor Alessandro Guidotti, encontra-se o que é considerado a primeira definição de baixo figurado, na qual a harmonia passa a ser concebida a partir da linha do baixo:

Os pequenos números, colocados acima das notas do *Basso continuato* a ser tocado, indicam a Consonância ou Dissonância [que corresponde] a tal número: como o 3. [para] terça; o 4 [para] quarta; e assim por diante.

Quando o *diesis* # é colocado à frente, ou abaixo de um número, tal consonância será elevada; e da mesma maneira o *b molle* fará o seu efeito próprio.

Quando o *diesis* colocado acima de uma determinada nota não é acompanhado por um número, significa sempre uma Décima maior (Cavalieri, 1600, p. anterior à p.1).

Nesta breve definição encontra-se explicitamente indicada a utilização de números e sinais de alteração representando intervalos a serem dispostos acima das notas do baixo para o acompanhamento da melodia. Dessa forma, a escrita se reduz a duas partes fundamentais — a linha do baixo e a melodia — enquanto o acompanhador deduz a complementação harmônica a partir das cifras, a exemplo da passagem mostrada na Figura 6, extraída da referida obra de Cavalieri (canto de *Intelletto*). Configura-se, assim, uma textura mais simples e verticalizada em comparação com o contraponto dos séculos anteriores, resultando em um discurso musical fundado na relação harmônica entre acordes. Estes, por sua vez, favorecem uma condução mais eficaz do sentido poético do texto e das ações dramáticas presentes nos gêneros que emergem no início do século XVII, sobretudo a cantata, o oratório e a ópera. A indicação das cifras, ademais, deixa em aberto a realização harmônica por parte do instrumento acompanhador.

**Figura 6.** *Intelletto*, com baixo cifrado, em fragmento da versão original, seguido de transcrição.

The image displays a musical score for the piece 'Intelletto'. The top section consists of two staves: the upper staff is the vocal line with lyrics, and the lower staff is the basso continuo line with figured bass notation. The lyrics are: 'Ogni cor ama il bene, Nissun vuol far in pene: Quindi mille defiri, Quindi mille fofpiri, E rifo infieme e lutto Si sentono per tutto:'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and ornaments. Below this is a transcription of the basso continuo line, showing the notes and figured bass symbols (including numbers 6, 4, and #) used to reconstruct the harmonic accompaniment.

Fonte: *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* (Cavalieri, 1600, p. 4); transcrição: os próprios autores.

O processo associado ao baixo cifrado expandiu-se nas décadas seguintes. O Quadro 1, adaptado do método de baixo contínuo de Keller (1965, p. 3-7) apresenta as principais indicações — inscritas abaixo ou acima da linha do baixo — utilizadas ao longo dos séculos XVII e XVIII para a realização harmônica no acompanhamento de uma melodia ou de um conjunto de vozes. As cifras indicam os intervalos a serem executados acima do baixo, deixando ao intérprete certa liberdade quanto à disposição das vozes e à configuração textural.

**Quadro 1.** Principais sinais e abreviações para acompanhar baixo cifrado.

1. Ausência de figura sobre o baixo ou uso de figura 5/3 indica tríade fundamental;
2. Quando #, \$ ou @ surgirem sobre a nota do baixo, indicam alteração da terça;
3. Linha oblíqua cruzando um número indica semitom ascendente ao intervalo;
4. Abreviações: 6/3 = 6; 7/5/3 = 7; 6/5/3 = 6/5; 6/4/3 = 4/3; 6/4/2 = 2 ou 4/2;
5. Quando figuras ocorrerem uma depois da outra, devem ser tocadas sucessivamente.

Fonte: *Thoroughbass Method* (Keller, 1965, p.13).

O século XVIII foi decisivo para a afirmação, tanto prática quanto teórica, do que se convencionou denominar tonalismo. No âmbito bibliográfico, dois tratados em língua alemã tornaram-se fundamentais para a consolidação da teoria e da prática da música tonal: o *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensaio sobre a verdadeira maneira de tocar teclado), de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), segundo filho de Johann Sebastian Bach, e *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (A arte da composição pura na música) de Johann Philipp Kirnberger (1721- 1783), um dos alunos de J.S.Bach.

