

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus de São Paulo

MARIA CLARA PEINADO PEREIRA

**O CROMATISMO DE NICOLA VICENTINO E SUA TEORIA
SOBRE OS *GENERA* GREGOS: uma análise do 5º livro de
madrigais**

São Paulo

2021

MARIA CLARA PEINADO PEREIRA

**O CROMATISMO DE NICOLA VICENTINO E SUA TEORIA
SOBRE OS *GENERA* GREGOS: uma análise do 5º livro de
madrigais**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música, com a área de concentração em Música: Processos, Práticas e Teorização em Diálogos do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (Unesp), para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Música, Epistemologia, Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira.

São Paulo

2021

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

P436c Pereira, Maria Clara Peinado, 1986-.
 O cromatismo de Nicola Vicentino e sua teoria sobre
 os *genera* gregos: uma análise do 5º livro de madrigais / Maria Clara
 Peinado Pereira. - São Paulo, 2021.
 227 f. : il. color.

 Orientadora: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira.
 Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual
 Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

 1. Vicentino, Nicola, 1511-ca.1576. 2. Música - Teoria - Séc.XVI
 3. Música - Cromatismo. I. Nogueira, Marcos Fernandes Pupo.
 II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 781

MARIA CLARA PEINADO PEREIRA

**O CROMATISMO DE NICOLA VICENTINO E SUA TEORIA
SOBRE OS *GENERA* GREGOS: uma análise do 5º livro de
madrigais**

Dissertação apresentação ao Programa de
Pós-Graduação em Artes, do Instituto de
Artes da Unesp, como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em
Música.

Dissertação aprovada em: __/__/__

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Pupo Fernandes Nogueira
UNESP - Orientador

Prof. Dr. Mauricio Funcia de Bonis
UNESP

Prof. Dr. Fernando Luiz Cardoso Pereira
UNESP

*À minha mãe, Martha, por todo apoio e amor,
sem os quais este trabalho não seria possível.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira, por sua paciência, orientação e incentivo em todos os momentos deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Carlos Henrique Cascarelli Iafelice, por toda ajuda e incentivo sempre.

Ao grupo de Pesquisa “Teorias da Música” (CNPq).

Ao Prof. Dr. Mauricio Funcia de Bonis e ao Prof. Dr. Fernando Luiz Cardoso Pereira, integrantes da banca de qualificação e defesa, pelas importantes considerações.

À equipe técnica de pós-graduação do IA - UNESP, em especial ao Rodrigo Gutierrez Leão.

Ao meu querido amigo, Joaquim Eduardo Oliveira, pela amizade e pelas longas conversas sobre afinação.

Aos meus pais, Martha Peinado e Augusto Pereira Filho, e ao meu irmão, João Francisco, por acreditarem em mim e me apoiarem em todos os momentos desta jornada.

À CAPES, pelo auxílio financeiro que permitiu a realização deste trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Resumo

O cerne da discussão desta pesquisa é o cromatismo na música da segunda metade do século XVI, de acordo com a perspectiva do teórico e compositor Nicola Vicentino (1510/11-1576). O objetivo deste trabalho é estabelecer uma relação teórico-analítica entre a proposição do uso dos *genera* gregos, principalmente do *genus* cromático, de Nicola Vicentino em seu tratado *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) e a aplicação que o autor faz desta teoria em um dos trabalhos mais representativos de sua escrita cromática, o 5º livro de madrigais de 1572. Para este fim, realizou-se um exame minucioso do tratado e uma fundamentação teórica através dos principais trabalhos sobre o autor e sua teoria, focando nos aspectos específicos dos *genera* e nos princípios da técnica composicional de Vicentino. Como resultado, são apresentadas as peculiaridades da teoria de Vicentino e de seu sistema de afinação, suas premissas composicionais e como estes aspectos se refletem nas composições do quinto livro de madrigais.

Palavra-chave: Nicola Vicentino. Cromatismo. Música do século XVI.

Abstract

The center of the discussion of this research is chromaticism in the music of the second half of the 16th century, according to the perspective of the theorist and composer Nicola Vicentino (1510/11-1576). The aim of this paper is to establish a theoretical-analytical relationship between Nicola Vicentino's proposition of the use of the Greek genera, especially the chromatic genus, in his treatise *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) and the author's application of this theory in one of the most representative works of his chromatic writing, the 5th book of madrigals of 1572. To this end, a thorough examination of the treatise and a theoretical grounding through the main works on the author and his theory, focusing on the specific aspects of the genera and the principles of Vicentino's compositional technique, were carried out. As a result, the peculiarities of Vicentino's theory and his tuning system, his compositional premises, and how these aspects are reflected in the compositions of the fifth book of madrigals are demonstrated.

Keywords: Nicola Vicentino. Chromaticism. Sixteenth-Century Music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1.....	17
1.1. Os <i>genera</i> gregos	17
1.2. A teoria da adaptação dos <i>genera</i>	21
1.3. Notação.....	25
1.4. O sistema de solmização de vicentino e a divisão do tom inteiro em cinco partes iguais..	30
1.5. O <i>gamut</i> de 31 tons e a natureza de seus intervalos	34
1.6. Espécies e modos.....	41
1.7. Diretrizes composicionais e cadências.....	52
1.8. O <i>archicembalo</i> e sistema de afinação de vicentino	63
CAPÍTULO 2 - ANÁLISES	72
2.1. O quinto livro de madrigais.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	169
APÊNDICE A – QUINTO LIVRO DE MADRIGAIS, EDIÇÃO DE 1572.....	172

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tetracordes justapostos de forma disjunta e conjunta.	18
Figura 2 - Exemplo dos três genera	18
Figura 3 - Construção das oitavas segundo a teoria grega.	18
Figura 4 - Grande Sistema Perfeito construído com os três <i>genera</i>	19
Figura 5 - Grande Sistema Perfeito com as notas equivalentes ao sistema moderno.....	20
Figura 6 - <i>Gamut</i> da música diatônica.....	21
Figura 7 - Notação de semitons maiores e menores	26
Figura 8- Notação de <i>diesis</i> maior e menor.....	27
Figura 9 - Exemplo de ligaduras cromáticas	29
Figura 10 - Exemplo de ligaduras enarmônicas e enarmônicas-cromáticas.....	29
Figura 11 - Mão guidoniana diatônica.....	30
Figura 12 - Mão cromática ascendente por semitom menor	31
Figura 13 - Mão cromática ascendente por semitom maior	31
Figura 14 - Mão enarmônica diatônica ascendente	32
Figura 15 - Mão enarmônica descendente com semitom menor	32
Figura 16 - Mão enarmônica com semitons maiores descendentes.....	32
Figura 17 – Arbore della divisione de tutti i gradi et salti, che possono occorrere nel octavva, generati dalla quarta naturale.....	40
Figura 18 - Transcrição das espécies de quarta e quinta do tratado	43
Figura 19 - Modos diatônicos	47
Figura 20 – Modos mistos	48
Figura 21 – Modos cromáticos	50
Figura 22 – Modos enarmônicos	51
Figura 23 - Estrutura cadencial a duas vozes e clausula formalis	54
Figura 24 - Cadência completa ou plena	55
Figura 25 - Cadências diatônicas.....	56
Figura 26 - Cadências cromática	58
Figura 27 - Exemplo de cadência do sexto modo com tenorizans cromático	59
Figura 28 - Exemplo de cadências do terceiro modo com tenorizans cromático	59
Figura 29 – Cadências enarmônicas	60
Figura 30 - Cadências naturais e acidentais, a duas vozes, da música participata e mista, que evadem suas conclusões	61

Figura 31 - Teclados 1 a 6 do archicembalo.....	64
Figura 32 - Tríades justa resultantes da segunda afinação do archicembalo.....	70
Figura 33 - Ligadura cromática da voz do tenor do moteto Alleluia	73
Figura 34 - Ligadura cromática do compasso 22 do sexto madrigal.....	117
Figura 35 - Ligadura cromática do compasso 55 do sexto madrigal.....	118

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Tabela de intervalos incompostos e seus respectivos genera	24
Tabela 2 - Natureza dos intervalos de acordo com o sentido	38
Tabela 3 - Natureza dos modos diatônicos e mistos.....	48
Tabela 4 - Pontos cadenciais dos modos da música participata e mista.....	62
Tabela 5 - Valores em cents do <i>gamut</i> de 31 intervalos por oitava no temperamento mesotônico $\frac{1}{4}$ <i>comma</i> e em 31-ET.	68
Tabela 6 - Valores em cents da segunda afinação do archicembalo	70
Tabela 7 - Símbolos utilizados nas análises	85

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 – Moteto tutto cromático	74
Exemplo 2 - Musica prisca caput	77
Exemplo 3 – Primeiro madrigal.....	89
Exemplo 4 – Segundo madrigal.....	95
Exemplo 5 – Terceiro madrigal	101
Exemplo 6 – Quarto madrigal	106
Exemplo 7 – Quinto madrigal	112
Exemplo 8 – Sexto madrigal	120
Exemplo 9 – Sétimo madrigal	127
Exemplo 10 – Oitavo madrigal.....	134
Exemplo 11 – Nono madrigal.....	142
Exemplo 12 – Décimo madrigal.....	149
Exemplo 13 – Décimo primeiro madrigal	156
Exemplo 14 – Décimo segundo madrigal.....	162

INTRODUÇÃO

O cerne da discussão deste trabalho é a teoria do cromatismo do teórico e compositor Nicola Vicentino (1510/11-1576). O cromatismo na música da segunda metade do século XVI é um assunto que intriga muitos pesquisadores desde o começo do século XX, porém as pesquisas verificadas até o momento sobre o assunto não parecem tratar este cromatismo da mesma maneira¹.

E. E. Lowinsky, em seu ensaio de 1961 *Tonality and Atonality in the Sixteenth-century*, ressalta que “é neste repertório cromático da segunda metade do século XVI que encontramos com um fenômeno que não pode ser entendido nem em termos da velha modalidade, nem da nova tonalidade emergente” (LOWINSKY, 1961, p. 39)². Neste ensaio o autor traça uma interessante relação entre o “movimento cromático” da música renascentista e o “movimento tonal”, chegando a descrevê-los em alguns aspectos como suplementares (LOWINSKY, 1961, p.46). Visões como a de Lowinsky, que utilizam termos modernos da tonalidade para compreender e analisar a música do séc. XVI, podem ser consideradas um tanto anacrônicas uma vez que, como explica Kyle Adams no artigo *Theories of Chromaticism from the Late Sixteenth to the Early Eighteenth Century*, o termo cromatismo não era compreendido no século XX da mesma forma como era compreendido no século XVI.

Sem invalidar a comparação com a tonalidade, pesquisas mais modernas sobre o assunto já ressaltam a necessidade de se voltar para os documentos de época para que se possa alcançar uma visão mais completa do assunto. No início da publicação *Adrian Willaert and the Theory of Interval Affect: The Musica nova Madrigals and the Novel Theories of Zarlino and Vicentino* (2010), Timothy R. McKinney indica os escritos dos teóricos da época como fontes importantes para a compreensão desta música:

Nos escritos de Gioseffo Zarlino e Nicola Vicentino, dois dos mais significativos teóricos do século XVI, encontramos pela primeira vez meios sistemáticos de explicar

¹Entre os trabalhos sobre a música cromática do século XVI consultados estão: *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals* de Theodor Kroyer. *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late 16th Century Italy* e *Musica Ficta* de Karol Berger. *False Relations and Chromaticism in Sixteenth-Century Music* de James Haar. *A New Theory of Chromaticism from the Late Sixteenth to the Early Eighteenth Century* de Kyle Adams. *A New Theory of Hexachord Modulation In the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries* de Henry Burnett. *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet* de Maria Rika Maniates.

² “It is in the chromatic repertory of the second half of the sixteenth century that we meet with phenomena that cannot be understood either in term of old modality or in those of the newly emerging tonality” (LOWINSKY, 1961, p.39).

o poder expressivo dessa música baseado nos intervalos melódicos e harmônicos sobre os quais é construída. (MCKINNEY, 2010, p. 1, tradução nossa)³.

Dentro deste cenário da busca pela compreensão do repertório cromático da segunda metade do século XVI é que se insere esta pesquisa. Devido à grande relevância dos escritos do teórico e compositor Nicola Vicentino para este repertório, o objetivo deste trabalho é estabelecer uma relação teórico-analítica entre a proposição do uso dos *genera* gregos, principalmente do *genus* cromático, de seu tratado *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) e a aplicação que o autor faz desta teoria em um dos trabalhos mais representativos de sua escrita cromática, o 5º livro de madrigais de 1572. Embora não seja o objetivo primeiro desta pesquisa, acredita-se que ao estabelecer esta relação seja possível também colaborar para compreensão dos procedimentos composicionais da música cromática não só de Vicentino, mas de outros compositores representativos deste período como Cipriano de Rore, Orlando di Lassus, Luca Marenzio, Carlos Gesualdo, entre outros.

Para iniciar a discussão sobre a música cromática do século XVI é necessário entender que “os teóricos musicais do século XVI não usavam o termo ‘cromatismo’ para descrever a integração de elementos cromáticos na música diatônica” (ADAMS, 2007, p. 6)⁴. O cromatismo na música deste período era, por causa do interesse renascentista em reavivar os conceitos clássicos gregos, explicado a partir da teoria dos *genera*⁵ gregos antigos, e por este motivo entendido como um *genus* inteiramente diferente do diatônico. Adams (2007, p. 7) aponta que a discussão dos *genera* pelos teóricos da renascença era vista como um ideal que permeou o espectro artístico da época. A demonstração de conhecimento sobre a teoria musical grega servia como um alicerce no qual os teóricos e compositores podiam fundamentar e validar suas próprias teorias e práticas. Desta maneira, Vicentino viu na aplicação dos *genera* gregos cromático e enarmônico um meio de justificar a utilização de um *Gamut* mais amplo que seria, segundo ele, mais fiel aos afetos necessários para a expressão do texto na música.

Nicola Vicentino foi um músico e teórico do renascimento reconhecido por sua visão inovadora sobre o uso dos *genera* gregos — diatônico, cromático e enarmônico — na música de sua época. O musicólogo Karol Berger, em sua publicação *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late 16th Century Italy*, destaca o envolvimento de Vicentino com os

³ “In the writings of Nicola Vicentino and Gioseffo Zarlino, two of the most significant music theorists of the sixteenth century, we find for the first time a systematic means of explaining music’s expressive power based upon the melodic and harmonic intervals from which it is constructed” (MCKINNEY, 2010, p. 1).

⁴ “music theorists from the sixteenth century did not use the term “chromaticism” to describe the integration of chromatic elements into otherwise diatonic music” (ADAMS, 2007, p.6)

⁵ O termo *genera* aqui será usado para se referir à forma de organização das notas dentro de um tetracorde.

genera quando afirma que o compositor “foi um dos poucos músicos de sua era a dedicar sua vida quase que exclusivamente a defesa do não diatônico e foi o primeiro autor da renascença a discutir todos os aspectos da música cromática amplamente” (BERGER, 1980, p.5)⁶.

Não há muitas informações sobre os primeiros anos de vida de Vicentino, porém sabe-se que nasceu em Vicenza por volta de 1510/11 e que era membro do clero⁷. Estudou em Veneza sob a orientação de Adrian Willaert⁸ (c.1490-1562) por volta de 1530 e começa a dedicar-se ao estudo da teoria e prática da música grega antiga em 1534 (VICENTINO, 1996, p.xii)⁹.

No artigo *Nicola Vicentino's Reconstruction Of The Ancient Greek Genera*, Maria Rika Maniates discute a interpretação de Vicentino sobre a teoria grega dos *genera*. A autora afirma que Vicentino entendia que a música de seu tempo “não era puramente diatônica, mas sim uma parcial mistura de todos os três *genera*” (MANIATES, 1993, p. 18)¹⁰; esta música foi denominada pelo compositor de *musica participata e mista*. Foi esta concepção que o músico defendeu no conhecido debate público, que ocorreu em 1551, com o músico e teórico português Vicente Lusitano (1520 - 1561) sobre a aplicabilidade dos *genera* na música da época¹¹. O veredito do debate foi a favor de Lusitano que defendia a exclusividade do *genus* diatônico e refletiu o pensamento predominante na época a respeito do assunto.

A convicção de Vicentino na importância do uso dos *genera* antigos na prática da música do século XVI e sua longa dedicação ao estudo deste assunto o levaram a escrever um tratado sobre como esta música antiga deveria ser adaptada à prática musical. O tratado foi publicado pela primeira vez em 1555 sob o nome de *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*.

O tratado está organizado em seis livros. O primeiro livro, *libro della theorica musicale*, como de costume nos tratados da época, contém a origem das proporções musicais, os

⁶ “[...] was one of the few musicians of his era to devote his life almost exclusively to the advocacy of the non-diatonicism and the first writer in the Renaissance to discuss all aspects of chromatic music at great length” (BERGER, 1980, p.5).

⁷ As principais fontes biográficas de Vicentino ainda hoje são os trabalhos de: Henry Kaufmann, *The Life and Works of Nicola Vicentino* (American Institute of Musicology, 1966); Maria Rika Maniates, introdução de sua tradução do *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (1996); Davide Daolmi, *Don Nicola Vicentino: Arcimusicista in Milano* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1999).

⁸ Adrian Willaert foi um influente compositor franco-flamengo da geração pós Josquin Deprez. Foi professor de compositores como Zarlino, Cipriano de Rore e Andrea Gabrieli.

⁹ MANIATES, Maria Rika. Introduction, p.xii. In: VICENTINO, Nicola. *Ancient Music Adapted to Modern Practice*. Translated by Maria Rika Maniates. Edited by Claude V. Palisca. New Haven: Yale University Press, 1996.

¹⁰ “[...] was not purely diatonic, but rather a partial mixture of all three genera” (MANIATES, 1993, p.18).

¹¹ Sobre o debate entre Vicentino e Lusitano ver Timothy R. McKinney, *Point/Counterpoint: Vicentino's Musical Rebuttal to Lusitano*; Maria Rika Maniates, Introdução in VICENTINO, N., *Ancient music adapted to modern Practice*, p. xvii-xxiii; Vicente Lusitano *Introductione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contraponto semplice et in concerto* (1553); Ghiselin Danckerts, *Sopra una differentia musicale sententiata nella detta capella* (1555-56).

tetracordes, os *genera* e as espécies de quarta, quinta e oitava baseadas na tradição Pitagórica. Os cinco livros seguintes são de prática musical, sendo que o quinto livro contém a descrição do *archicembalo*¹² — instrumento de teclas criado pelo compositor para possibilitar a execução da música que utiliza os *genera* gregos, inclusive o *genus* enarmônico que implica o uso de intervalos menores que um semitom, intervalos estes que não existiam nos instrumentos de teclas comuns da época.

É importante ressaltar que ao longo do tratado fica claro que o verdadeiro interesse de Vicentino não era reviver o estilo composicional da música do passado clássico, mas reviver os afetos desta música através da aplicação da grande variedade de intervalos disponíveis no sistema antigo. Reforçamos este aspecto da leitura que o autor teria feito dos escritos antigos, pois o presente trabalho não pretende discutir em detalhes as ideias destes autores da antiguidade, mas, sim, a visão de Vicentino sobre o assunto e como isso se refletiu na prática musical proposta por ele.

Outro aspecto essencial para entender a teoria descrita no *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* é a afinação proposta pelo compositor para o *gamut*¹³ de 31 partes dentro de uma oitava; *gamut* este gerado pelo acréscimo de mais dois *genera* (o *genus* cromático e o enarmônico) ao *gamut* tradicional construído a partir do *genus* diatônico. Como explica J. J. Gaínza em seu livro *Afinacion y Temperamento histórico*, a afinação de Vicentino propõe uma divisão da oitava em 31 partes resultante da divisão do tom em 5 partes iguais chamadas de *diesis*. Portanto, “se o tom se divide em 5 partes iguais e a oitava contém 6 tons e 1 *diesis*¹⁴, $6 \times 5 + 1 = 31$ partes por oitava” (GAÍNZA, 2004, p. 131)¹⁵.

Autor da primeira biografia de Nicola Vicentino e da primeira edição moderna da obra do compositor publicadas na década de 60, o musicólogo Henry W. Kaufmann afirma que, além do tratado, sobreviveram do legado musical de Vicentino dois livros de madrigais, o primeiro e o quinto, alguns trabalhos isolados de música sacra e secular e várias composições incompletas (VICENTINO, 1963, p.vii). Esta pequena quantidade de peças restantes da obra

¹²Discussões sobre a descrição da construção do *archicembalo* feita por Vicentino e sobre a afinação microtonal envolvida em sua teoria são encontradas em autores como: Kaufmann em *More on the tuning of the archicembalo*; Martin Kimbauer em “*Viertönigkeit*” instead of Microtonality: *The Theory and Practice of Sixteenth- and Seventeenth-Century “Microtonal” Music*; Mikaela Miller, *Nicola Vicentino and the Enharmonic Diesis: An Analytical and Empirical Study*. Bill Alves em *The Just Intonation System of Nicola Vicentino*. Marco Tiella em *The Archicembalo of Nicola Vincentino*.

¹³ “*Gamut* é o conjunto de todos intervalos em um dado sistema tonal.” (BERGER, 1980, p. 4).

¹⁴ Este tamanho de oitava fornecido por Gaínza leva em consideração os cálculos da divisão da oitava (2:1) em um contexto onde o tom inteiro mesotônico ($\cong 193,2$ cents) é dividido em cinco partes iguais. Para fins de comparação, seis tons inteiros de proporção 9:8 excedem a oitava em um *comma* pitagórico.

¹⁵ “Si el tono se divide en 5 partes iguales y la VIII contiene 6 tonos y una diesis, $6 \times 5 + 1 = 31$ partes por octava” (GAÍNZA, 2004, p. 131).

de Vicentino é um fator que torna mais complexa a tarefa de verificar se o autor aplicou amplamente sua teoria em suas composições.

Dentro do repertório remanescente disponível escolhemos o livro V de madrigais publicado em Milão, em 1572, como objeto de análise desta pesquisa. O 5º livro de madrigais contém 11 madrigais a cinco vozes e uma *canzone da sonare*. Esta coleção de peças data do final de sua vida e é representativa da técnica da escrita cromática aplicada pelo compositor. Kaufmann, na introdução da edição da obra de Vicentino, coloca o extremo uso de cromatismo como a mais marcante característica do 5º livro de madrigais, “praticamente toda linha musical está repleta de acidentes usados livremente em cada grau da escala” (VICENTINO, 1963, p.vii)¹⁶. O pesquisador também aponta o “esquema harmônico” utilizado nestas peças e ressalta que “apesar do esforço de Vicentino em tentar relacionar até mesmo estas ousadas iniciativas cromáticas à tradição modal, a hegemonia dos modos parece ter sido permanentemente superada” (VICENTINO, 1963, p. vii)¹⁷.