Segundo Schulenberg (1984, p. 131), ambos os tratados dedicam-se, entre outros temas, à composição guiada pelo baixo cifrado, e são produtos de uma tradição germânica anterior, marcada pela obra *Handleitung zur Variation* (Manual de variação), de Friedrich Erhardt Niedt, o segundo volume de um manual de composição em três partes, publicado em Hamburgo em 1706. Nesta obra, ainda segundo Schulenberg, surge "a ideia da composição como elaboração de uma linha de baixo figurado", proposta que, embora pioneira, convive com a constatação de que variações sobre baixos em ostinato e suítes completas já eram conhecidas ao menos um século antes, e que em *Nuove musiche* (Caccini, 1602), já apresentava melodias acompanhadas por baixo cifrado (Figura 7).





O exemplo de baixo elaborado por Niedt é cifrado segundo os mesmos princípios aplicados no exemplo de Corelli. Desse modo, nas notas não acompanhadas por cifras, deduz-se a realização 5/3 (no primeiro compasso, por exemplo, mi e sol sobre dó). No segundo compasso, a cifra 4/2 anotada sobre o dó indica as notas ré e fá acima da mesma nota do baixo, enquanto que o número 6 sobre o si indica a nota sol. As cifras indicam, de forma bastante prática, as notas das vozes superiores e os possíveis modos de sua movimentação contrapontística. Desse processo resulta uma condução harmônica que define uma textura musical construída a partir da linha de baixo.

As diferenças entre os processos composicionais desenvolvidos pelos dois compositores refletem atitudes distintas. Enquanto Corelli adota os preceitos de seu meio cultural, que permitem ao acompanhador improvisar a textura entre o baixo e a voz solista, Niedt, partindo igualmente de uma linha de baixo cifrado, opera de modo inverso, dispondo as vozes com controle integral da escrita textural.

#### **4 A Regra da Oitava**

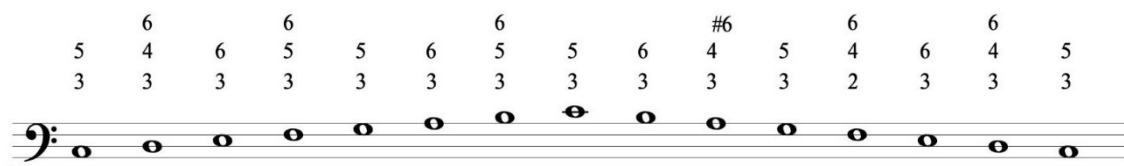
Uma das etapas mais importantes para a fundamentação da chamada tonalidade maior–menor foi a publicação, na França, em 1716, do *Traité d'Accompagnement et de Composition selon la règle des octaves de musique*, do alaudista François Champion, considerada um marco na história da música tonal. Excertos desta obra são apresentadas no Apêndice deste trabalho, em tradução livre nossa, acompanhados das respectivas imagens do fac-símile com pranchas e textos.

De acordo com Vendrix (2001), François Champion nasceu em Rouaen em 1686 e faleceu em Paris em 1747. Foi violonista, teorbista, alaudista, compositor barroco e teórico francês, considerado o mais importante guitarrista barroco francês depois de Robert de Visée. Sucedeu Maltot como guitarrista e teorbista na orquestra da Académie Royale de Musique (c.1703-1719). De Maltot, teria recebido a Regra da Oitava, que posteriormente registrou em seu *Traité d'Accompagnement*

(1716)<sup>1</sup>. Suas peças para guitarra barroca são escritas em tablaturas – notação amplamente empregada à época — e baseiam-se em oito tipos de acordes. Suas composições são descritas como claras, ricas em modulações e idiomáticas quanto à execução instrumental. Em 1730, publicou *Addition au Traité d'Accompagnement et de Composition par la Règle de l'Octave*, obra que complementa o tratado anterior.

Diferentemente das práticas do *basso continuo*, nas quais cifras eram acrescentadas a notas da linha do baixo para orientar o acompanhador a realizar harmonias, a Regra da Oitava parte do princípio de que cada nota da linha do baixo — em movimentos ascendentes ou descendentes, tanto em escalas maiores quanto menores — sustenta uma harmonia específica (Figuras 11 e 12). É importante notar que, embora a Regra da Oitava se assemelhe ao baixo cifrado pelo uso de cifras, ainda não se fundamenta no conceito posteriormente sistematizado de tríade e inversões. Predominava, nesse contexto, a distinção entre harmonias perfeitas (5/3), que na teoria harmônica posterior passam a ser entendidas como acordes em posição fundamental, e harmonias imperfeitas, isto é, aquelas que sustentam variantes de acordes de sexta (6/4, 6/5, 6/4/2 e 6/3) mais tarde interpretadas como inversões de acordes. As harmonias perfeitas (5/3) ocorrem apenas no primeiro e no quinto grau da escala do baixo, conforme os esquemas a seguir:

**Figura 11.** Harmonias sobre graus da escala maior de acordo com Champion.



Fonte: Os próprios autores.

<sup>1</sup> Não foi possível encontrar referências diretas a respeito de um certo Monsieur Maltot, como data de nascimento e morte; resta-nos a citação feita pelo próprio Champion no tratado aqui discutido (Cf. Apêndice).

**Figura 12.** Harmonias sobre graus da escala menor de acordo com Campion.

	#6		6			6			6		6		#6	
5	4	6	5	5	6	5	5	6	4	5	#4	6	4	5
3	3	3	b3	#3	3	3	3	3	3	#3	2	3	3	3

Fonte: Os próprios autores.

Como aponta Thomas Christensen (1992, p. 91), “por meio da diferenciação de dissonâncias características pode-se orientar um determinado acorde dentro de qualquer tonalidade”. Como exemplo, tomando a escala maior, o autor refere-se à harmonia cifrada como 6/4/2 — denominada nessa tradição “acorde de trítano” — como indicadora inequívoca do quarto grau, que resolve descendentemente para um 6/3 sobre a medianta, enquanto a harmonia 6/5/3 remete diretamente ao quarto grau em movimento ascendente em direção à dominante.

Outro autor, Ludwig Holtmeier, afirma que, nos primeiros anos do século XVIII, os teóricos do período já reconheciam claramente o novo papel da chamada “quinta falsa” (quinta diminuta), figurada como 6/5/3 sobre o sétimo grau ascendente da escala maior, bem como do acorde de trítano, figurado como 6/4/2 sobre o quarto grau descendente, como “um sinal central na nova linguagem harmônica” (Holtmeier, 2007, p. 15). Nessa denominada “nova linguagem”, a relação harmônica entre os graus IV e VII torna-se o núcleo do tonalismo, no qual o trítano desempenha papel estruturante.

Giorgio Sanguinetti, em sua extensa publicação sobre os *partimenti*, tal como praticados nos conservatórios de Nápoles no século XVIII, avalia a importância da Regra da Oitava para o ensino de composição nessas instituições. Segundo o musicólogo italiano, a Regra da Oitava operava de duas maneiras: a primeira indicava as notas estruturais do baixo, que deveriam mover-se “passo a passo, por escala ou por fragmentos de escala”; a segunda dizia respeito à posição da nota estrutural do baixo em relação à escala ativa naquele momento, a qual o músico “deve saber reconhecer” (Sanguinetti, 2012, p. 99).