Desta maneira, o conteúdo deste trabalho se organiza em 2 capítulos. O primeiro capítulo apresenta uma breve exposição da base teórica musical grega, seguido da exposição da teoria de Vicentino na seguinte ordem: a concepção dos *genera* segundo Vicentino e o conceito de *musica participata e mista*, a notação que o autor propõe para os intervalos dos *genera*, seu sistema de solmização, o *gamut* de 31 intervalos por oitava, a natureza (afetos) atribuídos aos intervalos deste *gamut*, seu sistema modal, orientações de composição, cadências e o sistema de afinação do *archicembalo*. O segundo capítulo consiste nas análises de duas peças do tratado e dos doze madrigais do quinto livro a partir da fundamentação teórica discutida no primeiro capítulo.

CAPÍTULO 1¹⁸

1.1. Os *genera* gregos

O cromatismo na renascença era compreendido como a alteração da ordem e da natureza das espécies do *genus* diatônico no *genus* cromático. Para que fique claro o que isso significa,

¹⁶ “Practically every line of the music bristles with accidentals, used freely on every degree of the scale” (VICENTINO, 1963, p. vii). KAUFMANN, Henry W. Foreword, p.vii. In: VICENTINO, 1963.

¹⁷ “Despite Vicentino’s attempt to relate even these daring chromatic ventures to the modal tradition, the hegemony of the modes appears to have been overthrown permanently” (VICENTINO, 1963, p. vii).

¹⁸ Alguns trechos dos subcapítulos abaixo foram utilizados no artigo “As cadências cromáticas de Nicola Vicentino” publicado no vol. 27, n. 2 (2021) da revista OPUS, fruto do desenvolvimento desta pesquisa.

recuperaremos a seguir o que são os *genera* gregos antigos e como seu uso foi interpretado pelos os teóricos do século XVI.

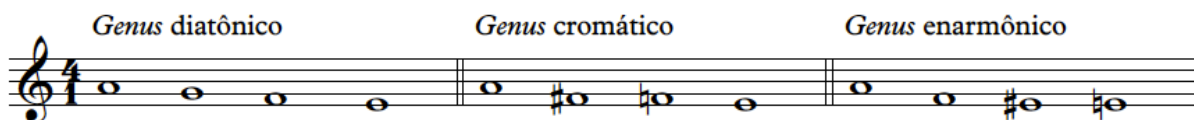
Martin L. West (1992, p.160), em seu livro *Ancient Greek Music*, explica que de acordo com a teoria Grega todas as escalas são construídas a partir de sistemas de quatro notas abrangendo o intervalo de uma quarta, os tetracordes. Estes tetracordes podem ser justapostos de maneira conjunta, compartilhando uma nota, ou disjunta, separados por um tom (Fig.1).

Figura 1 - Tetracordes justapostos de forma disjunta e conjunta.



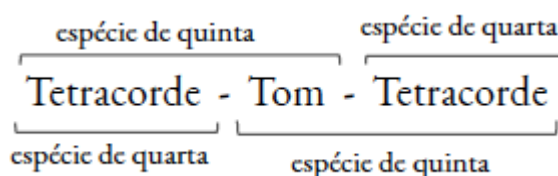
Cada tetracorde era formado por duas notas fixas nas extremidades e duas notas móveis que preenchem o intervalo de quarta. As possíveis configurações de preenchimento dos tetracordes foram organizadas de três maneiras diferentes classificadas como *genera*¹⁹ (Fig. 2):

Figura 2 - Exemplo dos três genera



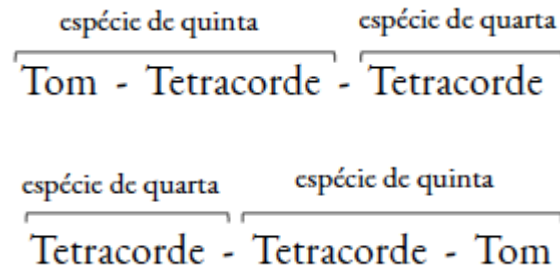
A partir da justaposição destes tetracordes, de forma conjunta ou disjunta, surgiram as oitavas na música grega:

Figura 3 - Construção das oitavas segundo a teoria grega.²⁰



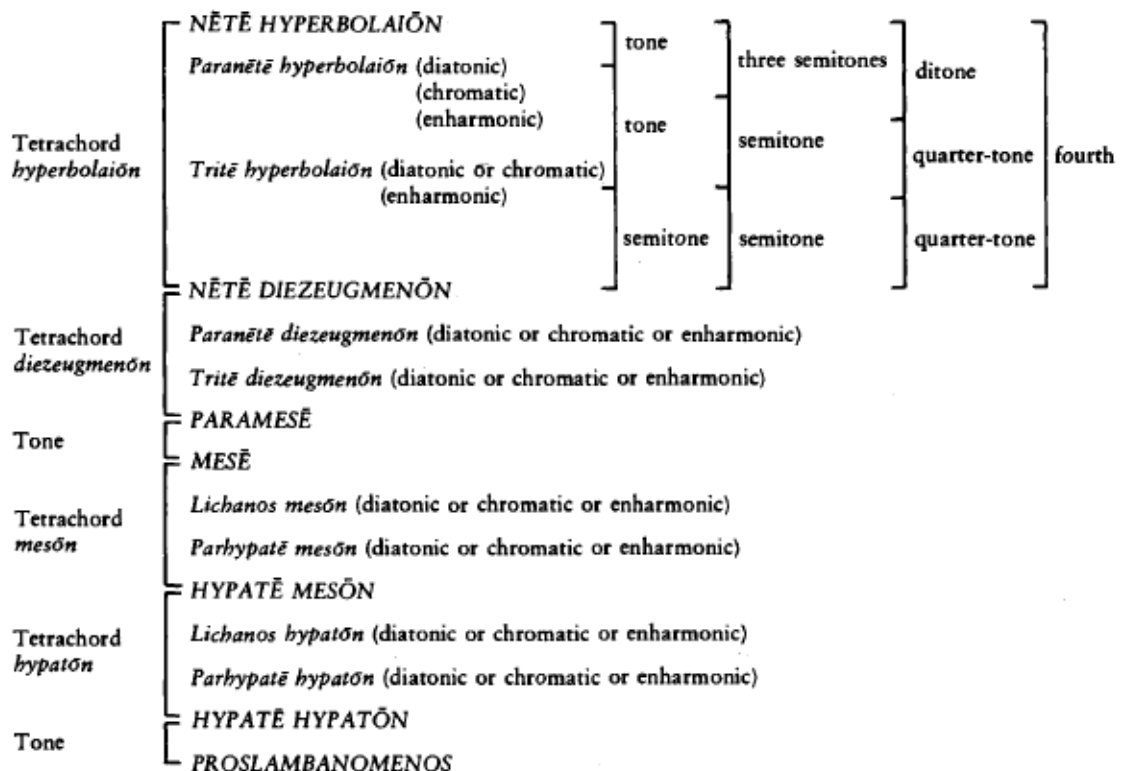
¹⁹ Ressaltamos que a notação utilizada na figura 2 não representa um sistema de temperamento igual de 12 notas por oitava (12-ET), portanto Mi# e Fá são duas notas diferentes.

²⁰ Figura baseada no diagrama de West, 1992, p. 161.



Na teoria grega existiam cinco tipos de tetracordes: Hypaton, Meson, Diezeugmenon, Hyperbolaion e Synemmenon. A colocação dos primeiros quatro tetracordes de maneira que os dois tetracordes do meio sejam justapostos de forma disjunta (separados por um tom), mais o acréscimo de uma nota na base (proslambanomenos) formam um sistema de duas oitavas chamado de Grande Sistema Perfeito. Ao omitir a separação entre os dois tetracordes centrais e adicionar um tetracorde, o tetracorde Synemmenon, de forma conjunta ao segundo tetracorde, forma-se o Sistema Perfeito Menor. Andrew Baker, em seu livro *Greek Musical Writings II*, fornece um esquema do Grande Sistema Perfeito utilizando os tetracordes nos três *genera*, deixando claro, assim, como os *genera* eram aplicados dentro deste sistema de duas oitavas.

Figura 4 - Grande Sistema Perfeito construído com os três *genera*.



As notas do Grande Sistema Perfeito não tinham os mesmos nomes que as notas usadas no século XVI e hoje em dia²¹, portanto a figura abaixo demonstra a equivalência entre as nomenclaturas²²:

Figura 5 - Grande Sistema Perfeito com as notas equivalentes ao sistema moderno

aa	Nete Hyperbolaion	}	Tetracorde hiperbolaion
g	Paranete hyperbolaion		
f	Trite hyperbolaion		
e	Nete Diezeugmenon	}	Tetracorde diezeugmenon
d	Paranete diezeugmenon		
c	Trite diezeugmenon		
b ♯	Paramese	}	Tom
a	Mese		
G	Lichanos meson	}	Tetracorde meson
F	Parhypate meson		
E	Hypate Meson		
D	Lichanos hypaton	}	Tetracorde hypaton
C	Parhypate hypaton		
B	Hypate Hypaton		
A	Proslambanomenos	}	Tom

A partir do conhecimento destes sistemas através de traduções para o latim dos escritos gregos e de obras como *Institutione Musica* de Boethius, os teóricos do século XVI utilizavam um *gamut* derivado do sistema grego, porém aplicando somente os tetracordes do *genus* diatônico. Desta maneira os intervalos utilizados eram somente aqueles pertencentes a este

²¹ Sobre a origem da nomenclatura grega das notas e tetracordes ver a dissertação *De Institutione Musica de Boécio – Livro I: Tradução e comentário* de Carolina Parizzi Castanheira, p.108-124.

²² As letras maiúsculas representam a região grave, as minúsculas a região aguda e as minúsculas duplas a região superaguda.

genus: tom, tom semitom²³. A figura abaixo representa o *gamut* da música diatônica com os respectivos tetracordes nas laterais.

Figura 6 - *Gamut* da música diatônica

Ludovico Fogliano, *Musica theorica* (Venezia, 1529, III, f. XLIr).
Bayerische StaatsBibliothek, 2 Mus.th. 172

MANVS ORIGO A GRÆCIS TETRACHORDIS									
E								LA	
D							LA	SOL	
C							SOL	FA	
B							FA	MI	
A						LA	MI	RE	Nete hyperbolicon.
G						SOL	RE	VT	Paranete hyperbolicon.
F						FA	VT		Trite hyperbolicon.
E						LA	MI		Nete diezeugmenon.
D						LA	SOL	RE	Paranete diezeugmenon.
C						SOL	FA	VT	Trite diezeugmenon.
B						FA	MI		se. Pavamese.
A						LA	MI	RE	
G						SOL	RE	VT	
F						FA	VT		
E						LA	MI		
D						LA	SOL	RE	
C						SOL	FA	VT	
B						FA	MI		
A						LA	MI	RE	
G						SOL	RE	VT	
F						FA	VT		
E						LA	MI		
D						SOL	RE		
C						FA	VT		
B						MI			
A						RE			
G						VT			

FOGLIANO (1529)

1.2. A teoria da adaptação dos *genera*

Como o título do tratado sugere, a teoria de Vicentino se trata da adaptação da música antiga grega à prática musical da segunda metade do século XVI. No entanto, é essencial entender que o que Vicentino realmente queria adaptar da teoria grega era a variedade de

²³ A proporção dos intervalos que compõe cada *genera* será tratada em detalhe mais adiante.

intervalos que esta música continha devido à mistura dos três *genera*. O autor acreditava que os “efeitos maravilhosos” (*effetti meravigliosi*) da música antiga eram causados pela profusão dos intervalos contidos nesta música e, como as proporções utilizadas em seu tempo eram ainda “mais numerosas e mais sonoras” do que as da antiguidade, esta música também deveria ser capaz de gerar estes efeitos (VICENTINO, 1555, fol. 6v).

Para Vicentino o uso de uma maior quantidade de intervalos possibilitaria uma música que pudesse expressar mais fielmente as “paixões” em qualquer idioma:

[...] com a música que agora se usa, não se pode escrever algumas das canções Francesas, nem Alemãs, nem Espanholas, nem Húngaras, nem Turcas, nem Hebreias, nem de outras nações. Porque os graus e saltos [das canções] de todas as nações do mundo, segundo a sua própria língua, não procedem somente por graus de tons e de semitons naturais e acidentais, mas por *diesis* e semitons, tons, e por saltos enarmônicos. Com esta nossa divisão iremos acomodar todas as nações do mundo, que poderão escrever os seus respectivos acentos e compor a quantas vozes desejarem, porque a música realizada sobre palavras não é feita por outra razão a não ser para exprimir o seus significados, as paixões e seus os afetos através da harmonia (VICENTINO, 1555, cap. XXIX, f.85v-86r, tradução nossa)²⁴.

Para introduzir sua teoria no tratado, Vicentino expõe os conceitos básicos da teoria grega como as proporções pitagóricas, o método que Pitágoras teria seguido com a construção do monocórdio para compor os cinco tetracordes do grande sistema perfeito grego, a definição dos três *genera*, das espécies de quarta, quinta e oitava e a construção dos oito modos do conjunto teórico corrente na época. Apesar do autor afirmar ao final do livro *della theorica musicale* que todos os conceitos teóricos apresentados estão de acordo com Boethius (VICENTINO, 1555, fol. 6r-6v), mais de uma vez ao longo do tratado Vicentino se contradiz apontando que alguns aspectos de sua teoria não correspondem precisamente a teoria de Boethius. No capítulo 6 do primeiro livro de prática o autor explica o porquê dessas discrepâncias:

²⁴ “[...] che con la musica che hora s’usa, non si può scrivere alcuna canzone ne Franzese, ne Tdesca, ne spagnuola, Ungara, ne Turca, ne Hebreia, ne d’altre nationi, perche i gradi e salti di tutte le nationi del mondo, secondo la sua pronuntia materna, non procedeno solamente per gradi di tono e di semitoni natural, et accidentali, ma per *diesis*, e semitoni, e toni, e per salti Enarmonici; si que co questa nostra dicisione hauremo accommodato tutte le nationi del mondo, che potranno screver i loro acceti e comporli à quãte você a loro parerà; perche la musica fatta sopra parole, non è fatta per altro se non per esprimere il concetto, e le passioni e gli effetti di quele com l’armonia” (VICENTINO, 1555, cap. XXIX, f.85v-86r).

[...] a diferença entre a nossa prática e aquela discutida por Boethius é essa: os músicos da antiguidade usavam os *genera* separados uns dos outros em sua prática, e consequentemente o semitom menor com os dois tons inteiros sesquioitavos. Mas em nosso tempo, ambos os sons da prática musical e a afinação dos instrumentos são diferentes dos utilizados pelos músicos antigos, pois usamos os *genera* e as espécies conjuntamente e com mais consonâncias do que eles usavam, chamadas terças e sextas (VICENTINO, 1555, fol.13v, tradução nossa)²⁵.

Portanto, para Vicentino, as proporções de Boethius não eram aplicáveis na prática polifônica do século XVI por não fornecerem as consonâncias de terças e sextas afinadas o suficiente. Esta afirmação nos mostra que o autor tinha consciência de que para utilizar os intervalos de todos os *genera* em um contexto polifônico seria necessário um “ajuste” nas proporções dos intervalos.

Vicentino, então, fornece as proporções dos três *genera*. O *genus* diatônico consiste em um semitom maior, um tom inteiro 10:9 e um tom inteiro 9:8. Pelos motivos citados acima o *genus* diatônico de sua teoria se diferencia do *genus* de Boethius que é formado por dois tons inteiros de proporção 9:8 e um semitom menor. O *genus* cromático de Vicentino consiste em um *triemitono* (terça menor) incomposto, mais um semitom maior e um semitom menor; e o *genus* enarmônico consiste em um dítono (terça maior) incomposto, mais uma *diesis* menor²⁶ e uma *diesis* maior (também chamada de semitom menor).

Na definição dos *genera* dada no tratado encontram-se aspectos estruturais de seu pensamento. Primeiramente, o autor considera que os intervalos constitutivos de cada *genus* são intervalos incompostos. Vicentino (1555, fol. 21r) define o termo dizendo que Boethius chama um intervalo de incomposto quando nele “não há intervalo algum”²⁷. Boethius (1989, p. 43), no livro I, capítulo 23 do *De Institutione Musica*, define intervalo incomposto como um intervalo que é “considerado um inteiro e nenhum outro intervalo é adicionado a ele”²⁸, ou ainda, porque o intervalo é “unido em um intervalo só”²⁹. Desta maneira, segundo Vicentino, a

²⁵ “[...] la differentia della nostra prattica da quella che scrive Boetio è questa; che li Musici antichi usavano nella sua prattica i Generi appartati uno da l'altro, & à quelli veniva il semitono minore, con i due toni sesquioitavi: che à nostri tempi la prattica Musicale si suona, et s'accordano li stormenti d'altra maniera, che non facevano gl'antichi Musici: perche noi usiamo li Generi & le spetie d'essi insieme, con consonanze di più di loro, cioè le Terze & le Seste” (VICENTINO, 1555, fol.13v).

²⁶ O autor define o intervalo de *diesis* menor, também chamada de *diesis* enarmônica, como “a metade de um semitom menor” (VICENTINO, 1555: fol. 6r), desta maneira o semitom menor contém duas *diesis* menores e o semitom maior três *diesis* menores.

²⁷ “[...] questi gradi sono domandati da Boetio incomposti, perche non hanno interuallo alcuno” (VICENTINO, 1555, fol. 21r).

²⁸ “[...] it is considered whole, and no other interval is added to it” (BOETHIUS, 1989: 43).

²⁹ “[...] it is brought together in one interval” (BOETHIUS, 1989: 43).

terça menor incomposta, ré-fá, é intervalo exclusivo e representativo do *genus* cromático pois não pode ser dividido em tom e semitom; caso a terça menor apareça dividida, ré-mi-fá, será denominada composta e pertencerá ao *genus* diatônico. Portanto, seguindo este raciocínio, o tom inteiro incomposto será intervalo exclusivo do *genus* diatônico, a terça menor incomposta será exclusiva do *genus* cromático, a terça maior incomposta e a *diesis* menor serão exclusivas do *genus* enarmônico. O semitom maior incomposto, por estar presente tanto no *genus* diatônico quanto no cromático, poderá representar os dois *genera*; o mesmo ocorre com a *diesis* maior, também chamada de semitom menor, pois está presente tanto no *genus* cromático quanto no enarmônico³⁰.

Tabela 1 - Tabela de intervalos incompostos e seus respectivos *genera*

Intervalo (<u>incomposto</u>)	<i>Genus</i> ou <i>Genera</i> ao qual pertence
Terça maior	Enarmônico
Terça menor	Cromático
Tom inteiro	Diatônico
Semitom maior	Cromático / Diatônico
Semitom menor (<i>diesis</i> maior)	Cromático / Enarmônico
<i>Diesis</i> menor	Enarmônico

A concepção de intervalos incompostos é um ponto chave da teoria da aplicação dos *genera* gregos de Vicentino que o diferencia de outros autores. Enquanto que para o autor a terça menor e a terça maior incompostas são intervalos exclusivos dos *genera* cromático e enarmônico respectivamente, juntamente com os intervalos de semitom menor e de *diesis* que também representam estes *genera*, para Zarlino, os intervalos de terças incompostas pertencem também ao *genus* diatônico e somente o semitom menor e a *diesis* são exclusivos e representativos dos *genera* cromático e enarmônico³¹. Em razão desta concepção intervalar, Vicentino considera a música feita em seu tempo uma mistura de todos os três *genera* e a denomina *musica participata e mista*. Abaixo segue o trecho do tratado onde Vicentino explica porque a música de seu tempo deve ser chamada de *participata e mista*:

³⁰ O semitom menor, também chamado *diesis* maior, aparece diferenciado nos dois *genera* pela notação. A notação usada por Vicentino será discutida mais adiante.

³¹ Cf. Zarlino, *Institutione Harmoniche*, livro III, cap. 72-80.

Ninguém compôs um canto que observe³² a ordem do gênero diatônico, pois nestes são encontrados não somente os graus do gênero diatônico, que são os tons e semitons naturais, mas também as terças menores (que, em prática, se diz: *mi-sol e re-fa*), bem como o salto da terça maior (que, em prática, se diz: *ut-mi e fa-la*); sem [contar] que nos *canti figurati* os tons são divididos, pois, de um tom são feitos semitons, e de semitons, faz-se um tom. Estes intervalos não são diatônicos, como dito anteriormente; logo, como podem ser tons ou modos observados³³ se nenhuma composição foi composta na ordem diatônica [?] Por tal razão, a música que foi usada e aquela que se usa hoje no mundo deve ser chamada de *musica participata e mista* de certos intervalos de todos os três gêneros, e não como música diatônica, pelas razões acima compreendidas (VICENTINO, 1555, fol. 48r, tradução nossa)³⁴.

1.3. Notação

Uma vez que a aplicação dos *genera* depende da distinção destes intervalos característicos de cada *genus*, Vicentino (1555, fol. 11) explica como deve ser a notação que os diferencia. Os bemóis ascendentes são todos semitons maiores e os bemóis descendentes são todos semitons menores. O inverso vale para os sustenidos³⁵, no sentido ascendente são semitons menores e no sentido descendente são semitons maiores (Fig.7).³⁶

³² No sentido de ‘acatar’ ou ‘respeitar’.

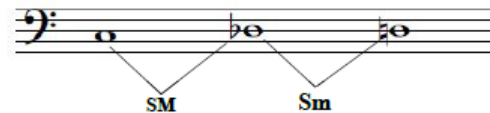
³³ Ou seja, tons e modos que ‘respeitam’ os intervalos da ordem diatônica.

³⁴ Nissuno [...] ha composto un canto che osservi l'ordine del Genere Diatonico, perche in quelli si ritruova non solamente gradi del Diatonico Genere, che sono i Toni, & semitoni naturali, ma anchor i gradi delle Terze minori, che in prattica dicemo mi. sol. & re. fa. & il salto del Dittono, che in prattica dicemo, ut. mi. & fa. la. senza poi che nelli canti figurati i Toni si tagliano; & di un Tono si fà semitono. & di semitono, si fà tono. Queste spetie, non sono Diatoniche, come di sopra s'ha detto. adunque come puo essere toni, o modi osservati, se nissuna compositione è stata composta nell'ordine Diatonico: & per tal ragione la musica che è stata usata et che si usa hoggi nel mondo, si dè domandare musica participata, & mista de certe spetie de tutti tre i Generi, e non è musica Diatonica, per le tante ragioni di sopra intese. (VICENTINO, 1555: fol. 48r).

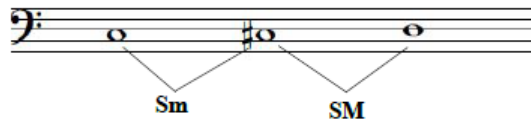
³⁵ Vicentino utiliza o termo *diesis* cromático para se referir ao sinal de sustenido. Neste trabalho, quando o termo *diesis* aparecer sem especificação, será utilizado para representar somente a *diesis* enarmônica.

³⁶ No capítulo sobre afinação ficará claro que o tom do sistema de Vicentino é um tom intermediário ao menor (10:9) e o maior (9:8), praticamente equivalente ao tom mesotônico.

Figura 7 - Notação de semitons maiores e menores



Semitom maior = *b* ascendente
Semitom menor = *b* descendente

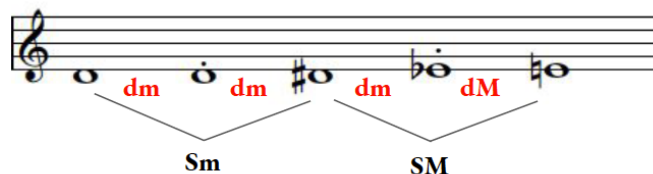


Semitom menor = *#* ascendente
Semitom maior = *#* descendente

A partir da divisão dos semitons maiores e menores utilizando a notação de um ponto sobre a nota, encontram-se as *diesis* maiores e menores. Um ponto escrito acima da nota significará uma metade de um semitom menor e representa o intervalo de *diesis* enarmônica ou *diesis* menor. A partir disso, quando um semitom menor for dividido por um ponto, suas duas partes terão o tamanho de uma *diesis* menor, e quando um semitom maior for dividido ascendentemente por um ponto, sua primeira parte será uma *diesis* menor e a segunda uma *diesis* maior. O mesmo ocorrerá quando o semitom maior for dividido descendentemente, sua primeira parte será uma *diesis* maior e a segunda uma *diesis* menor. De acordo com esta descrição de Vicentino a divisão do tom deveria ser como a figura 8 abaixo. A descrição da notação dos acidentes é um trecho essencial e complexo da teoria de Vicentino, por este motivo colocamos o original como nota de rodapé³⁷.

³⁷ Et gl'altri ordini saranno scritti con li segni delle spetie Cromatiche: & li. molli ascendenti saranno tutti semitoni maggiori, i discendenti minori, & scriverò un ordine di. molli, & l'altro sarà descritto con le quattro virgolette, cioe Diesis cromatici, che ascendenti saranno semitoni minori, e discendenti maggiori, che faranno contrario grado delli. molli: gl'altri ordini che saranno scritti con li punti sopra le note, & il punto scritto sopra la nota significhará la metà del semitono minore. Quando esso punto si ritroverà passar per il grado del semitono minore, allhora sarà dimandato Diesis minore Enarmonico; che il semitono sarà di due Diesis minori Enarmonici, et quando il punto dividerà il semitono maggiore, allhora il primo Diesis Enarmonico sarà Diesis minore, & il rimanente, che finirà il semitono maggiore, sarà uno Diesis maggiore Enarmonico: & è di tanta longhezza, come è uno semitono minore; Et quando vorrà dividere il semitono maggiore, questa sarà la regola, che sempre ascendendo la divisione del

Figura 8 - Notação de *diesis* maior e menor.



Apesar de Vicentino deixar claro neste trecho que o semitom maior descendente será sempre uma *diesis* maior primeiro e depois uma menor, alguns fôlios adiante o autor descreve uma regra, segundo ele, imutável. Esta regra diz que toda vez que se estiver afastando de uma nota por uma *diesis* menor, seja de um semitom maior ou menor, esta *diesis* deverá ser menor tanto em sentido ascendente quanto descendente, desta forma a última *diesis* do tom sempre será também menor (VICENTINO, 1555, fol. 16r)³⁸. De acordo com o autor, isto deve acontecer para que se possa distinguir o *genus* enarmônico do cromático³⁹ uma vez que a *diesis* maior, também chamada de semitom menor, é comum aos dois *genera*. Desta forma, a partir desta regra, a ordem das *diesis* na figura 8 deveria ser: dm, dm, dm, dM e dm. A ordem intervalar das espécies dentro de cada *genus* será discutida com mais profundidade na discussão sobre o sistema modal de Vicentino.

Esta concepção a respeito dos acidentes diverge da concepção corrente na época. Segundo Berger (1987, p.21), “a grande maioria dos músicos do período continuou a pensar no

semitono maggiore, il Diesis primo sarà minore, & il secondo maggiore: & il medesimo occorrerà discendendo; che diuidendo lo semitono maggiore discendente, ritroverai sempre il primo Diesis maggiore, & lo secondo minore. (VICENTINO, 1555, fol.11)

³⁸ “& la medesima regola viene per il contrario dell'esempio posto di sopra, che quando si troverà lo semitono maggiore nella divisione del tono, il primo Diesis sarà minore, & lo secondo maggiore, & l'altro semitono seguente, che sarà il minore, si haurà due Diesis equali minori, & questa sarà la regola immobile, che quando si partirà dalla nota naturale: & che si vorrà fare un Diesis Enarmónico, sempre il primo Diesis sarà minore, sia di qual semitono si vogli, ò maggiore, over minore: et questo sarà il primo Diesis, così ascendente, come discendente, & si come nel principio partendosi dalla nota naturale con un Diesis, si haurà sempre un Diesis minore; così anchora nel finire esso tono, con l'ultimo Diesis, dalla penultima nota, cioè dalla quarta nota alla quinta, sempre si haurà Diesis minore, sia la divisione di qual semitono si vogli ò maggiore, overo minore, & anchora come habbiamo detto, che finisce con l'ultimo Diesis al altra corda naturale, sempre tali Diesis saranno minori così ascendenti come discendenti...” (VICENTINO, 1555, fol. 16r)

³⁹ “Nel principio, & nel fine, si potrà far Diesis maggiore, ma sarà semitono minore, & acciò che si cognosca la diuisione Enarmónica dalla Cromatica sarà di necessità sempre porre il Diesis minore nel principio & nel fine per la ragione che habbiamo detto di sopra” (VICENTINO, 1555, fol. 16v).

gamut em termos da mão ao invés do teclado e tratava o $\natural$ e $\sharp$ como totalmente equivalentes”⁴⁰. A compreensão dos sinais de sustenido e bemol como representação de semitons de diferentes tamanhos também não era unânime entre todos os teóricos, isto fica claro em uma carta de Giovanni Spataro a Pietro Aaron, de 1524, onde Spataro diz:

Eu acho que você sabe que os músicos inventaram dois sinais para remover os sons de seus lugares naturais, $\sharp$ e b . O primeiro aumenta o som em um semitom maior. O segundo diminui o som em um semitom maior. Deste maneira, Willaert não poderia fazer mi equivalente a ré porque um dobrado bemol diminui a nota em dois semitons maiores, o que seria um comma maior que um tom inteiro. Para fazer mi equivalente a ré , músicos deveriam ter inventado dois sinais, um diminuindo a nota em um semitom maior e outro em um semitom menor. Tais sinais não foram inventados porque não são necessários. Na verdade, eles mudariam a natureza das espécies [de quartas e quintas]. Portanto, deveriam ser evitados (BLACKBURN, LOWINSKY, MILLER, 1991, p.316-317)⁴¹.

Esta visão de Spataro está estreitamente relacionada a defesa do uso exclusivo do *genus* diatônico na prática da época, que utilizava somente o semitom maior. Quando Spataro diz que a existência de dois tipos de semitom causaria uma mudança na natureza das espécies e que isso deveria ser evitado, ele está dizendo que o uso do semitom menor, intervalo pertencente aos outros dois *genera*, deveria ser evitado por não fazer parte do *genus* diatônico.

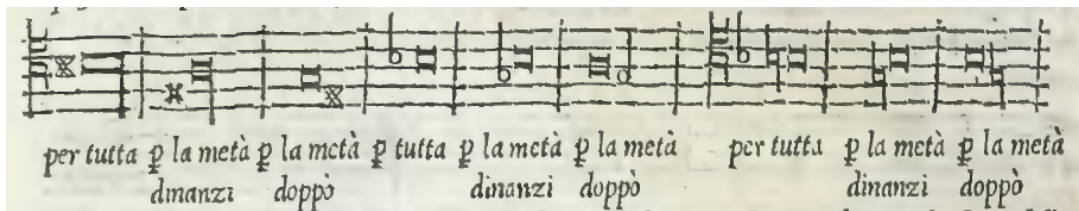
Mais um aspecto de notação peculiar de Vicentino são as ligaduras cromáticas e enarmônicas. Normalmente o acidente aplicado à uma nota altera esta nota por toda sua duração; já as ligaduras cromáticas e enarmônicas de Vicentino permitem que a nota seja alterada somente por uma parte de sua duração. De acordo com Vicentino (1555, fol. 16v), quando o acidente é notado na frente da nota e um pouco abaixo, a primeira metade desta nota deve ser cantada de acordo com o semitom do acidente e a outra metade deve ser cantada em sua forma natural. Se o acidente aparece notado depois da nota e um pouco abaixo, a primeira

⁴⁰ “The great majority of musicians of the period continue to think about the gamut in terms of the hand rather than the keyboard and to treat $\natural$ and $\sharp$ as fully equivalent” (BERGER, 1987 p.21).

⁴¹ “I think you know that musicians invented two signs to remove sounds from their natural places, $\sharp$ and b . The first raised the sound by a major semitone. The second lowers the sound by a major semitone. Thus Willaert could not make E equivalent to D because a double flat lowers a note two major semitones, which would be one comma more than a whole tone. To make e equivalent to d , musicians would have had to invent two signs, one lowering a note by a major semitone, the other by a minor semitone. Such signs have not been invented because they are not needed. They would in fact change the nature of the species [of fifths and fourths]. Thus they should be avoided” (BLACKBURN, LOWINSKY, MILLER, 1991. p.316-17).

metade da nota deve ser cantada na sua forma natural (sem acidente) e a segunda metade deve ser cantada de acordo com o acidente (Fig. 9).

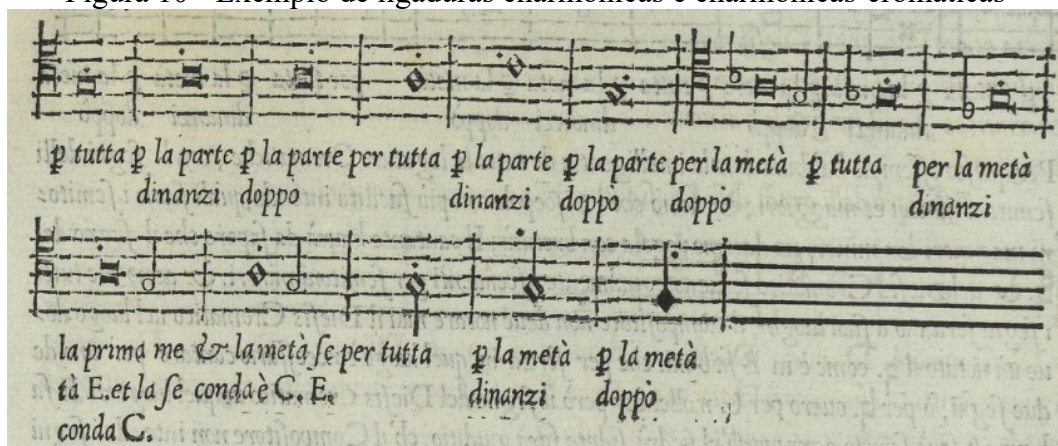
Figura 9 - Exemplo de ligaduras cromáticas



VICENTINO (1555, fol. 17r)

As ligaduras enarmônicas funcionam da mesma maneira. Há também a possibilidade de utilizar as duas ligaduras, possibilitando que a nota seja alterada por uma *diesis* em uma das metades e por semitom na outra; lembrando que a regra que define se o semitom e a *diesis* são menores ou maiores não se altera.

Figura 10 - Exemplo de ligaduras enarmônicas e enarmônicas-cromáticas



VICENTINO (1555, fol. 17v)

A interpretação desta notação criada por Vicentino é um tanto controversa. Kaufmann aponta que nas composições do autor:

O problema de se estes símbolos deslocados devem ser realizados de acordo com a sugestão teórica de Vicentino ou se eles devem ser considerados meras indicações inexatas de alterações cromáticas é agravado pelo fato deles ocorrerem tanto em palavras não afetivas quanto em palavras afetivas (KAUFMANN, 1966, p.76, tradução nossa)⁴².

Ao final o autor coloca como mais plausível considerar estes acidentes deslocados como imprecisões de edição. No entanto, nas poucas vezes em que esta notação aparece nas peças analisadas neste trabalho, procuramos analisá-las de acordo com a orientação de Vicentino, discutindo as possíveis interpretações e motivos do uso por parte do compositor.

1.4. O sistema de solmização de vicentino e a divisão do tom inteiro em cinco partes iguais

Após explicar como os acidentes devem ser notados, Vicentino descreve o sistema de solmização que ele criou para a prática do *gamut* que utiliza intervalos menores que um semitom maior. O sistema de solmização de Vicentino contém sete tipos diferentes de mãos guidonianas além da mão guidoniana diatônica tradicional. O autor descreve as mãos utilizando uma notação de sete notas, A B C D E F G, colocando sob elas as sílabas de solmização que deveriam ser aplicadas para cada nota em cada um dos três hexacordes, *durum*, *naturalis* e *molle*. Por exemplo, na figura 10 o primeiro compasso contém três notas lá, a primeira deve ser solmizada como *la* no hexacorde *naturalis*, como *mi* no hexacorde *molle* e como *re* no hexacorde *durum*; a mesma lógica segue nos próximos compassos (Fig. 11).

Figura 11 - Mão guidoniana diatônica



VICENTINO (1555, fol.11v)

⁴² “The problem of whether these displaced symbols should be realized according to the theoretical suggestions of Vicentino or whether they should be considered merely as inexact indications of chromatic change is compounded by the fact that they occur as often on non-affective words as on affective ones (KAUFMANN, 1966, p.76).

Além da mão diatônica, Vicentino descreve duas mãos cromáticas ascendentes por semitons maiores e menores (Fig. 12 e 13). A mão cromática que ascende por semitom menor necessariamente descende por semitom maior. O contrário acontece com a mão cromática que ascende por semitom maior, notada com bemóis. Na mão cromática ascendente por semitom menor, tanto lá natural e lá# representam A *la mi re*. Vicentino explica que a primeira nota, lá natural, terá dois nomes, *la mi*, o primeiro nome referente ao hexacorde *naturalis* e o segundo ao *molle*, e a segunda nota terá o nome *re*, referente ao hexacorde *durum*.

Figura 12 - Mão cromática ascendente por semitom menor



VICENTINO (1555, fol.11v)

Figura 13 - Mão cromática ascendente por semitom maior



VICENTINO (1555, fol.12r)

Após as mãos cromáticas o autor descreve a mão enarmônica diatônica (Figura 14). Esta mão é nomeada assim por ser exatamente como a mão diatônica tradicional, porém com todas as notas localizadas uma *diesis* menor acima. Vicentino apresenta também dois pares de mãos enarmônicas de acordo com o tamanho do semitom e o sentido, ascendente ou descendente, das notas (Figuras 15 e 16).

Figura 14 - Mão enarmônica diatônica ascendente



VICENTINO (1555, fol.12v)

Figura 15 - Mão enarmônica descendente com semitom menor

Mano Enarmonica discendente con i semitoni minori, nel principio del tono per le sette lettere della Mano, con il tono diuiso in quattro parti: & come si à da leggere.

da A. à G. da G. à F. da F. à E. da E. à D.

p n. la. sol. fa. la. sol. per n. sol. fa. la. sol. fa. p n. fa. mi. la. p dis. p b. la. sol. fa. mi. re.

mi. & re. ascendino re. & ut. ascendeno fa. mi. mi. la. sol. fa. la. sol.

da D. à C. da C. à B. da B. à A.

p b. la. sol. fa. la. sol. p b. fa. mi. mi. p b. mi. mi. fa. mi. re.

p b. sol. fa. la. sol. fa. p b. fa. mi. la. p discend.

VICENTINO (1555, fol.13r)

Figura 16 - Mão enarmônica com semitons maiores descendentes

Mano Enarmonica, con semitoni maggiori discendenti nel principio del tono, con il tono, in quattro parti diuiso, per le sette lettere della Mano.

da A. à G. da F. à E. da E. à D. da D. à C. da C. à B. da B. à A.

p n. la. sol. fa. la. sol. p n. fa. mi. la. p b. la. sol. fa. mi. re. p b. la. sol. fa. la. sol. p n. fa. mi. mi. p b. fa. mi. la.

mi. et re. p ascen. fa. mi. mi. la. sol. fa. la. sol. p b. sol. fa. la. sol. fa. fa. mi. mi.

mi. per ascend. re. p ascend.

VICENTINO (1555, fol. 13r)

Na mão cromática ascendente por semitom maior (Fig. 13) e nas mãos enarmônicas (Fig. 15 e 16) Vicentino utiliza duas linhas de sílaba de solmização, porém sem explicar o porquê da segunda linha. Segundo Maniates, a função desta segunda linha seria fornecer as sílabas que estariam faltando na primeira linha, o que reforça a afirmação controversa de Vicentino de que toda e qualquer sílaba pode ser cantada sobre qualquer nota⁴³. No fôlio 12, Vicentino escreve que “em qualquer lugar do teclado se pode dizer *ut re mi fa sol la* escritos com sinais de semitom e de *diesis* enarmônicas” (VICENTINO, 1555, fol. 12v)⁴⁴ pois o uso dessas sílabas de solmização “não transgridem a regra cromática” (fol.12r). O autor ainda diz ao descrever as mãos enarmônicas que “a diferença entre *mi e fa* é a mesma entre *fa e sol* com exceção da *diesis* maior” (fol.13r), o que, segundo Maniates, é o oposto da prática convencional de solmização onde *mi-fa* é sempre menor que *fa-sol*. Por este motivo, a autora descreve o sistema de solmização de Vicentino como um sistema confuso em que a teoria do *gamut* é construída com “pouco ou nenhum benefício prático” e que não permite que as regras comuns de solmização sejam aplicadas (VICENTINO, 1996, p. xlv).

Até o momento não encontramos nenhum trabalho que tenha decifrado como seria a prática do sistema de solmização de Vicentino, possivelmente porque este sistema não seja viável a partir das premissas da música diatônica. Como acontece ao longo de todo o tratado, Vicentino, com a intenção de legitimar sua teoria, tenta explicar suas ideias a partir de uma teoria e prática já consolidada, mas que é feita para explicar uma música diatônica que se limita a tons inteiros e semitons maiores. Esta tentativa faz com sua teoria se torne confusa e difícil de entender.

Embora as informações do tratado não sejam suficientes para que se possa explicar o sistema de solmização de Vicentino, elas são suficientes para mostrar que o autor não pensava a prática da sua música a partir das regras comuns de solmização. As ideias estruturais da aplicação de *fictas* referentes aos intervalos menores que um semitom maior de Vicentino são incompatíveis com alguns princípios básicos de aplicação de *ficta* segundo o sistema de solmização comum, como as regras *mi contra fa* e a mutação proibitiva da cláusula cromática.

Outra informação essencial contida no sistema de solmização do autor, que é esclarecida pelos exemplos das construções das mãos, é a divisão do tom inteiro. Nas descrições das mãos enarmônicas o autor fala da divisão do tom em quatro partes, nesta divisão uma das *diesis* é maior, portanto, como a *diesis* maior equivale a duas *diesis* menores, o tom inteiro pode

⁴³ (VICENTINO, 1996, nota de rodapé, p. 39).

⁴⁴ “[...] che in ogni luogo delli tasti si può dir ut. re. mi. fa. sol. la. scritti con li segni delli semitoni, & delli Diesis Enarmonici” (VICENTINO, 1555, fol.12v).

ser dividido em cinco partes iguais, em cinco *diesis* menores⁴⁵. O que Vicentino não explica, no entanto, é quais foram as fontes dessa divisão. Pesquisadores como Maniates e Berger dizem que, apesar de não haver provas concretas sobre uma influência direta, é impressionante a semelhança entre a divisão do tom inteiro de Vicentino com o pensamento de Marchetto de Padova no tratado *Lucidarium* de 1317-18, que também propõe a divisão do tom em cinco partes⁴⁶.

Após esclarecer a constituição dos *genera* e sua notação, o autor ressalta a importância de se entender a diferença entre *genera* e espécies para que o leitor saiba como trabalhar com os sinais nas composições, a distância entre as vozes com sinais e para saber se as notas pertencem aos *genera* ou às espécies. Kaufmann (1966, p. 117-118) traduz bem a distinção entre “espécie de um *genus*” e “*genus* de uma espécie” quando escreve que

“as espécies do [gênero] cromático referem-se a sucessão completa de semitom, semitom e terça menor em qualquer organização de seus componentes. As espécies cromáticas, por outro lado, não observam a ordem do próprio gênero, mas transmutam qualquer elemento individual em outro gênero”⁴⁷.

Esta ideia de transmutação de um elemento individual de um *genus* em outro é um conceito importante da teoria de Vicentino, pois significa que, na música mista, em qualquer momento um intervalo pode, e deve, ser transmutado por um acidente para um intervalo pertencente a outro *genus*.

1.5. O *gamut* de 31 tons e a natureza de seus intervalos

No fôlio 21r do primeiro livro de prática, Vicentino apresenta os intervalos que podem ser formados a partir do *gamut* que utiliza os três *genera*. Para isso, o autor usa os termos intervalo natural (*naturale*) e intervalo accidental (*accidentale*). Naturais são aqueles intervalos “mais frequentemente usados sem muito esforço e habilidade”, que seriam os intervalos que se formam sem precisar de um acidente; accidentais são “os intervalos que rompem a ordem

⁴⁵ A divisão do tom em cinco *diesis* menores é possível de ser deduzida da descrição da notação de *diesis* no fol. 11, no entanto, somente nos exemplos das mãos esta divisão se torna mais clara.