Para a pedagogia dos *partimenti*, os fundamentos da Regra da Oitava eram de grande importância, e seu aprendizado constituía uma etapa essencial no início do processo formativo, sobretudo por funcionar como um poderoso instrumento de coerência tonal. Qualquer ambiguidade era evitada, uma vez que o acorde atribuído a cada grau da escala mantinha uma relação específica e previsível com o acorde precedente ou subsequente. Assim, por exemplo, o acorde sobre o primeiro grau (5/3) era sempre seguido, em movimento ascendente, por um acorde com sexta maior sobre o segundo grau (6/4/3), enquanto que a tríade maior sobre o quinto grau (5/3) era seguida por um acorde com sexta menor (6/3). Desse modo, a Regra da Oitava promovia uma rápida conscientização da unidade tonal da escala. Mesmo a cadência era compreendida como uma síntese da escala segundo a Regra da Oitava, na medida em que esta fundamentava tanto as notas cadenciais quanto o preenchimento entre I e V em movimento ascendente e entre V e I em movimento descendente. Segundo Sanguinetti, a Regra da Oitava não exigia a exposição de uma escala completa para ser eficaz; ela podia operar igualmente em segmentos curtos, desde que estes pudessem ser "corretamente localizados dentro da escala apropriada".

Nas escolas napolitanas de *partimenti*, a aplicação da Regra da Oitava no modo menor previa o uso do sexto e do sétimo graus elevados na progressão ascendente — à maneira da escala menor melódica —, procedimento que favorecia maior fluidez da narrativa musical e se mostrava, assim, mais coerente com o ideal napolitano de condução suave e *cantabile* das vozes.

## 5 Considerações finais

Giorgio Sanguinetti (2007, p. 58) afirma que a denominada *Règle d'octave* "precisa ser considerada, sem exagero, o paradigma do conceito de tonalidade do século XVIII". De fato, os preceitos da Regra da Oitava representavam, em todas as suas dimensões e aplicações, e de modo bastante prático, um dimensionamento previamente estruturado da tonalidade — algo como uma síntese elementar dos acordes e do peso específico de cada um deles na textura musical a ser construída. A disposição da escala no baixo e as harmonias atribuídas a cada grau definiam o

equilíbrio entre tensão e relaxamento característico da tonalidade, na medida em que as harmonias de sexta (consideradas imperfeitas) promoviam movimento, enquanto as de quinta e terça (perfeitas) conduziam à estabilidade e à resolução. Esse conjunto de princípios já seria suficiente para assegurar à Regra da Oitava uma posição de verdadeiro “ponto de inflexão” no estabelecimento da tonalidade — talvez digna de um capítulo próprio na complexa história de seu desenvolvimento.

## Referências

CACCINI, Giulio. **Le Nuove Musiche**. Firenze: Marescotti, 1602.

CAMPION, François. **Traité d' Accompagnement et de Composition selon La Regle Des Octaves de Musique**. Paris: Adam, 1716.

CAVALIERI, Emilio. **Rapprentatione di Anima, et di Corpo**. Roma: Nicolò Mutii, 1600.

CHRISTENSEN, Thomas. “The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice”. **Acta Musicologica**, Vol. 64, 1992, p. 91-117.

CORELLI, Arcangelo. **12 Violin Sonatas, Op.5**. [S.l.: s.n.], c1700. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/12\\_Violin\\_Sonatas,\\_Op.5\\_\(Corelli,\\_Arcangelo\)](https://imslp.org/wiki/12_Violin_Sonatas,_Op.5_(Corelli,_Arcangelo)) . Acesso em: 10 set. 2024.

GOLD, Julius. “A Note on Thorough Bass”. **Journal of Music Theory**, Vol. 2, 1958, p. 124.

HOLTMEIER, Ludwig. “Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave”. **Journal of Music Theory**, Vol. 51, 2007, p. 5-49.

KANG, Youyoung. “Monteverdi’s Early Seventeenth-Century ‘Harmonic Progressions’”. **Music Analysis**, Vol. 30, 2011, p. 186-217.

KELLER, Hermann. **Thoroughbass Method**. Nova York: Norton & Company, 1965.

NIEDT, Friedrich. **Handleitung zur Variation**. Hamburg: Benjamin Schillern im Dohm, 1706.

Baixo figurado e regra da oitava em "*Traité d'accompagnement et de composition, selon la regle des octaves de musique*", de François Champion

SANGUINETTI, Giorgio. "The Realization of Partimenti: An Introduction". **Journal of Music Theory**, Vol. 51, 2007, p 51-83.