⁴⁶ Para mais informações sobre a teoria de Marchetto de Padova ver *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto Da Padova to Gioseffo Zarlino* de Karol Berger e *Marchetto's Division of the Whole Tone* de Jan W. Herlinger.

⁴⁷ “the species of the chromatic would refer to the complete succession of semitone, semitone, minor third in any arrangement of its components. The chromatic species, on the other hand, does not observe the order of its own gender, but transmutes any single element into another gender. (KAUFMANN, 1966, p.117-118).

natural”, ou seja, aqueles intervalos formados a partir da adição de um acidente à uma nota natural⁴⁸. A nomenclatura “menor que” (*più di minore*) ou “maior que” (*più di maggiore*) referem-se aos intervalos que são aumentados ou diminuídos em uma *diesis* ou um *comma*. Vicentino ainda utiliza o termo *propinqua* quando o intervalo é acrescido de uma *diesis* menor e *propinquissima* quando o intervalo é acrescido de um *comma*. Desta forma, uma quinta acrescida de uma *diesis* menor é uma quinta *propinqua*, e acrescida de um *comma* é uma quinta *propinquissima*.

Nos capítulos 15 a 42 do primeiro livro de prática, Vicentino descreve a natureza dos intervalos a partir do seu tamanho (proporção) e do sentido, ascendente e descendente, em que é tocado. A descrição em função do sentido do intervalo não era comum nos tratados da época.

Abaixo segue uma lista com os intervalos descritos no tratado:

Diesis menor: “O intervalo de *diesis* menor enarmônico é tão pequena que quase pode ser chamada de *comma*, por ser do mesmo tamanho do *comma* que está entre o semitom maior e o menor (não de acordo com Boethius), mas de acordo com nosso instrumento”⁴⁹. Seu carácter, tanto ascendente quanto descendente, é macio e suave (*molle e soave*)⁵⁰.

Diesis maior: É a maior parte da divisão do semitom maior e equivalente ao semitom menor. É animado (*incitato*) quando ascendente e macio (*molle*) quando descendente.

Semitom menor: Por ser do mesmo tamanho que a *diesis* maior tem a mesma natureza que este intervalo, alegre (*allegri*) quando ascende e triste (*mesti*) quando descende.⁵¹

Semitom maior: É suave e triste (*molle e mesti*) quando ascende e animado e alegre (*incitato e allegri*) quando descende.

⁴⁸ “Et acciò ch’il Lettore bene apprenda il mio parlare, io uso questi termini di dire naturali, alli gradi più frequentati, senza troppo fatica & arte, & à gli altri gradi che rompeno l’ordine frequentato, dico accidentali” (VICENTINO, 1555, 21r).

⁴⁹ “Il grado adunque del Diesis minore Enarmonico è tanto piccolo, che quasi si potrà domandare Comma, per esser della longhezza di quel Comma, che è fra il semitono minore & maggiore (non secondo Boetio) ma secondo il nostro stormento...” (VICENTINO, fol. 18r).

⁵⁰ Para que não seja perdido nenhum significado na tradução dos intervalos colocaremos os termos em italiano do original.

⁵¹ Apesar dos adjetivos usados por Vicentino não serem os mesmos, a natureza deles é similar e, portanto, fornecem mais informações sobre o afeto deste intervalo.

Tom menor: “O intervalo de tom menor é sempre accidental e é composto por dois semitons menores ou por um semitom maior mais uma *diesis* menor” (VICENTINO, 1555, fol. 19v)⁵². Ascendente é suave (*molle*) e um tanto animado (*incitato*), descendente terá o mesmo efeito se for acompanhado de consonâncias.

Tom natural: Vicentino considera a existência de dois tons naturais, o de proporção 9:8 e o de proporção 10:9; no entanto “sua pequena diferença não pode ser percebida cantando ou tocando, mas na afinação dos instrumentos percebe-se esta pequena diferença” (VICENTINO 1555, fol.143v)⁵³, Vicentino também diz que esta diferença é “muito necessária” na afinação dos instrumentos. Ascendentemente este intervalo “terá um efeito intensificador” e descendentemente será suave.

Tom accidental: Vicentino (1555, fol.19v) diz que o tom accidental surge da conjunção de vários semitons e *diesis* para reintegrar as consonâncias. Pode ser chamado de tom cromático e tem a mesma proporção que o tom natural, por este motivo será animado (*incitato*) quando ascendente e suave (*molle*) quando descendente. A diferença entre o tom natural e o accidental é que o accidental é composto por notas alteradas por acidentes.

Tom maior: É composto de dois semitons maiores ou um tom mais uma *diesis* menor, por este motivo será mais *incitato* que os outros tons quando ascende e mais suave que os outros quando descende. Composto ou incomposto será sempre accidental.

Terça menor que a terça menor natural (*terza minima*): Vicentino chama este tipo de terça de terça mínima (*minima*), ela é composta de um tom mais semitom menor. Ascendentemente é suave (*molle*) e descendentemente é um pouco animado (*incitato*).

Terça menor natural: Este intervalo é encontrado em dois lugares e tem dois nomes na música prática, ré-fá e mi-sol. Ascendente é suave e descendente é um pouco animado.

⁵²“IL Grado del Tono minore è sempre accidentale, & è composto di due semitoni minori, overo d'un semitono maggiore, & d'un Diesis minore Enarmonico” (VICENTINO, 1555, fol. 19v)

⁵³ “questa poca differenza di uno, & dell'altro non si può sentire cantando ne sonando, ma nello accordare li stromenti si perviene alla cognitione de si poca differenza”. (VICENTINO, 1555, fol.143v).

Terça menor accidental: Tem a mesma proporção da terça menor natural e, portanto, é suave ascendendo e um pouco animado quando descende.

Terça maior que a terça menor (*terza più que minore*)⁵⁴: Este intervalo é menor que a terça maior em uma *diesis*, é sempre accidental, porém tem a mesma natureza que a terça menor natural. Ascendente é um pouco animada e descendente é um pouco triste e suave.

Terça maior natural: Na prática são chamados de *ut-mi* e *fa-la*. Ascendentemente é animado e soberbo (*incitato e superbo*) e descendentemente é muito suave e triste (*molto molle e mesto*).

Terça maior accidental: Tem mesma natureza que a terça maior natural. Ascendentemente é muito animado (*molto incitati*) e descendentemente é triste e suave (*mesti e molli*).

Terça maior que terça maior (*terza più di maggiore*): É sempre accidental e consiste em uma terça maior acrescentada de uma *diesis* menor ou um *comma*. Sua natureza é muito animada (*molto incitato*) quando ascendente e muito triste e suave (*molto mesto e molle*) quando descendente.

Quarta natural: Ascendente é animado e descendente é suave.

Quarta accidental: Igual ao intervalo de quarta natural e, portanto, de natureza idêntica.

Quarta maior que o intervalo de quarta (*più che di quarta*): É vivaz (*viva*) quando ascendente e triste e suave quando descendente. É maior que uma quarta por uma *diesis* menor ou um *comma*.

Trítone natural: É vivo (*vivace*) e “mostra grande força” quando ascende e é muito fúnebre (*funebre*) e triste (*mesto*) quando descende.

Trítone accidental: Tem “a mesma natureza que o trítone natural”.

⁵⁴ Os nomes em italiano serão acrescentados somente nos intervalos acrescidos em uma *diesis*.

Quinta imperfeita natural e acidental: Suave quando ascendente e um pouco suave e animado quando descendente.

Quinta maior que uma quinta imperfeita (*più di quinta imperfetta*): Tem efeito suave e animado tanto ascendente quanto descendente.

Quinta natural ou quinta perfeita: Muito animado quando ascende e muito suave quando descende. Quando composto sua natureza vai variar de acordo com a disposição interna dos intervalos que o compõe.

Quinta acidental: Tem a mesma proporção e natureza do que quinta natural.

Quinta maior que o intervalo de quinta perfeita (*più di quinta*): Intervalo maior que uma quinta perfeita por uma *diesis* menor ou por um *comma*. Ascendente é vivo e animado e descendente é suave.

Tabela 2 - Natureza dos intervalos de acordo com o sentido

INTERVALO	NATUREZA ASCENDENTE	NATUREZA DESCENDENTE
<i>Diesis</i> enarmônica menor	doce e bem suave	igual ao ascendente
<i>Diesis</i> enarmônica maior ou semitom menor	animada e feliz	suave e triste
Semitom maior	suave e triste	animado e feliz
Tom menor	suave ou animado dependendo da natureza das dissonâncias que o circundam.	igual ao ascendente
Tom natural ou acidental	animado	suave
Tom maior	mais animado que os outros tipos de tons	mais suave que os outros tons
Terça mínima	suave	animado
Terça menor acidental ou natural	suave	um pouco animado

Terça maior que a terça menor	animado	triste e suave
Terça maior accidental e natural	animado e orgulhoso	suave e triste
Terça maior que a terça maior	muito animado	muito triste e suave
Quarta perfeita accidental e natural	animado	suave
Quarta maior que a quarta perfeita	Vivaz	triste e suave
Trítone accidental ou natural	vivaz e poderoso	muito pesaroso, triste.
Quinta imperfeita accidental ou natural	suave	parcialmente suave e animada (rever)
Quinta maior que uma quinta imperfeita, natural ou accidental	suave e animado	como o ascendente
Quinta perfeita natural e accidental	muito animado	muito suave
Quinta maior que uma quinta perfeita, natural ou accidental	vivaz e animado	suave

Os intervalos maiores que uma quinta, que são: a sexta menor, sexta maior que a sexta menor, sexta maior, sexta maior que a sexta maior, sétima menor, sétima maior que a sétima menor, sétima maior, sétima maior que a sétima maior, oitava e salto maior que uma oitava são descritos conjuntamente em um capítulo. O efeito dos intervalos maiores do que a quinta tem a natureza igual a da quinta natural e quando compostos sua natureza vai variar de acordo com a disposição interna dos intervalos que o compõe.

Ao final do livro I de prática, Vicentino coloca uma figura com todos os intervalos contidos dentro da oitava dentro do seu sistema. O autor chamou esta figura de *arbore della divisione de tutti i gradi et salti, che possono occorrere nel ottava, generati della quarta naturale*.

Figura 17 – Arbore della divisione de tutti i gradi et salti, che possono ocorrere nel octauua, generati dalla quarta naturale

ARBORE DELLA DIVISIONE DE TVTTI I GRADI ET SALT I, CHE POSSONO OCCORRERE NEL ottaua, generati dalla quarta naturale.	
Diuisione de tutti i gradi della quarta naturale.	
G R A D I.	
Comma.	
Dieſis minore	Dieſis maggiore comp. di due Di. mi.
Semitono min. accid. incomp.	Semitono magg. nat.
Semitono magg. accid.	Tono minore accid.
Tono naturale	Tono accidentale
Tono magg. accid.	Terza manco de min. accid.
Terza min. natur.	Propinqua accidentale
Terza min. accid.	Propinqua accidentale
Terza magg. nat.	Propinqua accidentale
Terza magg. accid.	Propinqua accidentale
Fine della diuisione delli gradi	che partoriscono la quarta nat.
Diuisione de tutti i salti che	possono occorrere nell'ottaua.
S A L T I.	
Quarta natur.	Propinqua accidentale
Quarta accident.	Propinqua accidentale
Quinta imper. nat.	Propinqua accidentale
Quinta imper. accid.	Propinqua accidentale
Quinta naturale	Propinqua accidentale
Quinta accident.	Propinqua accidentale
Sexta min. natur.	Propinqua accidentale
Sexta min. accid.	Propinqua accidentale
Sexta magg. natur.	Propinqua accidentale
Sexta magg. accid.	Propinqua accidentale
Settima min. natur.	Propinqua accidentale
Settima min. accid.	Propinqua accidentale
Settima magg. natur.	Propinqua accidentale
Settima magg. accid.	Propinqua accidentale
Fine della diuisione de tutti i salti, che possono occorrere nell'ottaua	

1.6. Espécies e modos

Após apresentar a natureza dos intervalos de seu *gamut*, Vicentino ressalta que “todo o conteúdo de uma composição suave e harmoniosa consiste na organização desta composição a partir de três métodos principais” (VICENTINO, 1555, fol.27r)⁵⁵. No primeiro método, o compositor deve aplicar os intervalos e saltos, *incitati* ou *molli*, de acordo com o assunto do texto ou de outras “*fantasie*”. No segundo, o compositor deve combinar os intervalos e saltos com consonâncias e dissonâncias de modo que sejam da mesma natureza, por exemplo, intervalos e saltos *molli* são combinados com consonâncias e dissonâncias *molli*. No terceiro método, após combinar os saltos e intervalos com as consonâncias e dissonâncias adequadas, o compositor deve atribuir o movimento (*il moto*) apropriado ao assunto da música “seja sobre a palavra ou sobre outros pensamentos”⁵⁶. Vicentino chama atenção do leitor para a importância do movimento, pois este poderá transformar a natureza dos intervalos, saltos e consonâncias; por exemplo, o movimento veloz ou muito veloz pode fazer os saltos e consonâncias tristes e suaves parecerem alegres.

Na descrição destes três métodos, quando Vicentino fala que os intervalos devem ser combinados de acordo com sua natureza e aplicados de acordo com o assunto do texto, vemos um princípio que rege o pensamento do autor: a única obrigação do compositor é dar alma às palavras. E em razão deste princípio, o autor incentiva seu leitor a se deixar governar pelo “efeito das palavras” e não pelas regras de contraponto ou ordem do modo.

O Compositor poderá sair da ordem do Modo e entrar em outro, porque não será obrigado a responder ao *tono* de qualquer Coro, mas apenas será obrigado a dar alma a essas palavras e com Harmonia mostrar as suas paixões, ora amargas e ora doces, ora alegres e ora lamentadas, de acordo com o seu propósito; E daqui surgirá a razão para o uso de cada grau ruim ou má consonância sobre as palavras. De acordo com os seus efeitos, sobre tais palavras, pode-se escrever todo tipo de salto, de harmonia, sair do *tono* e deixar-se governar de acordo com o efeito das palavras vulgares (VICENTINO, 1555, fol. 48r, tradução nossa)⁵⁷.

⁵⁵ “[...]che tutto il continente d'una soave & armoniosa compositione consista nell'ordine detta compositione, con ordine di tre modi principali[...]” (VICENTINO, 1555, fol. 27r).

⁵⁶ “che sia in proposito delle parole, overo sopra altri pensieri” (VICENTINO, 1555, fol. 27r).

⁵⁷ “Il Compositore potrà uscire fuore dell'ordine del Modo, & intrerà in un'altro, perche non haurà obbligo di rispondere al tono, di nissun Choro, ma sarà solamente obligato à dar l'anima, à quelle parole, & con l'Armonia di mostrare le sue passioni, quando aspre, & quando dolci, & quando allegre, & quando meste, & secondo il loro suggietto; & da qui si caverà la ragione, che ogni mal grado, con cattiva consonanza, sopra le parole si potrà usare, secondo i loro effetti, adunque sopra tali parole si potrà comporre ogni sorte de gradi, & di armonia, & andar fuore di Tono & reggersi secondo il suggietto delle parole Volgari...” (VICENTINO, 1555, fol. 48r).

Mesmo afirmando que o compositor poderia fugir da ordem modal, Vicentino orienta que a base para construir uma composição de acordo com a palavra é a escolha de um modo (*tono* ou *modo*) que seja adequado com a palavra (*parole*) ou outras *fantasie* (VICENTINO, 1555, fol.47). Assim, o autor apresenta seu sistema de 24 modos, oito de cada *genus*, além dos oito modos da música *participata e mista* usados nas composições do *canti figurati*.

No livro de música teórica o autor explica que os modos são derivados das espécies de oitava do sistema grego⁵⁸ que são construídas a partir da justaposição das espécies de quarta e quinta. Seguindo este pensamento, Vicentino apresenta as espécies de quarta, quinta e oitava dos três *genera*⁵⁹:

⁵⁸ Sabe-se que esta concepção é um erro comum entre os teóricos da época pois as espécies de oitava grega (*tonoi*) não continham uma nota principal ou final, conceito este inerente à definição dos modos eclesiásticos. Cf. Otto Gombosi, *Key, mode and species*, 1951, p. 21.

⁵⁹ T=tom inteiro; SM=semitom maior; Sm=semitom menor; dM=*diesis* maior; dm=*diesis* menor.

Figura 18 - Transcrição das espécies de quarta e quinta do tratado

Espécies de quarta

*dM=Sm

	diatônica	cromática	enarmônica
1ª	T SM T	SM 3ªm Sm	dm 3ªM dM
2ª	SM T T	3ªm Sm SM	3ªM dM dm
3ª	T T SM	SM Sm 3ªm	dm dM 3ªM

Fol. 63

Espécies de quinta

	diatônica	cromática	enarmônica
1ª	T SM T T	SM 3ªm Sm SM Sm	dm 3ªM dM dm dm dM dm
2ª	SM T T T	3ªm SM Sm SM Sm	3ªM dM dm dm dM dm dm
3ª	T T T SM	SM Sm SM Sm 3ªm	dm dm dM dm dm dM 3ªM
4ª	T T SM T	SM Sm 3ªm SM Sm	dm dM 3ªM dm dm dM dm

Fol. 63-64

(VICENTINO, 1555, fol. 63-64)

Vicentino (1555, fol. 59r) explica que os intervalos cromáticos são todos posicionados “opostamente diferentes” (*differentemente opposti*) dos intervalos diatônicos, pois onde no diatônico estão os intervalos mais largos, os tons inteiros, no cromático estão os semitons; e onde está o intervalo mais curto do *genus* diatônico, o semitom, no *genus* cromático está o intervalo de terça menor⁶⁰. O mesmo ocorre nas espécies de quinta e de oitava do *genus* cromático.

Para a construção das espécies dos *genus* enarmônico a orientação de Vicentino é a mesma da construção do *genus* cromático em relação ao diatônico: o maior intervalo do *genus*

⁶⁰ “[...] che questi gradi Cromatici saranno tutti Posti differenti da i Diatonici, come di sopra hò detto, che il primo grado Diatonico è lungo, & è di Tono, & il primo grado del Cromatico è corto, & è di semitono; il secondo grado Diatonico è corto di semitono, & il secondo grado del Cromatico ordine della quarta, è un grado lungo di tre semitoni, & il terzo grado della quarta Cromatica ascendente, è corto, di uno semitono minore” (VICENTINO, 1555, fol.59r).

enarmônico, a terça maior, deve estar no lugar do menor intervalo do *genus* diatônico, o semitom maior; e os menores intervalos do *genus* enarmônico, as *diesis*, devem estar no lugar dos intervalos maiores do *genus* diatônico, os tons inteiros⁶¹.

Aqui, mais uma vez, Vicentino encontra problemas ao tentar sustentar suas ideias a partir de uma teoria feita para a música diatônica. Vicentino afirma (1555, fol. 62v) que todas as espécies de quarta devem ser formadas por três intervalos e quatro notas, e de fato, todos os exemplos de espécies de quarta diatônicas, cromáticas e enarmônicas são formadas desta maneira. Porém, o autor não aplica a mesma lógica para as espécies de quinta e, ao observar os exemplos, constata-se que as diatônicas contém quatro intervalos e cinco notas, as cromáticas contém cinco intervalos e seis notas, e as enarmônicas contém sete intervalos e oito notas. Vicentino não faz nenhum comentário a respeito do porquê as espécies de quarta mantêm a mesma quantidade de intervalos e notas e as de quinta não; discutiremos tal omissão mais adiante.

Após exemplificar as espécies de quarta e quinta, Vicentino constrói as espécies de oitava que, por consequência, também apresentam inconsistências. Nas segunda e quinta oitava cromática Vicentino altera a ordem dos semitons das espécies de quarta: em vez de terça menor, semitom menor e semitom maior, ocorrem terça menor, semitom maior e semitom menor; portanto, a ordem dos semitons aparece trocada⁶².

O problema é muito mais complicado nas espécies de oitava enarmônicas, onde a ordem das espécies de quarta e quinta e a ordem dos intervalos que as compõem aparecem muito alteradas. Vicentino, constrói todas as oitavas enarmônicas começando por espécies de quarta e a ordem interna dos intervalos é tão aleatória que fica difícil deduzir qual espécie está sendo usada.

A questão da quantidade de espécies de quarta, quinta e oitava possíveis dentro de um sistema que considera mais de um *genus* é muito complexa e controversa inclusive nos escritos gregos. No artigo *Octave species*, André Barbera descreve como os teóricos gregos como Ptolomeu, Aristóxeno, Cleonides e Gaudentius entre outros entendiam a construção das espécies. O autor aponta que Aristóxeno assumiu um *genus* enarmônico formado por duas *diesis* enarmônicas e um dítono para a discussão das espécies de quarta, o que gerou somente três

⁶¹ Vicentino descreve a ordem intervalar de seu exemplo da segunda espécie de quinta enarmônica como: 3ªM, dM, dm, dm, dM, dM e dm. No entanto a ordem intervalar do exemplo não corresponde com o exemplo musical, porque entre as duas últimas notas, si bemol e si natural, acontece um semitom menor, composto por duas *diesis* menores. Portanto, a ordem aparece corrigida no exemplo acima (Fig. 18).

⁶² Esta alteração na ordem dos semitons acontece nos modos cromáticos também, o que sugere que esta alteração é proposital.

possibilidade de combinação assim como no *genus* diatônico. Porém, Barbera levanta a questão de qual seria a quantidade de espécies de quarta se Aristóxeno tivesse considerado o *genus* cromático que contém três diferentes intervalos; o autor chega a conclusão de que este número seria seis. (BARBERA, 1984, p.231-232). Mais adiante no artigo, ao falar das espécies de oitava segundo Gaudentius, o autor aponta que existiriam ainda mais possibilidades de espécies de quarta se fossem considerados outros intervalos além de tom e semitom (BARBERA, 1984, p. 239). Reforçando ainda mais a impossibilidade de se explicar um sistema que utiliza três *genera* a partir da teoria de um sistema que considera apenas um *genus* composto de dois intervalos, Isobel Henderson, em seu capítulo *Ancient Greek Music* do livro *The New Oxford History of Music*, ressalta que “o conceito de espécies de oitava uniformes é especialmente incoerente, uma vez que um par de tetracordes pode ser de *genera* diferentes” (HENDERSON, 1957, p. 345).⁶³.