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

SCHULENBERG, David. "Composition before Rameau: Harmony, Figured Bass, and Style in the Baroque". **College Music Symposium**, Vol. 24, 1984, p. 130-148.

VENDRIX, Philippe. "Champion, François". **Grove Music Online**, 2001. Disponível em:  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004692>. Acesso em: 10 set. 2024.

## Apêndice: Transcrição e tradução livre de excertos de *Traité d'Accompagnement...*

Segue uma transcrição e tradução livre do tratado de Campion aqui em discussão, com base em textos das Figuras 13, 15 e 16.

**Figura 13.** Frontispício e exposição inicial do *Traité d'accompagnement...*



Fonte: *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique* (Campion, 1716, pp. 3-6).

[p. 3] "TRATADO DE ACOMPANHAMENTO E DE COMPOSIÇÃO, segundo a regra das oitavas musicais

Trabalho geralmente útil para Transposição, para quem mistura Canção e Instrumentos de Acordes, ou uma única parte, e para aprender a cifrar o Baixo Contínuo.

Pelo Sr. Campion, Professor-Mestre de Teorba e Violão, e Ordinário da Académie Royale de Musique."

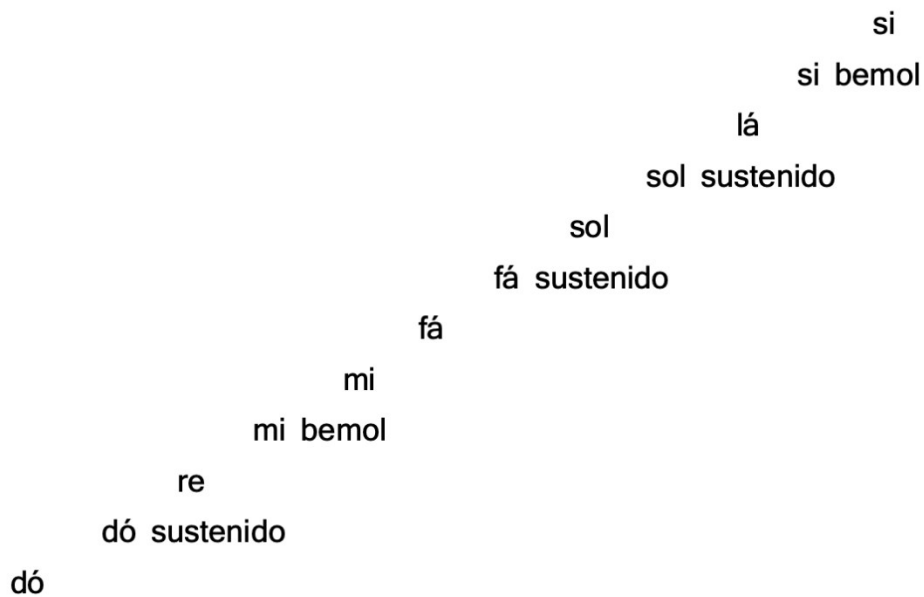
[p. 5] "No passado, a música só era composta na França nos modos ordinários, e a música composta nos modos com sustenidos e Bemóis era tratada como cromática e bizarra.

Hoje que as cantatas e as sonatas estão na moda, e que ultrapassamos o antigo método limitado, à imitação dos italianos, que, sem dúvida, nos deram a

ideia; fizemos o esforço, na esperança do conhecimento geral: e é para conseguir isso que me comprometo aqui a apresentar os seus princípios."

[p. 6] "Para atingir este objetivo é necessário considerar o todo em geral, ou seja, todas as Notas por semitons, que são [Figura 14]:

**Figura 14.** Ordenação das notas por semitons, segundo Champion.



Fonte: *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique* (Champion, 1716, p. 6).

Por este arranjo, existem doze semitons, nos quais a música é possível. Em cada um desses semitons estabelecemos um modo menor e um modo maior; conseqüentemente, existem na música vinte e quatro modos, ou oitavas. A saber, doze menores e doze maiores; é o que podemos ver nas duas imagens anexas, onde as coloquei em ordem, com a forma de armar as claves para cada oitava.