De fato, há a possibilidade destas inconsistências na ordem dos semitons e *diesis* dentro das espécies serem somente mais um erro de escrita do tratado, mas também há uma grande possibilidade de Vicentino não ter conseguido construir um esquema que abarcasse tantas probabilidades de espécies e ainda mantivesse um paralelo com a teoria comum da época. Como “explicação” para estas inconsistências, o compositor aponta que nas espécies de oitava enarmônicas é possível perceber que “algumas têm onze intervalos e doze notas, enquanto que outras tem dez intervalos e onze notas, porém nenhuma é maior que a outra” (VICENTINO, 1555, fol.64v, tradução nossa)⁶⁴ e, desta forma, a combinação dos intervalos será sempre equivalente a uma oitava perfeita de cinco tons inteiros e dois semitons maiores. Vicentino (1555, fol.63v) também afirma que “o compositor pode, de acordo com a sua vontade, colocar [as *diesis*] maiores e menores como achar melhor; assim como os semitons maiores e menores[...]”⁶⁵. A partir destes apontamentos, fica claro que o importante para Vicentino não era a ordem interna das espécies, mas sim o uso dos intervalos dos três *genera* combinados de acordo com sua natureza, *molle e incitato*, com o propósito único de melhor expressar o texto.

Mantendo a lógica de justaposição de espécies de quarta e quinta para a construção dos modos, Vicentino exemplifica os modos da música mista seguidos dos modos da música *tutta* diatônica, *tutta* cromática e *tutta* enarmônica. Os modos diatônicos seguem a ordem de tons

⁶³ “The concept of uniform octave-scales is especially inept, since a pair of tetrachords could be of different genera” (HENDERSON, 1957, p. 345).

⁶⁴ “[...] alcune hanno undeci gradi, & dodeci note: & altre hanno dieci gradi, & undeci note; ne perciò, una è maggiore di l'altra” (VICENTINO, 1555, fol. 64v).

⁶⁵ “[...] il Compositore può ad ogni suo beneplacito mettere i maggiori, & i minori secondo ch'à egli uerrà piu commodo; & così anchora de i semitoni maggiori & minori[...]” (VICENTINO, 1555, fol. 63v).

inteiros e semitons maiores; os modos cromáticos seguem por terças menores e semitons maiores e menores; e os modos enarmônicos seguem por terças maiores e *diesis* maiores e menores⁶⁶. Os modos da música mista são os modos diatônicos com terças menores, maiores e semitons menores acrescentados a eles.

No tratado, Vicentino apresenta os modos mistos em três formatos: no hexacorde *durum* (*per ♯ incitato*), no hexacorde *molle* (*per b molle*) e com quatro bemóis na clave⁶⁷, o que Vicentino chama de *per musica finta*. O autor ressalta que *musica finta* na verdade deveria ser chamada de transposição *finta* porque apesar de parecer alterada pela notação, os ouvidos não percebem esta alteração (VICENTINO, 1555, fol. 47v). Por este motivo, esta música também não deve ser chamada de música cromática que é aquela na qual se percebe a alteração do tom inteiro transformado em semitom ou semitom transformado em tom inteiro pelo uso das espécies cromáticas e a falta de movimentos por graus naturais (*gradi naturali*).

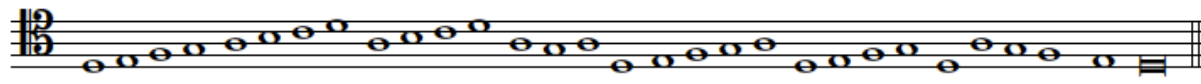
Abaixo colocamos os exemplos dos modos diatônicos do tratado seguidos dos modos mistos *per ♯ incitato*.

⁶⁶ Assim como nas espécies de oitava, pelos motivos já discutidos, a ordem das espécies nos modos enarmônicos não refletem os exemplos das espécies apresentadas por Vicentino nos capítulos 45 e 46 do terceiro livro.

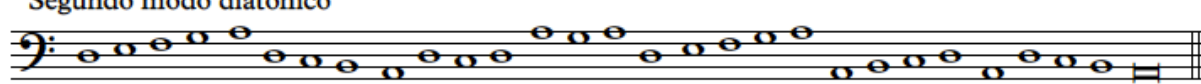
⁶⁷ São apenas três bemóis, o quarto representa somente a duplicação de um dos bemóis variando de acordo com a clave.

Figura 19 - Modos diatônicos

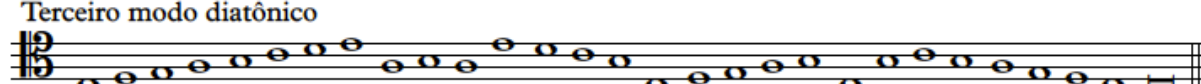
Primeiro modo diatônico



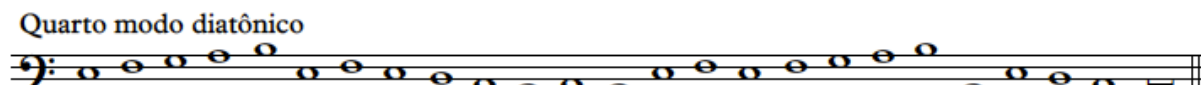
Segundo modo diatônico



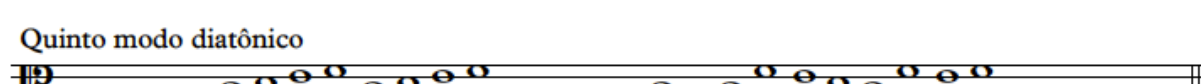
Terceiro modo diatônico



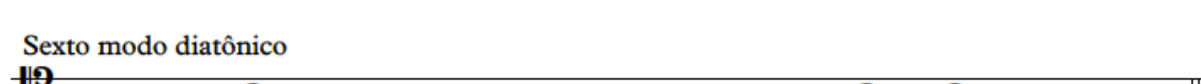
Quarto modo diatônico



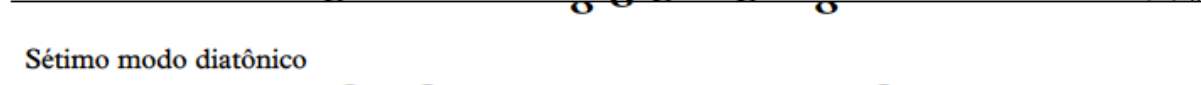
Quinto modo diatônico



Sexto modo diatônico



Sétimo modo diatônico



Oitavo modo diatônico

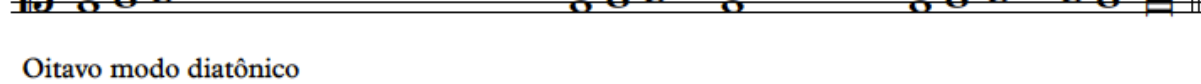


Figura 20 – Modos mistos

Primeiro modo misto

Segundo modo

Terceiro modo misto

Quarto modo misto

Quinto modo misto

Sexto modo misto

Sétimo modo misto

Oitavo modo misto

Os modos mistos são parecidos com os modos diatônicos, porém, como já apontado, os modos mistos contêm intervalos de terças e semitons acidentais que não aparecem nos modos diatônicos. Abaixo segue uma tabela com a natureza dos modos diatônicos e mistos segundo Vicentino.

Tabela 3 - Natureza dos modos diatônicos e mistos

Modo	Diatônico	Misto
Primeiro	Natureza agradável (<i>piacevole</i>) e devoto (<i>divoto</i>).	Mesma natureza do modo diatônico.
Segundo	Tem natureza semelhante ao primeiro, porém mais modesto.	Vicentino não especifica a natureza, mas pode-se assumir a mesma do segundo modo diatônico.

Terceiro	Mostra pouca alegria (<i>poco effetto d'allegria</i>) quando usado sozinho.	Alegre (<i>allegro</i>).
Quarto	Tem natureza triste (<i>mesto</i>) e muito fúnebre (<i>più funebre</i>).	muito triste (<i>assai mestitia</i>), e muito melancólico (<i>molto malenconico</i>) quando cantado no baixo.
Quinto	Soberbo (<i>superbo</i>) e alegre (<i>allegro</i>).	Alegre (<i>allegro</i>) e vivo (<i>vivo</i>).
Sexto	Mais triste (<i>mesto</i>) do que o quinto modo, mas relativamente alegre (<i>allegro</i>) e feroz (<i>feroce</i>).	Alegre (<i>allegro</i>) “porque o dítone está na parte grave da sua quinta”.
Sétimo	Muito alegre (<i>molto allegro</i>) e soberbo (<i>superbo</i>).	Muito alegre (<i>molto allegro</i>).
Oitavo	Natureza muito vivaz (<i>assai viva</i>) e religioso, devoto (<i>ecclesiastico</i>).	Alegre e religioso, devoto (<i>allegro & ecclesiastico</i>).

De forma geral, a natureza dos modos diatônicos são as mesmas dos modos mistos, no entanto é possível perceber que os modos mistos são ligeiramente mais alegres nas descrições do autor por causa da presença dos intervalos dos outros dois *genera*. A descrição do sexto modo exemplifica bem esta sutil diferença. Aqui novamente, fica claro que Vicentino entende que o poder expressivo da música pode ser representado por um único intervalo e não necessariamente por uma ordem de intervalos, pois o acréscimo de um intervalo é capaz de alterar a natureza de um modo inteiro.

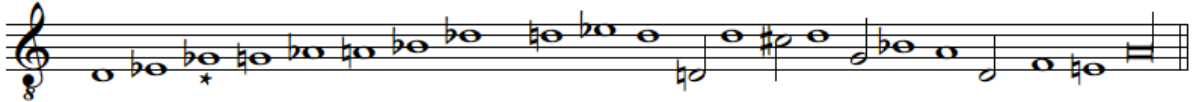
Vicentino ainda apresenta outros dois modos formados da mistura de quartas e quintas de “*diversi modi*”. O primeiro consiste na mistura da primeira quinta, *re-la*, do primeiro modo com a segunda quarta, *mi-la*, do terceiro modo e é equivalente ao modo eólio de Glareanus; o segundo é a mistura da quarta espécie de quinta, *ut-sol*, do sétimo modo com a terceira espécie de quarta do quinto modo, *ut-fa*, e equivale ao modo jônio de Glareanus (Fol.51r e KAUFMANN, p. 342). Vicentino não fala da natureza destes dois modos e também não cita o nome de Glareanus como fonte.

Assim como as espécies de quarta e quinta cromáticas, os modos cromáticos (Fig. 21) contêm algumas inconsistências. Todos os modos cromáticos contêm notas faltando ou notas que não pertencem às suas espécies de quarta e quinta. A falta de notas acontece somente nos plagais 4, 6 e 8. No quarto modo falta a nota ré natural da segunda espécie de quarta; no sexto modo falta a nota ré bemol da terceira espécie de quarta; e no oitavo falta a nota sol bemol da primeira espécie de quarta (começando na nota ré). Porém, em todos os modos aparecem notas

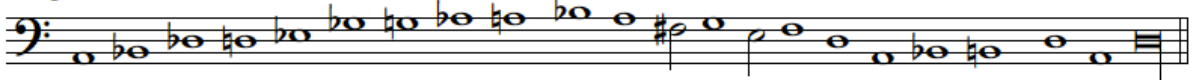
que não pertencem às suas espécies. Algumas dessas notas acontecem porque Vicentino altera a ordem dos semitons internos. Por exemplo, no terceiro modo a espécie de quarta aparece na ordem terça menor, semitom maior e semitom menor (si – ré – mi $\flat$ – mi), sendo que no tratado a ordem apresentada é terça menor, semitom menor e semitom maior (si - ré - ré $\sharp$ - mi). No entanto, há outras notas que não podem ser explicadas desta maneira, são notas que parecem ter sido adicionadas pela necessidade dos movimentos das cláusulas cadenciais como, por exemplo, a nota dó $\sharp$ no primeiro modo cromático. Estas adições e subtrações também demonstram a flexibilidade do pensamento do autor em relação à estrutura do modo. Abaixo, seguem os exemplos dos modos cromáticos⁶⁸.

Figura 21 – Modos cromáticos

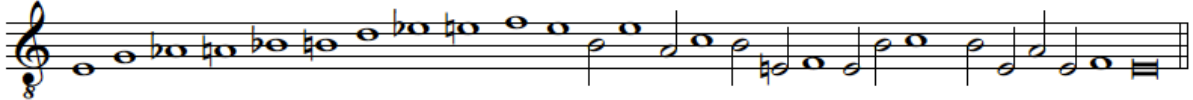
Primeiro modo cromático



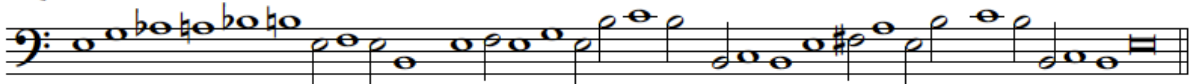
Segundo modo cromático



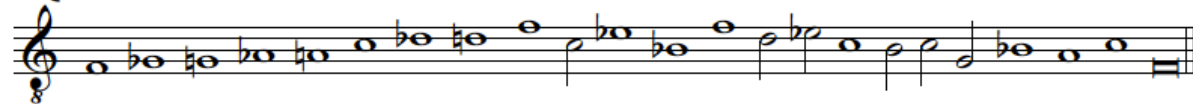
Terceiro modo cromático



Quarto modo cromático



Quinto modo cromático

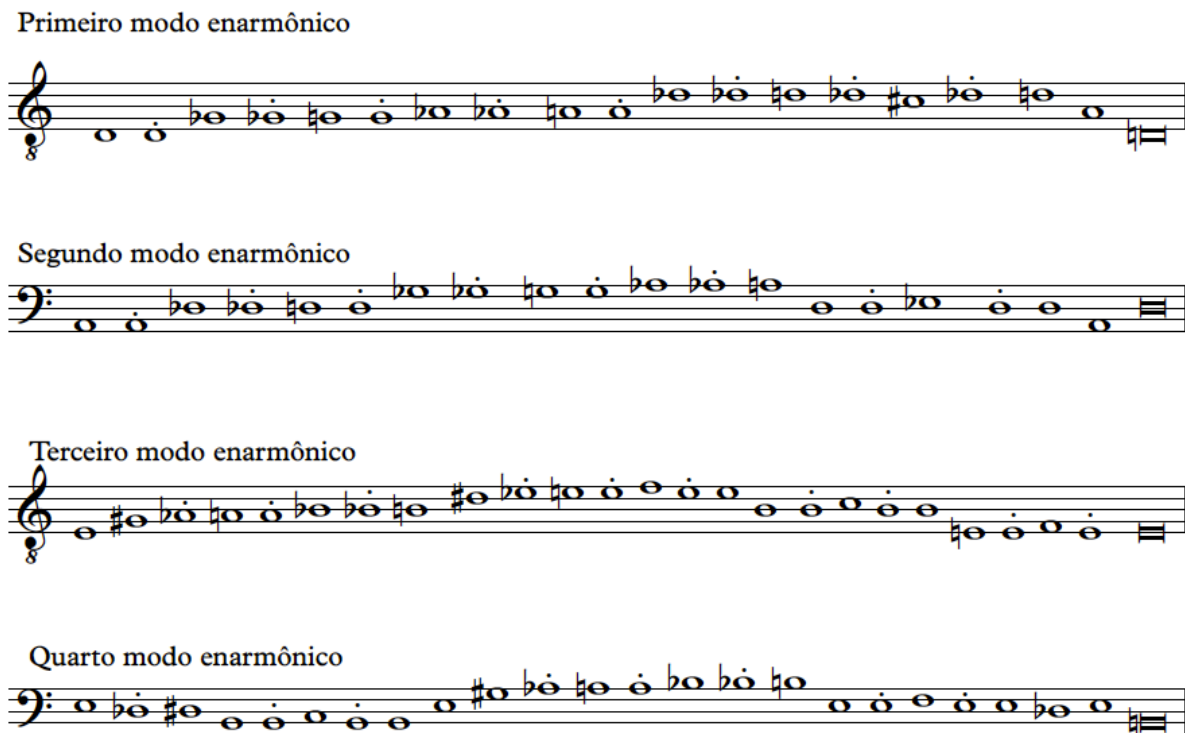


⁶⁸ A terceira nota do primeiro modo, marcada com um asterisco, aparece como bequadro no original. Provavelmente um erro de cópia.



Como esperado, as inconsistências das espécies enarmônicas também afetam a construção dos modos enarmônicos. Nos exemplos abaixo (Fig. 22), a ordem interna dos intervalos das espécies não corresponde à ordem dos exemplos das espécies, além de conter notas que não pertencem às espécies, assim como nos modos cromáticos⁶⁹. Ressaltamos que nenhum dos trabalhos sobre Vicentino consultados até o momento apontam estas inconsistências das espécies e modos do tratado.

Figura 22 – Modos enarmônicos



⁶⁹ Por não ser o foco deste trabalho, não aprofundaremos a discussão sobre a música enarmônica de Vicentino.

Quinto modo enarmônico

Sesto modo enarmônico

Sétimo modo enarmônico

Oitavo modo enarmônico

Todas estas inconsistências encontradas nos modos cromáticos e enarmônicos, ao nosso ver, não são erros de escritas ou displicência de Vicentino. Estas inconsistências são deliberadas e evidenciam o pensamento do autor de que o uso das espécies não precisava respeitar sua ordem interna; os intervalos poderiam acontecer em qualquer lugar do modo mesmo sem pertencer à estrutura do modo.

1.7. Diretrizes composicionais e cadências⁷⁰

Maria Rika Maniates, no artigo *Nicola Vicentino's reconstruction of the ancient greek genera*, faz uma síntese das regras para se compor com os três *genera* desenvolvidas por Vicentino no tratado. Primeiramente, as melodias devem utilizar somente intervalos próprios do *genus* da composição, no caso de composição sobre um só *genus*; intervalos de quartas, quintas, sexta, sétimas e oitavas são permitidos em qualquer composição pois são comuns a todos os *genera*; intervalos que não pertencem ao *genus* da composição podem aparecer separados por pausa; “os componentes lineares de uma composição devem seguir as regras comuns de contraponto e realizar uma boa harmonia: pontos de imitação devem se comportar

⁷⁰ Este capítulo sobre cadências gerou o artigo “As cadências cromáticas de Nicola Vicentino” publicado no vol. 27, n. 2 (2021) da revista OPUS.

como tal, as sonoridades verticais devem ser consonantes e as dissonâncias devem tratadas de acordos com as regras usuais; *i.e.*, notas de passagem, suspensão, sínkopas e assim por diante”⁷¹.

A partir destas diretrizes, Vicentino apresenta as cadências de cada *genus*.

Segundo Anne Smith (2011, p. 75) “durante o século XVI, baseado na teoria dos séculos anteriores, uma cadência era definida por uma estrutura de duas partes”⁷²: a *clausula cantizans*, basicamente o movimento melódico descendente de segunda menor que retorna a sua nota de origem, e a *clausula tenorizans*, movimento melódico de segunda maior descendente (Fig. 23).

Bernhard Meier reitera esta estrutura fundamental da cadência quando fala que “o núcleo de todas as cadências, seu ponto de partida histórico e sua característica comum são formados por uma estrutura de duas vozes” (MEIER, 1974, 77, tradução nossa)⁷³ e que “mesmo no século XVI, o processo fundamental dentro da construção de uma cadência, pelo menos idealmente, é a progressão de uma consonância imperfeita para uma perfeita” (MEIER, 1974, p. 76, tradução nossa)⁷⁴. Em outras palavras, o movimento de duas vozes gera a resolução do intervalo de sexta maior em uma oitava justa, ou de terça menor em uníssono, quando invertida (Fig. 23, primeiro e segundo compassos respectivamente).

Com base nesta estrutura, a *clausula cantizans* surge quase sempre ornamentada por uma suspensão, desta maneira a combinação destes dois movimentos melódicos parte de uma consonância, passa por uma dissonância de sétima, caminha para uma sexta maior que resolve em uma oitava. Este movimento é denominado *clausula*⁷⁵ *formalis* em distinção à sua fórmula básica “simples” sem suspensão (*clausula simplex*) (MEIER, 1974, 77).

⁷¹“The linear strands of a composition must obey the rules of integrated counterpoint and make good harmony: a point of imitation should behave as such, and the vertical sonorities have to be consonant, with dissonances treated according to the usual rules; *i.e.*, passing notes, suspensions, syncopations and so on” (MANIATES, 1983, p.19).

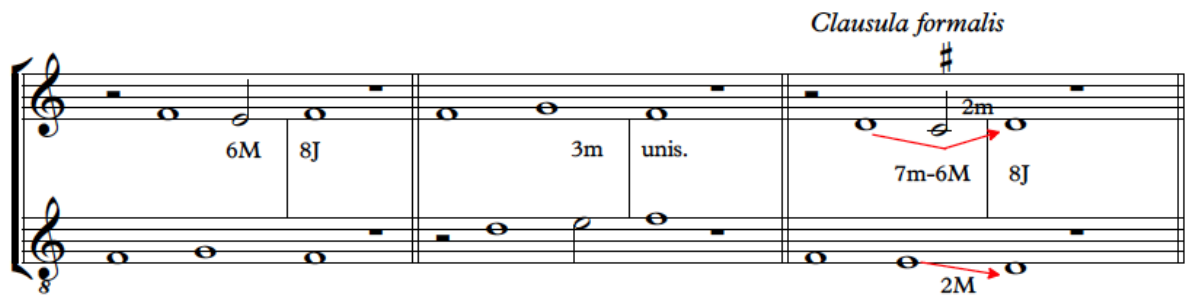
⁷²“Throughout the 16th century — based on the theory of previous centuries — a cadence was considered to be defined by the two-part structure” (SMITH, 2011, 75).

⁷³“Den Kern aller Kadenzen, ihren historischen Ausgangspunkt und ihr gemeinsames Merkmal bildet ein zweistimmiger Gerüstsatz” (MEIER, 1974, 77).

⁷⁴“Den grundlegenden Vorgang innerhalb einer Kadenz bildet-zumindest ideell-auch im 16. Jahrhundert noch die Fortschreitung von imperfekter zu perfekter Konsonanz” (MEIER, 1974, 76).

⁷⁵Importante ressaltar que os termos cadência (*cadentia*) e *clausula* neste contexto podem representar tanto o todo, a combinação de todas as vozes, como a parte, a fórmula melódica individual das vozes.

Figura 23 - Estrutura cadencial a duas vozes e *clausula formalis*



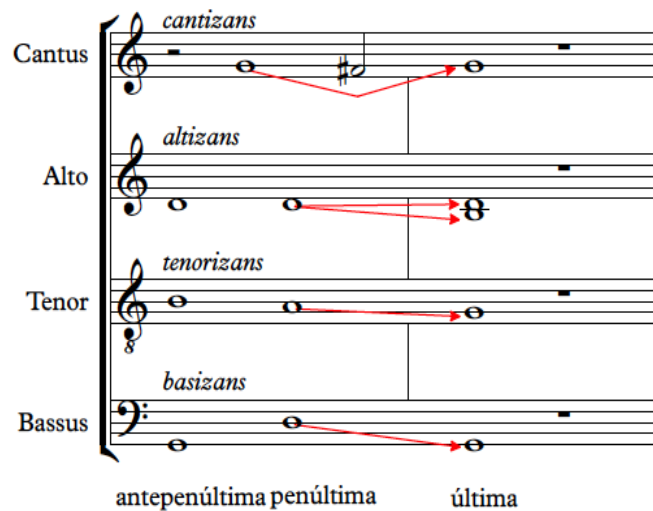
A estes dois movimentos estruturais foram adicionadas outras duas cláusulas⁷⁶, a cláusula *basizans*, movimento de quinta descendente ou quarta ascendente, e a cláusula *altizans*, movimento que sustenta a mesma nota que forma uma quarta com o *tenorizans* para formar uma quinta com a última nota do mesmo ou que realiza um movimento de terça menor descendente terminando em uma terça com o *tenorizans* (Fig. 24).

No artigo *Imitative Polyphonic Density and Cadential Plan for Two Motets of the Mid-Sixteen-Century*, Marcos P. Nogueira e Fernando L. C. Pereira (2016, 113-138) apresentam algumas classificações cadenciais de acordo com as cláusulas presentes nas cadências, categorizando-as como: semi-perfeitas, que são cadências em que o *tenorizans* aparece como a voz mais grave; cadências perfeitas, quando o *basizans* aparece como a voz mais grave; e cadências completas ou plenas, quando o movimento *altizans* também é considerado na cadência. O nome dado a cada cláusula corresponde à voz em que o movimento normalmente ocorre, mas frequentemente as cláusulas acontecem em outras vozes. Além dos termos apresentados acima utilizaremos ainda a terminologia de Andrea Ornithoparchus em *Musice active micrologus*, publicado em Leipzig em 1517, para tratar da posição das notas dentro da cadência: “toda cadência é constituída por três notas: última, penúltima e antepenúltima” (ORNITHOPARCHUS, 1517, fol. Liiiv, tradução nossa)⁷⁷. Na Fig. 24 abaixo, segue um exemplo de uma cadência completa com as terminologias que serão utilizadas nas análises.

⁷⁶ Usaremos adiante somente a palavra cláusula em português.

⁷⁷ “Omnis clausula tribus constat notis, ultima, penultima, et antepenultima” (ORNITHOPARCHUS, 1517, fol. Liiiv).

Figura 24 - Cadência completa ou plena



Retornando a cláusula *cantizans*, Meier (1974, p. 79-80) aponta que, apesar da suspensão desta cláusula ser muito utilizada e preferida pelos autores do século XVI, esta alteração da penúltima nota poderia ocorrer, mas não era obrigatória. As cadências diatônicas de Vicentino são exemplo desta falta de obrigatoriedade da *clausula formalis*. Segundo o autor “as cadências naturais diatônicas são aquelas onde nunca ocorrerá um semitom accidental e sempre será feita por tom, exceto nas vezes onde o semitom natural será necessário” (VICENTINO, 1555, fol. 52r)⁷⁸.

Como pode-se observar no exemplo (Fig. 25), o movimento de *cantizans* das cadências diatônicas de Vicentino não contém a alteração *ficta* para gerar a sexta maior que resolve na oitava. Desta maneira, com exceção de onde ocorre o semitom maior natural, este movimento será de um tom inteiro fazendo com que a resolução da cadência seja uma sexta menor que resolve na oitava. Vicentino ressalta que a falta deste semitom (accidental) em música feita somente sobre o *genus* diatônico faz com que esta música contenha “*una asprezza grande*” em comparação com aquela que é *participata e mista*.

A cláusula *tenorizans* nas cadências diatônicas aparece de duas maneiras: na sua forma “*in fundamento*”, ou seja, uma segunda maior descendente, ou com o movimento de segunda maior no sentido ascendente⁷⁹. Como a segunda maior é intervalo representativo do *genus* diatônico, não há motivo para que Vicentino fizesse alguma alteração.

⁷⁸ “la cadentia naturale e Diatonica, sarà quella, la quale non haurà mai semitono accidentale, e sempre farà fatta per tono, eccettuando che alcune volte occorrerà il semitono naturale” (VICENTINO, 1555, fol. 52r).

⁷⁹ Meier (1974, p.104) aponta que no século XVI a cláusula *tenorizans* pode aparecer no sentido ascendente, o que faz com que a última do tenor caminhe para a terça do “acorde”.

Figura 25 - Cadências diatônicas

The image displays two systems of musical notation for four voices: Soprano, Contr'Alto, Tenore, and Basso. Each system consists of four measures. The Soprano part is written on a soprano clef, while the other three parts (Contr'Alto, Tenore, and Basso) are written on alto clefs. The Basso part uses a bass clef. The notation shows various diatonic cadential patterns across the four voices, with notes and rests indicating the progression of the cadences.

VICENTINO (1555, fol. 52r)

As cadências cromáticas, segundo Vicentino (1555, fol. 61r), são muito agradáveis em todas as suas partes⁸⁰. O autor atribui esta característica à ausência de tons inteiros e presença de semitons e terças menores.

Desta forma, as cadências cromáticas não contêm o movimento de segunda maior do *tenorizans*, movimento, em princípio, estrutural de uma cadência. Como alternativa, o autor substitui o movimento “*tenorizans in fundamento*” por um salto de quinta descendente ou quarta ascendente. Assim, a consonância imperfeita de sexta maior resolverá em uma quinta justa (e

⁸⁰ “Grate sono molto le cadentie Cromatiche in tutte le parti [...]” (VICENTINO, 1555, fol. 61r).

não em uma oitava) com o *bassus*, mantendo o processo fundamental de construção de uma cadência: a progressão de uma consonância imperfeita para uma perfeita.

A utilização desse movimento no lugar do *tenorizans* já era uma substituição conhecida e exemplificada em tratados de teóricos da época, porém não era visto como um movimento muito apropriado. Zarlino escreve que este movimento não era muito usado em uma composição “*de due voci*” por ser um movimento próprio da voz mais grave (*della parte gravissima*) e, portanto, não deveria ser usado ao final de uma peça (ZARLINO, 1558, p. 224).

A cláusula *cantizans* nas cadências cromáticas de Vicentino também pode aparecer modificada. O semitom maior, comum ao da cadência diatônica, é alterado para fazer uma bordadura cromática inferior de um semitom menor sobre o sétimo grau sustentado da cadência, desta forma, este semitom maior se transforma em um tom inteiro dividido em dois semitons, um maior e um menor. Quando a cláusula *cantizans* aparecer com este tipo de alteração chamaremos de *cantizans* cromático; ressaltamos que o movimento comum do *cantizans* não deixa de pertencer ao *genus* cromático uma vez que consiste em um semitom maior. Os movimentos cadenciais cromáticos ficam claros no exemplo abaixo fornecido pelo autor no fôlio 61v do tratado (Fig. 26)⁸¹:

⁸¹ No exemplo os movimentos de *tenorizans* e *cantizans* cromáticos aparecem destacados por setas vermelhas.

Figura 26 - Cadências cromática

Cadências cromáticas
Vicentino fol. 61v

The image displays a musical score for four staves, organized into two systems of three measures each. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, and rests. Red arrows are used to highlight specific chromatic movements within the score. The labels 'cantizans cromático' and 'tenorizans' are placed near these arrows to identify the types of chromaticism. The first system shows a 'cantizans cromático' in the first measure of the first staff and 'tenorizans' in the second measure of the third staff. The second system shows 'cantizans cromático' in the third measure of the first staff and 'tenorizans' in the second measure of the third staff.

(VICENTINO, 1555, fol. 61v)

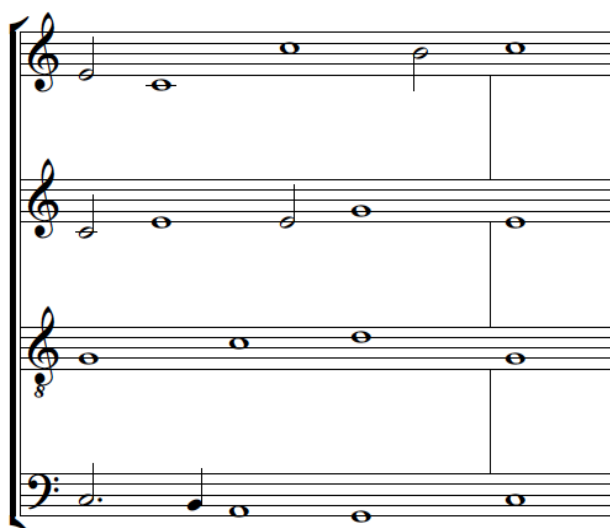
O movimento de *tenorizans* cromático também é encontrado nos exemplos de cadências dos modos de música *participata e mista* no capítulo 32 do terceiro livro de prática (Fig. 27 e 28 abaixo).

Figura 27 - Exemplo de cadência do sexto modo com *tenorizans* cromático



VICENTINO (1555, fol. 56v)

Figura 28 - Exemplo de cadências do terceiro modo com *tenorizans* cromático



VICENTINO (1555, fol. 55v)

Elisabeth Schwind, em seu livro *Kadenz und Kontrapunkt*, denomina cadências como a da Fig. 28 como cadência de sextas paralelas (*Sextparalelenkadenz*). Dos exemplos de cadências cromáticas fornecidos por Vicentino no tratado (Fig. 26), todos menos um contém sextas paralelas, a exceção é o quarto exemplo que contém terças paralelas. Schwind (2009, p.269) entende que nestas cadências a última do *altus* e do *tenor* aparecem trocadas, pois se o *altus* mantivesse a nota sol e o *tenor* caminhasse para nota mi, os movimentos comuns de suas cláusulas seriam mantidos. Baseado nestes exemplos e em outras cadências onde Vicentino

abre mão do movimento de segunda maior da cláusula *tenorizans*, a autora aponta que para Vicentino esta cláusula não era mais imprescindível para o entendimento da cadência (SCHWIND, 2009, p. 235).

As cadências enarmônicas do tratado também demonstram o quanto Vicentino estava disposto a alterar as cláusulas comuns. No entanto, é importante notar que apesar das expressivas alterações feitas, Vicentino mantém o processo fundamental de construção da cadência apontado por Meier: a progressão de uma consonância imperfeita para uma perfeita.

Nas cadências enarmônicas⁸², Vicentino altera a cláusula *cantizans* de maneira que este movimento seja sempre um semitom menor ou uma *diesis* menor. A cláusula *altizans* aparece com uma alteração de *diesis*, transformando o movimento em uma bordadura superior de *diesis* menor. A cláusula *tenorizans* aparece sempre em sua forma ascendente, em direção a terça do “acorde”. Entretanto, o movimento de tom inteiro é substituído por um semitom menor ou de um tom inteiro menor (que é aquele composto por dois semitons menores) dividido em dois semitons menores, fazendo com que a resultante harmônica final da cadência tenha três tipo de terça: a menor, a “maior que a menor” e a maior. Por último, a cláusula *basizans* deixa de ser uma quinta perfeita e aparece como uma quinta “maior que uma quinta perfeita”. Desta forma, Vicentino transforma os intervalos, mas mantém a estrutura fundamental dos movimentos cadenciais.

Figura 29 – Cadências enarmônicas



VICENTINO (1555, fôlio 66v)

⁸² As cadências foram transcritas exatamente como aparecem no tratado, portanto as discrepâncias rítmicas que aparecem representam o original.

Os madrigais analisados neste trabalho não utilizam a notação de *diesis*, no entanto, consideramos relevante a discussão, mesmo que breve, das cadências enarmônicas pois estas demonstram que apesar de Vicentino propor ideias que quebravam a lógica comum da música da época, essas ideias ainda mantinham a essência de muitos aspectos.

Os exemplos contidos no tratado de cadências da música mista que não concluem também demonstram as peculiaridades do pensamento do autor. Neles, Vicentino aplica saltos que, de acordo com a teoria comum, deveriam ser evitados. No fôlio 53v, “as cadências naturais e acidentais, a duas vozes, da música *participata e mista*, que evadem suas conclusões”⁸³ contém falsas relações e inclusive saltos de quarta aumentada e quinta diminuta. A respeito destas cadências, Vicentino (1555, fol. 53v) aponta que são boas em qualquer modo e sobre qualquer nota; também são boas a duas vozes, mas melhor ainda a três ou mais vozes, e o compositor pode alterar através de bemóis e sustenidos qualquer nota que achar melhor. Vicentino ressalta que “todo salto ruim, com a prática, será aprendido pelo ouvido de maneira que chegará um momento em que todos os modos e saltos naturais e acidentais serão cantados facilmente”⁸⁴.

Figura 30 - Cadências naturais e acidentais, a duas vozes, da música *participata e mista*, que evadem suas conclusões



VICENTINO (1555, fol.53r)

⁸³ *Cadentie naturali e accidentali, à due voci, dela musica participata e mista, le quali fuggano la sua conclusione.*

⁸⁴ “ogni mal salto con la prattica à gli orecchi s’imparerà di modo, che verrà tempo che tutti i modi e salti naturali, et accidentali, si canteranno sì agevolmente [...]” (VICENTINO, 1555, fol. 53v).

No capítulo 32 do terceiro livro de prática Vicentino fornece as cadências de todos os modos da música mista. No texto que antecede os exemplos dos pontos cadenciais de cada modo Vicentino revela como o compositor deve proceder com as cadências na música *participata e mista*:

Nos tons e modos do *canti figurati* na música *participata e mista*, muitas cadências são utilizadas fora de suas terminações principais⁸⁵, e são compostas no meio do decorrer da composição; por exemplo, quando o Compositor forneceu os principais pontos cadenciais de uma composição, então ele pode compor outras cadências de outros tons entre esses pontos (VICENTINO, 1555, fol. 55r, tradução nossa)⁸⁶.

Vicentino afirma que se o compositor fizer isso graciosamente (*de bel modo*), e proceder em uma ordem adequada para alcançar estes pontos, estas cadências não parecerão estranhas ao ouvinte. Desta maneira, o compositor poderá compor “todo tipo de cadências fora de todo tipo de modo (*toni*)”⁸⁷. Além disso, o compositor aponta que “o baixo é a parte que governa, fornece a graça *del bel procedere* e variedade à harmonia de todas as partes em procedimentos cadenciais bem como em movimentos de outras passagens” (VICENTINO, 1555, fol. 55v)⁸⁸.

Os pontos cadenciais apresentados por Vicentino no capítulo 32 aparecem na tabela abaixo⁸⁹.

Tabela 4 - Pontos cadenciais dos modos da música *participata e mista*

MODO	PONTOS CADENCIAIS
Primeiro modo	D, E, F, G, C
Segundo modo	A, C, D, F, E, G
Terceiro modo	E, G, C, A
Quarto modo	E, B, A, G, C
Quinto modo	F, A, C, G, D
Sexto modo	Bb, C, F, D (Eb)

⁸⁵ *Termine principali* foi traduzido como terminação principal ou ponto cadencial principal.

⁸⁶ “Ne i toni ò Modi de canti figurati participati & misti, s'usano molte cadentie fuori de i loro termini principali, lequali si compongano nel mezzo del procedere delle compositioni, in essemplio, quando il Compositore haurà dato i termini principali delle cadentie alle compositioni, allhora quello potrà fra quei termini comporre altre cadentie d'altri toni [...]” (VICENTINO, 1555, fol. 55r)

⁸⁷ “[...] ogni sorte di cadentie fuori di ogni sorte de tone” (VICENTINO, 1555, fol. 55r)

⁸⁸ “Il Basso, è quello che regge, & dà la gratia del bel procedere & la varietà dell'Armonia à tutte le parti, si al procedere per andare alle cadentie come anchora per andare ad altri passaggi” (VICENTINO, 1555, fol.55v).

⁸⁹ Anne Smith, em *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists* de 2011, fornece um apêndice com todas as características modais, pontos cadenciais e claves dos modos segundo Vicentino e outros teóricos de referência da época.

Sétimo modo	C, G, D, A, F
Oitavo modo	G, C, D, F, A

1.8. O *archicembalo* e sistema de afinação de vicentino

Não é possível falar do sistema de afinação de Vicentino sem falar do *archicembalo*. O autor criou este instrumento para viabilizar a prática de toda a “riqueza de intervalos” (*ricchezza de gradi*) de sua teoria. Vicentino chamava o *archicembalo* de “o preeminente e mais perfeito instrumento de todos os instrumentos, ao qual não falta nenhuma consonância” (VICENTINO, 1555, fol. 16v, tradução nossa)⁹⁰. Há evidências de que Vicentino construiu em vida dois *archicembalos* e um *arciorgano*, versão em órgão do *archicembalo* (KAUFMANN, 1966, p.172), porém nenhum deles sobreviveu até os tempos modernos⁹¹. Até o momento, de acordo com a nossa pesquisa, sabe-se da reconstrução de um *archicembalo*, em 1974, e um *arciorgano*, em 2016, pela associação chamada *Studio31* sediada na *Hochschule für Musik Basel* e *Schola Cantorum Brasiliensis* em Basel⁹².

Vicentino dedica todo o quinto livro de prática à descrição do *archicembalo*. O autor fornece orientações de como construir e afinar o instrumento, seguidas de vários exemplos de como achar todas as consonâncias e divisões de intervalos em seus dois manuais de três teclados cada. Infelizmente, Vicentino não foi bem-sucedido ao esclarecer as afinações do instrumento, nem as proporções dos intervalos de seu *gamut*; o quinto livro está repleto de erros de escrita e imprecisões que dificultam a verificação da aplicabilidade de sua afinação e de sua teoria.

Por este motivo, o sistema de afinação de Vicentino vem sendo objeto de discussão desde sua publicação. Existem muitos trabalhos⁹³ que buscam compreender quais seriam precisamente as proporções dos intervalos da afinação do *archicembalo* e que tornam mais inteligível tão complexo assunto. Baseado nesses trabalhos, esclarecemos os pontos mais importantes sobre a afinação do *archicembalo* para que se possa entender quais são as proporções possíveis de seu *gamut* e as consequências harmônicas de sua prática.

⁹⁰ “[...] primo e più perfetto de tutti gl’altri stormenti, che non li manca consonanza alcuna” (VICENTINO, 1555, fol.16v).

⁹¹ Martin Kimbauer no artigo *Vicentinos Instrumente - Eine Spurensuche* faz um relato da história dos instrumentos de Vicentino citando também documentos que comprovam sua existência ao longo da história.

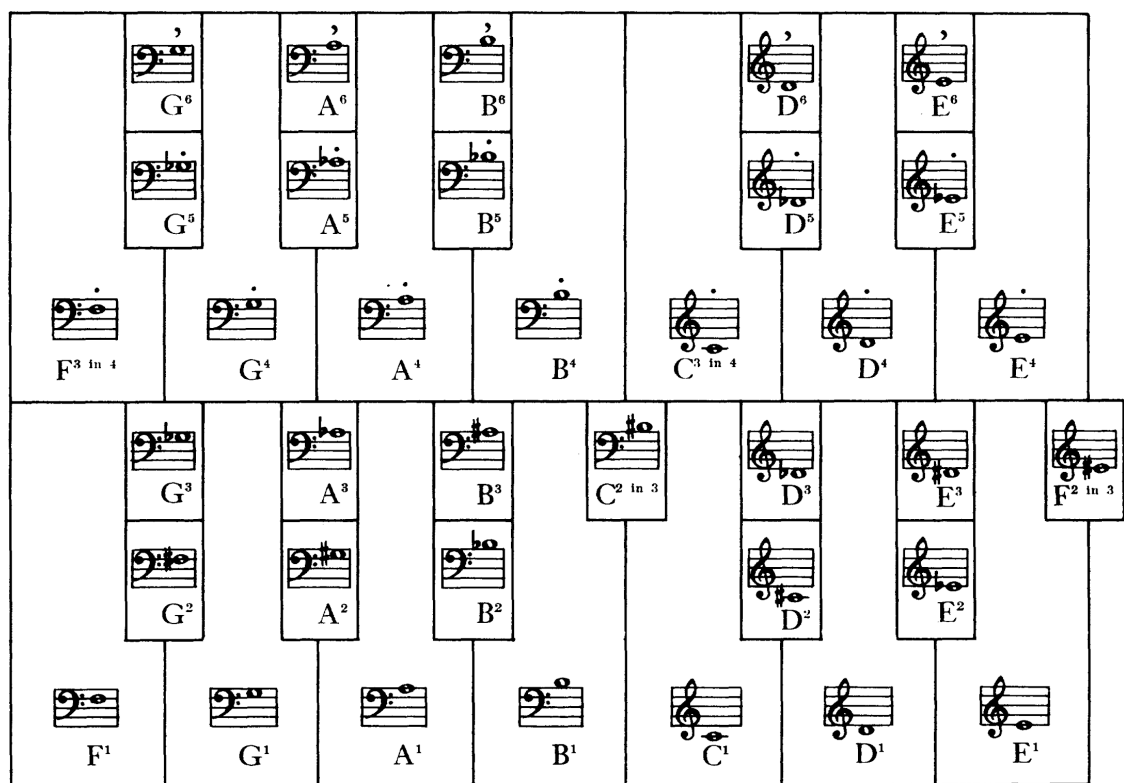
⁹² <https://www.projektstudio31.com/instruments>.

⁹³ Para mais informações sobre as afinações do *archicembalo* ver Henry W. Kaufmann, *More on the tuning of the Archicembalo*. Maria Rika Maniates, *Vicentino’s “incerta et occulta scientia”*. Paul R. Brink, *The archicembalo of Nicola Vicentino*. Bill Alves, *The Just Intonation System of Nicola Vicentino*. Marco Tiella, *quarant’anni con l’Archicembalo*.