Para acompanhar, devemos considerar em qual dessas oitavas estamos, e em quantos tons, começando a contar pela primeira, subindo ou descendo a harmonia; é a forma mais segura e fácil de chegar ao acorde necessário, e não creio que até agora tenha sido dado algo mais geral ou mais simples.

Quem quiser acompanhar deve primeiro praticar oitava por oitava, começando pelas mais comuns. Existem três maneiras de fazer cada oitava, no cravo".

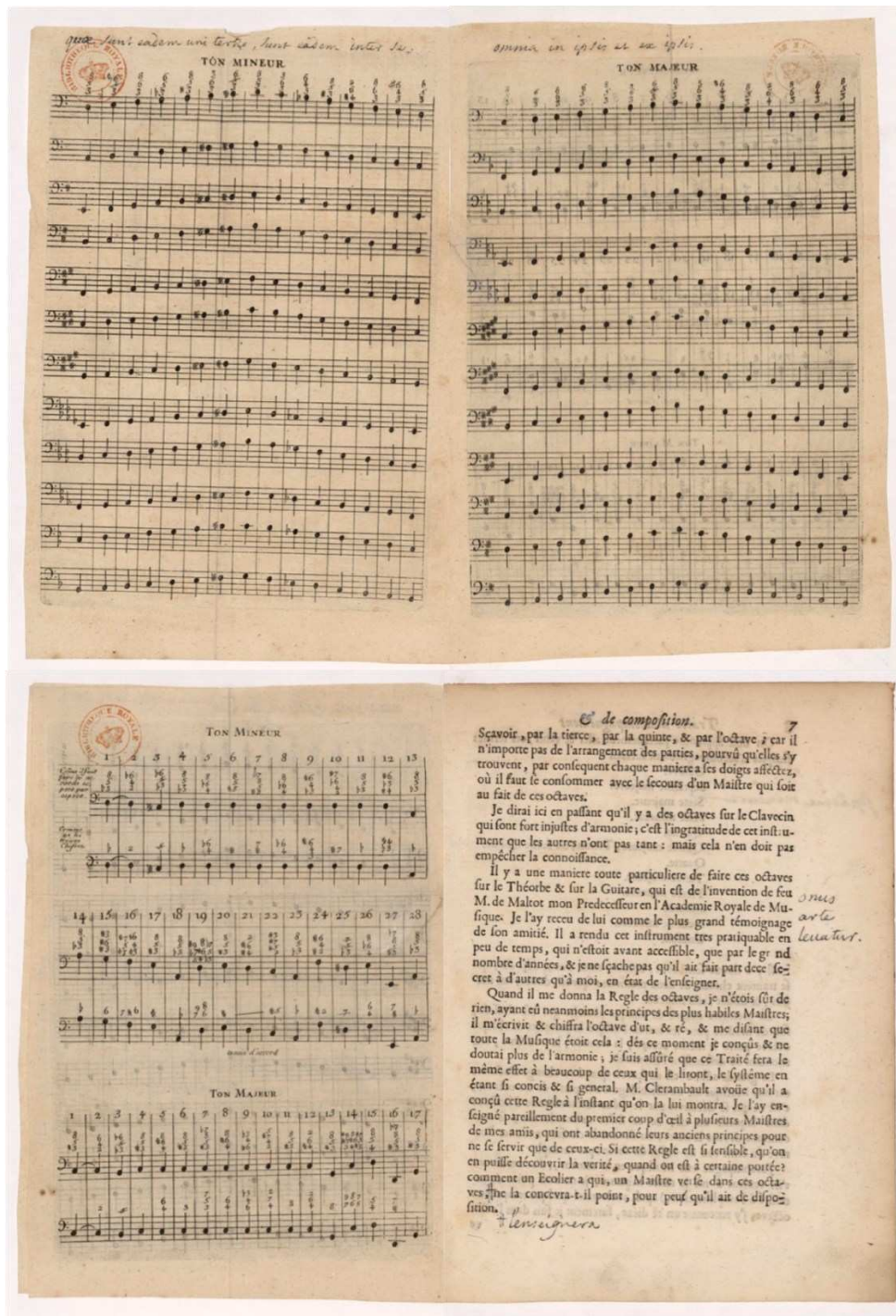
[p. 7] "A saber, pela terça, pela quinta e pela oitava; pois não importa a disposição das partes, desde que estejam ali, conseqüentemente cada maneira tem seus dedos