No começo do quinto livro, além de fornecer desenhos dos dois manuais do *archicembalo*, Vicentino explica o conteúdo de cada teclado e sua nomenclatura para todas as notas. A nomenclatura de Vicentino organiza as notas de acordo com sua localização no teclado e não em relação a maneira como são escritas na pauta; por exemplo a tecla lá do segundo teclado será chamada de *A la mi re secondo*, mas representa a nota sol#. Para facilitar o entendimento desta complexa nomenclatura utilizamos uma figura do artigo *More on the tuning of the Archicembalo* de Henry Kaufmann que compila todos os nomes das teclas e suas respectivas alturas. Os números ao lado das letras representam o teclado em que a nota está localizada, o ponto acima da nota representa a alteração de *diesis* e a vírgula alteração de *comma*.

Figura 31 - Teclados 1 a 6 do *archicembalo*

Vicentino's *Archicembalo*



(KAUFMANN, 1970, p.86)

O primeiro teclado refere-se somente às teclas brancas, sem as teclas pretas, como nos teclados do “*organi, monocordi, arpicordi*” e outros instrumentos similares. O segundo teclado também será como nos instrumentos similares e, de acordo com Kaufmann (1970, p.84), será

formado pelas teclas pretas “comumente usadas” que são F#, G#, Bb, C#, Eb. O terceiro teclado contém “os semitons menos usados”, Gb, Ab, B#, Db, D# e E#. Vicentino chama a atenção de que no terceiro teclado não se pode tocar nenhuma consonância imperfeita; de fato não há nenhuma terça maior neste teclado, entretanto há uma terça menor (B#-D#). O quarto teclado, chamado de ordem enarmônica, é igual ao primeiro, porém afinado uma *diesis* mais aguda. O quinto teclado divide os tons inteiros de forma similar à divisão que ocorre entre o segundo e o primeiro teclados. A diferença é que ascendendo entre as teclas do quarto teclado para as teclas do quinto teclado, os semitons serão sempre semitons maiores, enquanto que ascendendo entre o primeiro e o segundo teclados ocorrem semitons tanto maiores quanto menores. O sexto teclado Vicentino denomina de teclado das quintas perfeitas (*l'ordine delle quinte perfette*), é igual ao primeiro teclado, porém um *comma* mais agudo. Segundo o autor as notas dó e fá do sexto teclado não foram possíveis de serem acomodadas “por falta de espaço para colocar as teclas” (VICENTINO, 1555, fol.133v).

Após descrever os seis teclados, Vicentino explica como deve ser a afinação do instrumento. A primeira afinação produz os semitons cromáticos e as *diesis* enarmônicas necessários para a prática dos três *genera*. Vicentino (1555, fol. 103v) orienta que os primeiros dois teclados devem ser afinados como os outros instrumentos de teclas comuns, “com suas quintas e quartas um pouco “espontâneas” (*spontate*) como fazem os bons mestres”⁹⁴. Por “espontâneas” o autor quer dizer quintas mais baixas que as puras e quartas mais altas que as puras, ou seja, temperadas. A partir da afinação dos primeiros dois teclados, Vicentino continua o processo de afinação dos outros teclados ascendendo e descendendo por quintas temperadas. Kaufmann (1970, p.87) afirma que o temperamento mais adequado para esta afinação seria o temperamento mesotônico de $\frac{1}{4}$ de *comma* de Pietro Aaron⁹⁵. J. Murray Barbour, em seu livro *Tuning and Temperament: A Historical Survey*, aponta que o sistema de 31 divisões de Vicentino “foi um método inteligente de estender o temperamento mesotônico de $\frac{1}{4}$ de *comma* usual até praticamente formar um sistema fechado”(BARBOUR, 1951, p. 117-118)⁹⁶ e que

⁹⁴ “[...] con le quinte & quarte alquanto spontate, secondo che fanno li buoni Maestri” (VICENTINO, 1555, fol. 103v).

⁹⁵Pietro Aaron. *Thoscanello de la musica*, 1523, livro dois, cap. 41.

⁹⁶ “[...]was a clever method for extending the usual meantone temperament of $\frac{1}{4}$ comma until it formed practically a closed system” (BARBOUR, 1951, p.117-118).

“através de logaritmos, Christian Huyghens⁹⁷ mostrou que a divisão da oitava em 31 notas não é perceptivelmente diferenciável do temperamento mesotônico de $\frac{1}{4}$ de *comma*”⁹⁸.

Lemme Rossi, primeiro teórico a descrever explicitamente a afinação de 31 partes por oitava no trabalho de nome *Sistema musico, overo Musica speculativa* (1666), apresenta uma tabela com os comprimentos de cordas para as notas do sistema de Vicentino. A partir das medidas de Lemme Rossi, Kaufmann deduz os valores de 38,6 e 38,74 cents para a *diesis* menor, e diz que Rossi também aponta em seus escritos que o tom inteiro de Vicentino é um meio termo entre o tom 9:8, de 204 cents, e o tom 10:9, de 182 cents, medindo 193 cents (KAUFMANN, 1979, p.94).

Maniates em seu ensaio sobre as afinações do *Archicembalo, Vicentino's “incerta et occulta scientia” reexamined*, ao falar do primeiro método de afinação de Vicentino, explica que todas as quintas dentro do primeiro manual e todas as quintas dentro do segundo manual são separadas por 696,7 cents, 696,8 cents ou 696,9 cents, o que segue um princípio análogo ao temperamento mesotônico⁹⁹. Segundo a autora há somente duas exceções, uma em cada manual, a quinta entre si#3 e solb3¹⁰⁰ de 658 cents, e a quinta entre si*4¹⁰¹ e solb*5 de 735,4 cents. Essa duas quintas excedem a quinta temperada em exatamente uma *diesis* menor de Rossi, 38,7 cents. Maniates (1975, p.340) aponta que “a *diesis* perdida no ciclo de quintas temperadas dentro do primeiro manual é recuperada no ciclo de quintas dentro do segundo manual”¹⁰² e que, portanto, “o cancelamento mútuo cria um sistema completamente integrado de quintas temperadas entrelaçadas quando visto linearmente”¹⁰³. A autora ainda ressalta a importância do sistema de Vicentino para a resolução da chamada “discrepância de *comma* entre os intervalos cromáticos” nos temperamentos mesotônicos, pois “esta discrepância se transforma em um intervalo de tamanho normal quando é aliada com as primeiras duas ordens (teclados) do segundo manual” (MANIATES, 1975, p. 341)¹⁰⁴.

⁹⁷ Huygens, Christiaan. *Le cycle harmonique*. Rotterdam, 1691; *Novus cyclus harmonicus*, Leiden, 1724. 2nd edition with English and Dutch translations, Rudolf Rasch (ed.), *Tuning and temperament library* vol. 6, Diapason Press, Utrecht, 1986.

⁹⁸ “By logarithms Christian Huyghens showed that the 31-division does not differ perceptibly from the $\frac{1}{4}$ -comma temperament” (BARBOUR, 1951, p.118).

⁹⁹ A quinta do temperamento mesotônico de $\frac{1}{4}$ de *comma* tem o valor de 696,6 cents.

¹⁰⁰ O número em frente ao nome da nota se refere ao teclado no qual a nota se localiza.

¹⁰¹ Usaremos o símbolo de * para representar a alteração de *diesis*.

¹⁰² “the *diesis* lost in the circle of tempered fifths within the first keyboard is regained in the circle of tempered fifths within the second keyboard” (MANIATES, 1975, p. 340).

¹⁰³ “The mutual cancellation creates an overall integrated system of interlocking tempered fifths when viewed linearly” (MANIATES, 1975, p.340).

¹⁰⁴ “This discrepancy becomes transformed into a normal interval size when it is allied with the first two orders of the second keyboard” (MANIATES, 1975, p. 341).

Quando comparados, os valores em cents da afinação de Rossi e de Aaron demonstram o quanto os dois sistemas são similares. Os semitons em Rossi variam entre 77,3, 77,4 e 77,5 cents e as *diesis* têm o valor de 38,6, 38,7 ou 38,8; enquanto o semitom de Aaron é de 76 ou 76,1 cents e sua *diesis*, 41 cents (MANIATES, 1975, p. 338-339). Pode-se dizer, então, que a primeira afinação de Vicentino está mais próxima de 31-ET (*31 equal temperament*) onde cada parte tem o valor de 38,71 cents. A divisão do tom inteiro de Vicentino em cinco partes iguais também reafirma a hipótese deste temperamento igual. A tabela¹⁰⁵ abaixo apresenta os valores em cents dos intervalos do *gamut* de 31 tons no temperamento mesotônico $\frac{1}{4}$ *comma* e no temperamento igual de 31 intervalos por oitava (31-ET), deixando claro que a diferença entre os dois sistemas é mínima e imperceptível aos ouvidos humanos.

¹⁰⁵ Os valores da tabela foram retirados do artigo de Siemen Terpstra, Toward A Theory Of Meantone (And 31-et) Harmony. Link: <<http://www.huygens-fokker.org/docs/terp31.html>>

Tabela 5 - Valores em cents do *gamut* de 31 intervalos por oitava no temperamento mesotônico $\frac{1}{4}$ comma e em 31-ET.

Nota	Nº	31 ET	Mesotônico $\frac{1}{4}$ comma	Nota	Nº	31 ET	Mesotônico $\frac{1}{4}$ comma
C	0	0	0	Gb	16	619,355	620,529
C*	1	38,710	41,059	Gb*	17	658,065	655,520
C#	2	77,419	76,049	G	18	696,774	696,578
Db	3	116,129	117,108	G*	19	735,484	737,637
Db*	4	154,839	152,098	G#	20	774,194	772,627
D	5	193,548	193,157	Ab	21	812,903	813,686
D*	6	232,258	234,216	Ab*	22	851,613	854,746
D#	7	270,968	269,206	A	23	890,323	889,735
Eb	8	309,677	310,265	A*	24	929,032	930,794
Eb*	9	348,387	351,324	A#	25	967,742	965,784
E	10	387,097	386,314	Bb	26	1006,452	1006,843
E*	11	425,806	427,373	Bb*	27	1045,161	104,902
E#	12	464,516	462,363	B	28	1083,871	1082,892
F	13	503,226	503,422	B*	29	1122,581	1123,951
F*	14	541,935	544,480	B#	30	1161,290	1158,941
F#	15	580,645	579,471	C	31	1200,000	1200,000

TERPSTRA Siemen. Toward a Theory of Meantone (And 31-et) Harmony

Vicentino não inclui comentários a respeito da função do sexto teclado na primeira afinação. O que se pode deduzir a partir das informações do tratado é que este teclado deve ser afinado um *comma* mais agudo que o primeiro¹⁰⁶. No entanto, para a segunda afinação proposta por Vicentino, o sexto teclado é essencial. Segundo o autor (VICENTINO, 1555, fol. 104r), esta afinação produz quintas perfeitas entre o segundo manual (quarto, quinto e sexto teclados) e o primeiro manual (primeiro, segundo e terceiro teclados). Para a realização da segunda afinação o primeiro manual deve ser afinados como na primeira afinação, com quintas temperadas. Em seguida deve-se afinar o quarto teclados por quintas perfeitas com o primeiro

¹⁰⁶ Os dois manuais contêm ao todo 36 notas, no entanto, o sistema de 31 notas de Vicentino utiliza os primeiros cinco teclados que contêm ao todo 31 notas.

teclado, o quinto por quintas perfeitas com o segundo e o mesmo entre o terceiro e o sexto teclados. Segundo Vicentino, no mesmo teclado que se toca quintas perfeitas, se encontra terças maiores mais afinadas.

Kaufmann (1970, p.89) afirma que a distância entre os teclados relacionados não é a mesma, de modo que as quintas não seriam todas do mesmo tamanho. Portanto, a única solução que tornaria possível a segunda afinação de Vicentino seria entender o termo ‘perfeito’ de maneira relativa. Maniates aponta que Kaufmann interpretou o segundo sistema de afinação como “um segundo jeito prático de construir a primeira afinação” (MANIATES, 1975, p.347), mas a teoria da autora é que o segundo sistema de afinação representa um sistema inteiramente diferente do primeiro. Maniates interpreta que na segunda afinação Vicentino quis dizer quintas realmente perfeitas de 702 cents e que, apesar de sua descrição “confusa e complicada” por conta de suas imprecisões, seu método é extremamente simples.

Esclarecendo as imprecisões de Vicentino, Maniates explica que a afinação do quarto teclado em quintas perfeitas com o primeiro teclado é possível sem maiores problemas, no entanto a confusão se encontra na afinação do segundo teclado com o quinto e do terceiro com o sexto. Segundo a autora, o quinto teclado, composto pelas notas Gb, Ab, Bb, Db e Eb, ou seja, somente semitons maiores ascendentes, devem estar afinados por quintas perfeitas com as teclas do primeiro manual que também representam semitons maiores ascendentes em relação ao teclado branco mais próximo, as notas B1, Db3, Gb3 e Ab3. Da mesma forma, o sexto teclado deve ser afinado em quintas perfeitas com as notas do primeiro manual que ficam a um semitom menor de distância do teclado branco mais próximo, as notas C#2, D#3, E#3, G#2 e A#3. Desta maneira, Maniates diz ser possível realizar as tríades justas com as quintas perfeitas e com as terças puras citadas por Vicentino no fólho 104v, havendo somente uma exceção, a de F# menor, por não haver um C# no sexto teclado. A figura abaixo, retirada do artigo de Maniates, contém todas as tríades justas possíveis na segunda afinação de Vicentino e a exceção da tríade de fá#.

Figura 32 - Tríades justa resultantes da segunda afinação do *archicembalo*

JUST TRIADS IN THE SECOND TUNING SYSTEM														
1c	386.3	1e	315.7	4g	1c	315.6	5eb	386.4	4g	2c#	315.6	4e	386.4	6g#
3db	386.3	1f	315.7	5ab	1d	315.6	4f	386.4	4a	3d#	315.6	5gb	386.4	6a#
1d	386.3	2f#	315.7	4a	1e	315.7	4g	386.3	4b	1a	315.7	4c	386.3	4c
2eb	386.3	1g	315.7	5bb	1f	315.7	5ab	386.3	4d	2b#	315.7	5db	386.3	4e
1e	386.3	2g#	315.7	4b	1g	315.7	5bb	386.3	4d	1b	315.7	4d	386.3	5g#
1f	386.3	1a	315.7	4c	2g#	315.7	4b	386.3	4e	1c	315.6	5eb	386.4	6g#
3gb	386.3	2bb	315.7	5db	1a	315.7	4c	386.3	4e	2c#	315.6	4e	386.4	6a#
1g	386.3	1b	315.7	4d	2bb	315.7	5db	386.3	4f	1d	315.6	4f	386.4	6b#
3ab	386.4	1c	315.6	5eb	1b	315.7	4d	386.3	5g#	3d#	315.6	5gb	386.4	6c#
1a	386.4	2c#	315.6	4e	3d#	315.6	5gb	386.4	6g#	1c	315.6	5eb	386.4	6a#
2bb	386.4	1d	315.6	4f	1e	315.7	4g	386.3	4b	1f	315.7	5ab	386.3	4c
1b	386.4	3d#	315.6	5g#	1f	315.7	5ab	386.3	4c	1g	315.7	5bb	386.3	4d
702					702					702				

2f#	315.7	4a	380.9	2c#
2f#	310.2	1a	386.4	2c#

MANIATES (1975, p. 349)

Desta forma, os valores em cents da segunda afinação segundo Maniates seriam os seguintes¹⁰⁷:

Tabela 6 - Valores em cents da segunda afinação do *archicembalo*¹⁰⁸

1F	1200	1B	581
6F'	1166	5Bb*	508
3E#	1161	2Bb	503
4E*	1089	6B'	470
1E	1084	3A#	464
6E'	1012	4A*	392

¹⁰⁷ Tabela tirada do apêndice viii da tradução do tratado.

¹⁰⁸ O número na frente de cada nota representa o teclado no qual a nota se localiza. O sinal de * significa alteração de *comma* e o * de *dieisis*.

2Eb	1006		1A	387
5Eb*	973		6A'	315
3D#	968		3Ab	310
4D*	896		2G#	271
1D	890		5Ab*	276
6D'	818		4G*	199
3D#	813		1G	194
5Db*	780		6G'	160
2C#	774		3Gb	116
4C*	702		5Gb*	83
1C	697		2F#	78
6C'	663		4F*	5
3B#	658		1F	0
4B*	586			

Portanto, é possível deduzir que a segunda afinação de Vicentino, com “as quintas perfeitas e as terças maiores e menores que os antigos usavam” (VICENTINO, 1555, fol.104v), é na verdade “a famosa afinação justa, ou sistema ptolomaico de afinação defendido por Ramos e Zarlino como a base para a boa e cientificamente perfeita entonação para polifonia vocal”¹⁰⁹ (MANIATES, 1975, p. 349).

Podemos chegar a conclusão que Vicentino propôs a prática de dois sistema de afinação diferentes, o primeiro que permite o uso dos vários intervalos do *gamut* formado pelos três *genera* e que está relacionado com a “sua estética fundamental de eloquência retórica por meio

¹⁰⁹ “[...] the fabled just intonation or Ptolemaic tuning espoused by Ramos and Zarlino as the basis for good and scientifically perfect intonation for vocal polyphony” (MANIATES, 1975, p.349).

da aplicação inovadora dos *affetti meravigliosi*” (MANIATES, 1975, p.342)¹¹⁰; e o segundo que possibilita o uso dos intervalos puros da afinação justa em um instrumento de teclas, sendo, portanto, “outro exemplo da crença do século XVI de que a afinação justa era a afinação apropriada à música vocal” (MANIATES, 1975, p. 349)¹¹¹. Vicentino ainda sugere no quinto livro que “é possível construir um órgão divino afinado no primeiro método sem quintas perfeitas, mas com outro registro [de tubos] com as quintas afinadas como foi falado, segundo o sistema de quintas perfeitas” (VICENTINO, 1555, fol. 104v)¹¹², ou seja, seria possível utilizar as duas afinações juntas.

Portanto, é essencial ressaltar que as afinações de Vicentino não tinham somente o objetivo de possibilitar a prática de um *gamut* maior, mas sim possibilitar a prática de um sistema com consonâncias mais afinadas.

CAPÍTULO 2 - Análises

Antes de apresentarmos as análises do quinto livro de madrigais analisaremos duas composições do tratado feitas para ilustrar a aplicação dos três *genera*.

A primeira peça é um moteto *tutto* cromático¹¹³ a quatro vozes escrito para ocasião do dia da ressurreição de Cristo. Por ser uma peça que se propõe a utilizar somente o *genus* cromático, Vicentino chama a atenção para o uso que ele faz do maior intervalo do *genus* enarmônico, a terça maior. O compositor justifica o uso do *genus* enarmônico “pela intensidade das palavras” (*per incitatione delle parole*) (VICENTINO, 1555, fol. 62r). Estas terças maiores se encontram sob a palavra *letemur* que significa alegria ou júbilo, duas vezes no soprano, uma vez no contralto, uma vez no tenor¹¹⁴ e no baixo. Este é um exemplo de como o autor aplica uma parte isolada de um *genus*, a terça maior, para melhor representar uma palavra específica. Abaixo segue o texto completo do pequeno moteto.

*Alleluia. Haec dies quam fecit Dominus:
exultemos et letemur in ea.*

Alleluia. Este é o dia que o Senhor fez,
exultemos e nos alegremos nele.

¹¹⁰ “[...] on his fundamental aesthetic of rhetorical eloquence through the novel application of *effetti meravigliosi*” (MANIATES, 1975, p. 342)

¹¹¹ “Vicentino’s second tuning system gives yet another instance of the sixteenth-century belief the just intonation was properly the tuning for vocal music” (MANIATES, 1975, p. 349).

¹¹² Colocar original (VICENTINO, 1555, fol.104v).

¹¹³ Uma versão simplificada desta análise se encontra no artigo “As cadências cromáticas de Nicola Vicentino” publicado no vol. 27, n. 2 (2021) da revista OPUS, fruto do desenvolvimento desta pesquisa.

¹¹⁴ Vicentino escreve que o intervalo de terça maior foi utilizado duas vezes no tenor, porém na peça só se encontra uma.

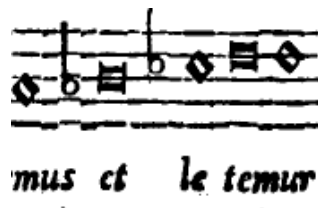
Com exceção das terças maiores citadas acima e de dois tons inteiros, um no compasso 17 para o 18 do *tenor* e outro no compasso 9 do *alto*, todas as linhas melódicas das quatro vozes são construídas com intervalos do *genus* cromático, terça menor, semitom menor e semitom maior ou quartas, quintas justas e sextas que são intervalos permitidos em todos os *genera*.

Por ser uma peça inteira cromática, este moteto ilustra bem a aplicação das cadências cromáticas. Assim como veremos no quinto livro de madrigais, linhas cromáticas compostas de sucessões de semitons muitas vezes aparecem atreladas a movimentos cadenciais em sequência de quinta no baixo, pois os semitons destas linhas funcionam como cláusulas *cantizans* das cadências propiciando o sequenciamento. Apesar de Vicentino fazer muitas cadências completas isoladas que não estão atreladas às articulações do texto, priorizamos na análise as cadências que tem uma relação mais direta com as articulações. As cadências aparecem marcadas pelas setas vermelhas no exemplo.

Neste moteto, com exceção de uma cadência entre os compassos 9 e 10 que possui a cláusula *tenorizans* evadida, todas as demais cadências são completas, sendo que algumas aparecem com a cláusula *basizans* invertida (marcada com uma seta cortada). Todas estas cadências completas apresentam a cláusula que chamamos de *tenorizans* cromático, seja ela ascendente ou descendente¹¹⁵. O movimento de *cantizans* cromático aparece somente na cadência final antes do *ritornello* (compasso 20-21), no entanto de maneira diferente da apresentada nos exemplos de cadência do fôlio 61: ao invés de partir de uma nota, descer dois semitons e retornar para a nota inicial pelos mesmos intervalos, Vicentino faz um salto de terça menor e depois retorna à nota de partida por semitons.

Este pequeno moteto também contém um exemplo de ligadura cromática. No compasso 17 da voz do tenor a palavra *et* está sob a nota lá bemol seguida de lá bequadro. No original este trecho aparece como uma nota lá com um bemol à frente e abaixo da nota (Fig. 33):

Figura 33 - Ligadura cromática da voz do tenor do moteto Alleluia



VICENTINO (1555, fol. 62r)

¹¹⁵ As cláusulas *tenorizans* cromáticas aparecem marcadas com a letra T nesta análise.