atribuídos, onde deve ser consumida com a ajuda de um Mestre familiarizado com essas oitavas.

Direi aqui de passagem que há oitavas no cravo que são muito injustas em harmonia; é a ingratidão deste instrumento que outros não têm tanto: mas isso não deve impedir o seu conhecimento.

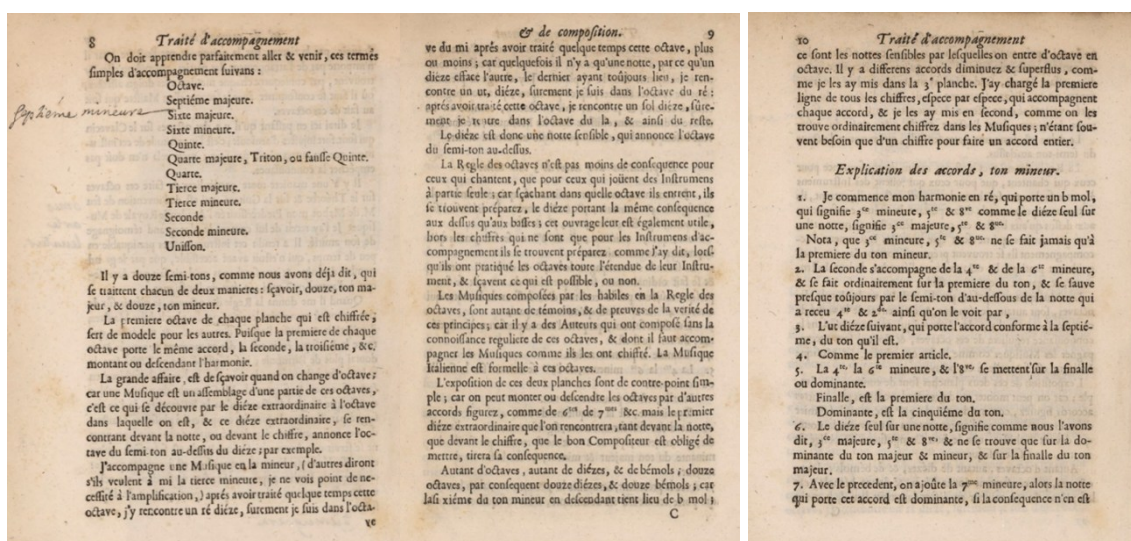
Existe uma forma muito particular de fazer estas oitavas na Teorba e na Guitarra, que é uma invenção do falecido Monsieur de Maltot, meu antecessor na Académie Royale de Musique. Recebi dele como o maior testemunho de sua amizade. Ele tornou este instrumento muito praticável em pouco tempo, que antes só era acessível ao longo de muitos anos, e não sei se ele compartilhou esse segredo com alguém além de mim, capaz de ensiná-lo.

**Figura 15.** Regra da Oitava e seqüências harmônicas (com baixo pedal ou baixo em movimento) nos tons menor e maior.



Fonte: *Traité d'accompagnement* (Campion, 1716, pranchas I-III, s/n; p. 7).

**Figura 16.** Regra da Oitava e sequências harmônicas (continuação) e “Explicação dos Acordes, tom [tonalidade] menor”.



Fonte: *Traité d'accompagnement* (Campion, 1716, p. 8-10).

Quando ele me deu a Regra das Oitavas, eu não tinha certeza de nada, embora tivesse os princípios dos mais hábeis Mestres; ele me escreveu e cifrou a oitava de Dó e de Ré, e me disse que toda Música era isso: a partir daquele momento entendi e não duvidei mais da harmonia; estou certo de que este Tratado terá o mesmo efeito em muitos daqueles que o lerem, sendo o sistema tão conciso e geral. O Sr. Clerambault admite que concebeu esta Regra no momento em que lhe foi mostrada. Ensinei-o da mesma maneira, à primeira vista, a vários mestres meus amigos, que abandonaram seus antigos princípios para usar apenas estes. Se esta Regra é tão sensível, poderemos descobrir a verdade quando estivermos dentro de um determinado alcance? Como pode um mestre versado nessas oitavas, não conceber isso, desde que tenha disposição?”.

[pp. 8-10] “Devemos aprender perfeitamente indo e vindo, estes termos simples que os acompanham:

- Oitava.
- Sétima maior.
- Sétima menor.
- Sexta maior.
- Sexta menor.
- Quinta.
- Quarta maior, Tritono ou Quinta falsa.
- Quarta.
- Terça maior.
- Terça menor.

Segunda maior  
Segunda menor.  
Unísono.

Existem doze semitons, como já dissemos, cada um deles tratado de duas maneiras: doze no tom maior e doze no tom menor.

A primeira oitava de cada imagem numerada serve de modelo para as demais. Como a primeira de cada oitava carrega o mesmo acorde, a segunda, a terceira, etc. aumenta ou diminui a harmonia.

O importante é saber quando você muda de oitava; porque uma Música é uma montagem de uma parte dessas oitavas, é isso que se descobre pelo sustenido extra na oitava em que estamos, e esse sustenido extraordinário, encontrando-se diante da nota, ou diante da figura, anuncia a oitava do semitom acima do sustenido; por exemplo.

Acompanho uma Música em Lá menor (outros dirão que se quiserem a terça menor em Mi, não vejo necessidade de amplificação), depois de ter tratado esta oitava por algum tempo, encontro um Ré sustenido, com certeza estou na oitava de Mi depois de ter tratado esta oitava por algum tempo, mais ou menos; porque às vezes só há uma nota, porque um sustenido apaga a outra, tendo sempre o último lugar, encontro um dó sustenido, certamente estou na oitava de ré: depois de ter tratado esta oitava, encontro um sol sustenido, certamente entro na oitava de Lá e assim por diante com o resto.

O sustenido é, portanto, uma nota sensível, que anuncia a oitava do semitom acima.

A Regra das Oitavas não é menos importante para quem canta do que para quem toca instrumentos de uma só voz; porque sabendo em que oitava entram, encontram-se preparados, tendo o sustenido a mesma consequência para as partes superiores e para as inferiores; este trabalho também lhes é útil, fora as figuras que são apenas para os Instrumentos de Acompanhamento, eles se encontram preparados como eu disse, quando praticam as oitavas em toda a extensão do seu Instrumento, e sabem o que é possível, ou não.

As Músicas compostas pelos versados na Regra das Oitavas são muitas testemunhas e provas da veracidade destes princípios; porque há Autores que compuseram sem conhecimento regular destas oitavas, e cuja Música deve ser acompanhada à medida que as cifram. A música italiana é formal nessas oitavas.

A exposição destas duas imagens é de simples contraponto; porque podemos subir ou descer oitavas por outros acordes, como sextas e sétimas, e assim

por diante, mas o primeiro sustenido extra que encontramos, tanto na frente da nota quanto na frente da figura, que o bom Compositor é obrigado a colocar, tirará sua consequência.

Tantas oitavas, tantos sustenidos e bemóis; doze oitavas, portanto doze sustenidos e doze bemóis; porque a sexta do tom menor desce e toma o lugar do bemol; essas são notas sensíveis pelas quais entramos de oitava em oitava. Existem vários acordes diminutos e supérfluos, como os coloquei na terceira figura. Carreguei a primeira linha com todas as figuras, espécie por espécie, que acompanham cada acorde, e o fiz na segunda, como costumamos encontrá-las cifradas na Música; muitas vezes basta um número para formar um acorde inteiro”.