8

es quam fe - cit Do - mi - nus, haec di - es quam fe - cit Do - mi - nus, quam

13

fe - cit Do mi nus: e - xul - te - mus et le -

16

te - mur, e - xul - te - mus et le - te - mur in e -

19

a, et le - te - mur in e - a.

VICENTINO (1555, fol. 62, transcrição nossa)

Com objetivo de “demonstrar as espécies dos três *genera* em uma só composição para que se possa fazer uma comparação entre as várias espécies”¹¹⁶ (VICENTINO, 1555, fol. 69v), Vicentino compõe uma peça a quatro vozes sobre três versos latinos, sendo o primeiro verso sobre o *genus* diatônico, o segundo verso sobre o *genus* cromático e o terceiro verso sobre o *genus* enarmônico. Vicentino dedica a peça “em honra de seu *signore e Patrone, lo Illustrissimo e Reverendissimo Cardinale HYPPOLITO DA ESTE*” (fol. 69v). Os três versos latinos são os seguintes:

1º Verso - <i>genus</i> diatônico	<i>Musica prisca caput tenebris modo sustulit altis</i>	Música antiga que recentemente levantou sua cabeça para fora da escuridão
2º Verso - <i>genus</i> cromático	<i>Dulcibus ut numeris prisceis certantia factis</i>	com doces números para competir com feitos antigos
3º Verso - <i>genus</i> enarmônico	<i>Facta tua, Hyppolite, excelsum super aethera mittat</i>	Seus grandes feitos, Hyppolite, ela pode enviar acima dos céus. ¹¹⁷

O trecho diatônico, referente ao primeiro verso, encontra-se nos compassos 1 a 15 do exemplo. Todas as linhas das quatro vozes deste trecho são construídas somente com tons inteiros e semitons maiores não acidentais. Do compasso 16 até o 28 Vicentino utiliza o *genus* cromático, em razão disso, ao longo de todo trecho encontram-se tons inteiros divididos em semitons maiores e menores, além de uma grande quantidade de acidentes; nos 12 compassos que compõe a parte cromática encontramos os acidentes (*fictas*) F#, C#, Eb, D#, Ab. Diferentemente do trecho diatônico, que só contém intervalos do *genus* diatônico, os trechos nos *genera* cromático e enarmônico contém intervalos que não pertencem a estes *genera*. Por exemplo, no compasso 19 na voz do *soprano* acontece uma segunda maior; nos compassos 26-27, no *alto*, acontece uma “terça maior que uma terça maior”¹¹⁸, escrita como sib - fá# descendente; ou nos compassos 28-29 no *tenor*¹¹⁹. O trecho enarmônico começa repleto de segundas maiores e semitons maiores de maneira a não deixar dúvida que a mistura de *genera* é deliberada

Maniates explica o uso destes intervalos fora do *genus* apontando que, apesar da falta de consistência dos termos técnicos do autor, Vicentino não diz que esta peça usará os três

¹¹⁶ “[...] per dimostrare in una sola compositione le spetie de i tre Generi per fare il paragone di una e di l'altra spetie” (VICENTINO, 1555, fol. 69v).

¹¹⁷ Tradução nossa.

¹¹⁸ Uma ‘terça maior que uma terça maior’ é uma terça maior acrescida de uma *diesis* menor.

¹¹⁹ Maniates faz uma lista dos intervalos fora dos *genera* de cada parte na introdução da tradução, página lviii.

genera de maneira “pura” (VICENTINO, 1555, p. lviii). Como ressaltado anteriormente, o autor escreve que a peça se destina a demonstrar o uso dos três *genera* para que possam ser comparados, desta forma a mistura dos intervalos não deve ser considerada um erro do compositor. Como fica claro em praticamente todos os exemplos do tratado, Vicentino defende que é possível compor sobre um só *genera*, mas sua principal tese é que a música ideal deve ser composta de espécies de todos os *genera* a fim de se obter a variedade necessária para melhor representar o texto.

Exemplo 2 - *Musica prisca caput*

[Gênero diatônico]

4

Mu - si - ca pri - sca ca - put Mu - si - ca pri - sca ca - put te - ne - bris mo -

Mu - si - ca pri - sca ca - put te - ne - bris mo - do su - stu

Mu - si - ca pri - sca ca - put te - ne - bris mo - do su - stu -

Mu - si - ca pri - sca ca - put te - ne - bris

8 12

- do su - stu - lit al - tis Mu - si - ca pri - sca ca - put te - ne - bris mo - do su - stu - lit al -

lit al - tis, su - stu - lit al - tis, Mu - si - ca pri - sca ca - put te - ne - bris mo - do su - stu - lit al -

lit al - tis, su - stu - lit al - tis, Mu - si - ca pri - sca ca - put te - ne - bris mo - do su - stu - lit

mo - do su - stu - lit al - tis, Mu - si - ca pri - sca ca - put te - ne - bris mo - do su - stu - lit

16 [Gênero cromático] 20

- tis Dul - ci - bus ut nu - me - ris dul - ci - bus ut nu - me - ris pri - scis cer -

tis, su - stu - lit al - tis Dul - ci - bus ut nu - me - ris, dul - ci - bus ut nu - me - ris pri - scis cer -

al - tis Dul - ci - bus ut nu - me - ris, dul - ci - bus ut nu - me - ris pri - scis cer -

al - tis Dul - ci - bus ut nu - me - ris, dul - ci - bus ut nu - me - ris pri -

24

tan - ti - a fa - ctis, Dul - ci-bus ut nu - me-ris pri - scis cer - tan - ti - a fa -

tam - ti - a fa - ctis, Dul - ci-bus ut nu - me - ris pri - scis cer - tan - ti - a

tan - ti - a fa - ctis, Dul - ci-bus ut nu - me-ris pri - scis cer - tan - ti -

- scis cer - tam - ti - a fa - ctis Dul - ci-bus ut nu - me-ris pri - scis cer - tan - ti - a

28 [Gênero enarmônico] 32 36

- ctis Fa - cta tu - a Hyp-po - li - te, fa - cta tu - a Hyp - po - li - te ex - cel - sum

fa-ctis Fa - cta tu - a Hyp - po - li - te, fa - cta tu - a Hyp - po - li - te ex - cel -

a fa - ctis Fa - cta tu - a Hyp-po - li - te, fa - cta tu - a Hyp-po - li - te ex - cel - sum

fa - ctis Fa - cta tu - a Hyp-po - li - te, fa - cta tu - a Hyp - po - li - te ex - cel - sum

40

su - per ae - the - ra mit - tat, Fa - cta tu - a

sum su - per ae - the - ra mit - tat, Fa - cta tu - a Hyp -

su - per ae - the - ra mi - tat, Fa - cta tu - a Hyp - po -

su - per ae - the - ra mi - tat, Fa - cta tu - a Hyp - po -

44 48

Hyp - po - li - te ex - cel - sum su - per ae - the - ra mit - tat.

po - li - te ex - cel - sum su - per ae - the - ra tat.

li - te ex - cel - sum su - per ae - the - ra mit - tat.

- li - te ex - cel - sum su - per ae - the - ra mi - tat.

(VICENTINO, 1555, fol.70, transcrição nossa)

2.1. O QUINTO LIVRO DE MADRIGAIS

O quinto livro de madrigais, de 1572, e o primeiro livro de madrigais, de 1546, são os únicos madrigais que restaram da obra de Vicentino. O quinto livro contém 11 madrigais a cinco vozes e uma *canzone da sonare*. Quatro dos onze madrigais são compostos sobre sonetos de Francesco Petrarca, um sobre poema de Lodovico Ariosto, um sobre poema de Veronica Gambara e dois de Pietro Barignano¹²⁰; os três restantes são de autoria desconhecida.

Kaufmann aponta na introdução de sua edição da *opera omnia* de Vicentino que cromatismos desempenham um papel menor no primeiro livro do que no quinto livro, onde este tipo de “inovação harmônica” é extremamente abundante. Apesar de Vicentino não utilizar o intervalo de *diesis* menor do *genus* enarmônico nas composições do quinto livro, estas composições claramente são o que o autor chamou de música *participata e mista*.

Na segunda metade do século XVI, o madrigal se tornou uma das formas mais populares da polifonia secular. De acordo com Gustave Reese, em seu influente trabalho *Music in the Renaissance*, as características do madrigal do século XVI se resumem nas seguintes: “uma música composta para representar um texto com qualidade literária”¹²¹ (*poesia per musica*) e com o objetivo de expressar o conteúdo do texto. Por este motivo tem uma forma não estrófica (*through-composed*)¹²², ou seja, para cada verso da poesia há uma música diferente, pois “a mesma música não é suficiente para expressar o conteúdo variado das sucessivas *stanzas*”¹²³; assim, as formas nos madrigais são muito variadas e normalmente estão mais relacionadas ao conteúdo do texto do que à estrutura do poema. Além disso, todas as vozes, individualmente, têm igual importância na declamação do texto. A textura pode ser polifônica ou acordal (ou silábica), e o uso de imitações acontece mais para incrementar a independência rítmica das vozes ou para ilustrar o texto do que como algo característico da textura do madrigal (REESE, 1954, p.315).

No primeiro livro de madrigais Vicentino “mostra uma preferência por explorar possibilidades descritivas de palavras individuais” (KAUFMANN, 1966, p. 57)¹²⁴, por exemplo, representando a palavra “*veloce*” com muitas semínimas em todas as vozes. No tratado Vicentino descreve qual deve ser o tratamento da música em função do texto:

¹²⁰ Kaufmann não cita a autoria de Barignano na edição de 1963.

¹²¹ “Music composed to set a text of literary quality” (REESE, 1954, p.315).

¹²² Em português pode ser traduzido como “composição contínua”.

¹²³ [...] the same music will not suffice to set the varying contents of successive stanzas” (REESE, 1954, p. 315)

¹²⁴ “[...] shows a preference for exploiting the descriptive possibilities of the individual word” (KAUFMANN, 1966, p. 57).

[...] se as palavras falam de modéstia, na composição deve-se proceder modestamente e não furiosamente; e se falam de alegria, que não se faça música triste; e se falam de tristeza, que não seja alegre; e quando falam de aspereza (severidade), que não seja doce; e quando falam de doçura, que não seja acompanhada de qualquer outra maneira porque parecerão diferentes de seu conceito; e quando falam de rapidez, não será preguiçosa e lenta; e quando falam de estar imóvel, não se correrá; e quando mostrarem que andam juntas, se fará de maneira que todas as partes se juntem em uma breve porque isto será mais ouvido do que uma semibreve ou uma mínima; e quando o compositor desejar compor um movimento triste e muito lento, as consonâncias menores servirão a este propósito; e quando alegre, as consonâncias maiores e o movimento rápido serão muito apropriados; e mesmo que a consonâncias menores sejam tristes, o movimento rápido fará com que pareçam quase alegres porque os ouvidos não compreendem a sua tristeza e fraqueza por causa da velocidade do movimento [...] (VICENTINO, 1555, fol. 86r, tradução nossa)¹²⁵.

Este trecho complementa a orientação dada por Vicentino no fólho 27r a respeito dos três métodos de composição baseados na combinação adequada dos intervalos, consonâncias e dissonâncias *molli* e *incitati*, juntamente com o movimento mais apropriado. Desta forma, é muito importante compreender que, para Vicentino, “todos os intervalos, até os consonantes, envolviam significados bem definidos de natureza expressiva” (KAUFMANN, 1966, p. 60) e, portanto, a natureza dos intervalos individualmente era um importante representante do significado do texto.

Levando em consideração estes aspectos, as regras para composição com os *genera* e os exemplos do tratado, as análises buscam identificar a predominância dos intervalos dos *genera* nas linhas melódicas dos madrigais e as relações que isso pode ter com o texto. Este aspecto de cada madrigal encontra-se discutido no texto que antecede cada análise, apontando se há predominância de algum *genus* ou se há uma mistura mais homogênea dos *genera*. Por

¹²⁵ “[...] se le parole parleranno di modestia, nella compositione si procederà modestamente, e non infuriato; e d'alegrezza, non si facci la musica mesta; e se di mestitia, non si componga allegra; et quando saranno d'asprezza, non si farà dolce; et quando soave, non s'accompagni in altro modo, perche pareranno difforni dal suo concetto, e quando di velocità, non sarà pigro e lento: e quando di star fermo, non si correrà; e quando dimostreranno di andare insieme, si farà che tutte le parti si congiugneranno con una breve, perche quella piu si sentirà che con una semibreve, o con una minima: e quando il Compositore vorrà comporre mesto il moto tardo, et le consonanze minori seruiranno à quello; et quando allegro, le consonanze maggiori et il moto ueloce saranno in proposito molto; et anchora che le consonanze minori saranno meste, nondimeno il moto veloce, farà parere quelle quasi allegre, perche gl'orecchi non capisseno la sua mestitia e debolezza per cagione della velocità del moto [...]” (VICENTINO, 1555, fol. 86r).

exemplo, trechos que contém poucas, ou nenhuma, segunda maior e muitos semitons e terças menores são trechos de predominância do *genus* cromático.

Ressaltamos que, por mais que a relação do texto com a música em análise de madrigais seja essencial, uma análise profunda desta relação no quinto livro de Vicentino necessitaria de um estudo mais aprofundado de toda a obra disponível do compositor assim como um estudo sobre retórica musical no século XVI e, portanto, está além dos objetivos desta dissertação.

As análises do quinto livro encontradas até o momento¹²⁶ traçam um paralelo estreito do cromatismo de Vicentino com as relações harmônicas da tonalidade. Kaufmann chega a dizer, de modo um tanto quanto anacrônico, que há “uma forte sensação de tonalidade que controla as relações verticais das vozes individuais” (KAUFMANN, 1966, p. 79)¹²⁷ causada por “progressões de acordes” onde a “fundamental” (*root*) está separada por um semitom ou terças maiores ou ainda acordes que se encadeiam em quintas como o ciclo de quintas da tonalidade. Este tipo de visão nos faz perceber o quanto este repertório cromático da segunda metade do século XVI pode ter influência no surgimento da tonalidade, mas, apesar desta relação, uma análise a partir deste ponto de vista vai em direção contrária aos nossos objetivos, uma vez que esta pesquisa procura explicar o cromatismo de Vicentino a partir de sua teoria que desconhecia qualquer relação hierárquica ou regras da tonalidade. Em nossa concepção, essas resultantes harmônicas não usuais das peças de Vicentino são consequência da inserção de espécies dos *genera* cromático e enarmônico nas linhas de cada voz de acordo com as necessidades expressivas do texto.

O objetivo das análises a seguir é demonstrar como Vicentino aplica os *genera* em suas composições e verificar se essa aplicação é coerente com a teoria apresentada em seu tratado. Para este fim, além da verificação do uso dos intervalos dos *genera* nas linhas, foram marcados os principais pontos cadenciais, ou seja, aqueles que correspondam às articulações textuais. No decorrer das análises ficou claro que Vicentino faz muitas cadências, tanto evadidas quanto completas, no meio do texto; fato coerente com as afirmações sobre pontos cadenciais do tratado¹²⁸. Inúmeras vezes, o compositor também faz sequências de cadências em intervalos de quintas. Para fins didáticos, aparecem marcadas nas análises prioritariamente cadências

¹²⁶ O único trabalho encontrado até o momento que analisa todos os madrigais do quinto livro de forma mais minuciosa é a tese de Charles Nick de título *A stylistic analysis of the music of Nicola Vicentino* (1967). Porém, este trabalho analisa os madrigais a partir de premissas muito diferentes das premissas de nossas análises. Por exemplo, Charles Nick considera que a combinação de todos os acidentes usados por Vicentino no quinto livro resultam em uma divisão da oitava em 12 tons, enquanto que as análises aqui apresentadas consideram um *gamut* de 31 tons por oitava. Por este motivo, não utilizamos este trabalho como referência para nossas análises.

¹²⁷ “[...] the strong feeling for tonality that controls the vertical relationship of the individual voices” (Kaufmann, 1966, p. 79).

¹²⁸ Cf. página 61 acima.

completas (plenas) que tem relação com as articulações do texto, mesmo quando a articulação ocorre somente em uma voz, e sequências de cadências. Desta forma, as cadências comuns aparecem com as cláusulas marcadas com setas azuis; as cadências cromáticas aparecem marcadas com setas verdes. As sequências de cadências, que comumente aparecem no meio do texto, aparecem marcadas com setas pretas somente no movimento do *basizans*, para que fique claro a relação intervalar entre elas. As setas tracejadas representam movimentos evadidos e a seta cortada representa o movimento *basizans* invertido, ou seja, quando aparece como quarta ascendente ao invés de quinta descendente.

Além das cadências, as linhas cromáticas e as transformações de tom inteiro em semitons e vice-versa aparecem marcadas com traços vermelhos sobre as notas. Consideramos linhas cromáticas quando Vicentino faz uma sequência de semitons ascendente ou descendente, enquanto que a transformação de tom se dá quando Vicentino utiliza um intervalo de tom inteiro em uma melodia e em seguida altera uma das notas deste mesmo intervalo para transformá-lo em semitom ou, através do mesmo procedimento, transforma um semitom em tom inteiro¹²⁹. Algumas das linhas marcadas apresentam alterações cromáticas para que a linha seja composta somente de intervalos do *genus* cromático ou para evitar tons inteiros. Estas alterações não deixam de ser uma transformação de espécie de um *genus* em outro, no entanto, não acontecem como a transformação de um mesmo intervalo; por exemplo, em uma linha composta pelas notas mi-fá-ré-mib, a alteração da nota mi não ocorre para modifica o primeiro intervalo ao qual a nota mi faz parte, mi-fá, mas ocorre para evitar a segunda maior ré-mi, mantendo assim a linha dentro do *genus* cromático.

O musicólogo alemão Theodor Kroyer, em seu livro *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals*, chama a atenção ao fato de que o cromatismo de Vicentino não ocorre de maneira constante, como uma escala cromática ascendente ou descendente, mas sim “através da introdução ocasional [de acidentes] na construção cadencial sobre todos os graus diatônicos” (KROYER, 1901, p.102)¹³⁰. Esta introdução ocasional de acidentes se refere às alterações das espécies diatônicas em espécies cromáticas e, na maior parte das vezes, à transformação do tom inteiro em semitons maiores e menores. O autor chega a descrever as peculiaridades melódicas e harmônicas do quinto livro, geradas por este uso de cromatismos, como “um espetáculo, até

¹²⁹ Encontramos também transformações de terças menores em maiores e vice-versa, porém este tipo de transformação aparecerá descrita no texto da análise.

¹³⁰ “[...] durch gelegentliche Einführungen zur Kadenzbildung auf allen diatonischen Stufen [...]” (KROYER, 1901, p.102).

então, sem precedente” (KROYER, 1901, p. 102)¹³¹. Portanto, a identificação destas transformações é essencial para verificação da teoria de Vicentino e demonstram que grande parte das alterações *fictas* das composições de Vicentino acontecem pelo uso dos *genera* e não por causa *necessitatis ou pulchritudinis*.

A respeito da definição modal em madrigais Alfred Einstein (1949, vol. I, p.119, apud KAUFMANN, 1966, p. 64) afirma que “seria mero pedantismo examinar o madrigal do ponto de vista dos modos eclesiástico” uma vez que “a chamada pureza dos modos tinham se tornado ilusória muito antes de 1530”¹³². Em coerência com a afirmação de Einstein, Kroyer ressalta ao falar do quinto livro que “em toda a construção dos madrigais se pode ver claramente como o caráter individual de cada modo eclesiástico estava se tornando cada dia mais confuso”¹³³. Em função destas observações e da complexa concepção modal de Vicentino descrita no tratado, escolhemos por não definir o modo de cada madrigal, mas somente apontar os principais pontos cadenciais e as *finalis*.

Outro aspecto importante a ser ressaltado nestes madrigais e que são constantemente alterados nas edições¹³⁴ e performances destas peças de maneira nem sempre correta, são as falsas relações. Juntamente com a aplicação de *fictas*, falsas relações são questões muito controversas entre teóricos do século XVI até os dias atuais. Na música de Vicentino é ainda mais complexo encaixar as explicações dadas pelos trabalhos sobre o assunto, pois a teoria do autor contradiz as premissas teóricas básicas utilizadas nestes textos. Assim, justificar as *fictas* dos madrigais de Vicentino a partir de solmização é algo provavelmente sem resultado uma vez que Vicentino acredita que “*che in ogni luogo delli tasti si può dir ut. re. mi. fa. sol. la. scritti con li segni delli semitoni, & delli Diesis Enarmonici*”¹³⁵ e, desta forma, não tem como o sistema de hexacordes suprir a possibilidade melódicas de um sistema que utiliza dois tamanhos de semitom e ainda intervalos menores que um semitom menor, a *diesis*. Portanto, como já apontado, o pensamento composicional de Vicentino provavelmente não está relacionado regras comuns de solmização. Algumas *fictas* do quinto livro podem ser justificadas por causa *necessitatis e pulchritudinis*, mas muitas delas não são. Como Kaufmann aponta:

¹³¹ “Ein bisher unerhört Schauspiel!” (KROYER, 1901, p.102).

¹³² “it would be mere pedantry to examine the madrigal from the point of view of the church modes, since the so-called purity of the modes had become”

illusory long before 1530” (EINSTEIN, 1949, vol. I, p.119, apud KAUFMANN, 1966, p. 64).

¹³³ “Aus der ganzen Anlage der Madrigale kann man so recht ersehen, wie der Charakter der einzelnen Kirchentöne in jenen Tagen sich immer mehr verwischte” (KROYER, 1901. p.102).

¹³⁴ A única edição completa do quinto livro de madrigais é a de Kaufmann, porém há algumas edições de madrigais isolados em alguns sites de partituras.

¹³⁵ “em qualquer lugar do teclado se pode dizer *ut re mi fa sol la* escritos com sinais de semitom e de *diesis* enarmônicas”. Cf. página 22 acima.

[...] um músico prático como Vicentino deveria estar ciente do impacto sonoro de sua escrita independentemente de qualquer explicação ‘lógica’ que exista em termos técnicos, de modo que os choques de notas resultem da preferência tanto quanto da demanda da escrita linear (KAUFMANN, 1963, p. 79, tradução nossa)¹³⁶.

Além disso, Vicentino coloca como “regra para cadências que todos aqueles [acidentes] que devem ser ouvidos devem ser marcados com seus sinais de *diesis* cromático, ou de *b molli* (bemol), ou bequadro para se evitar os muitos erros feitos pelos cantores” (VICENTINO, 1555, fol.53r)¹³⁷. Esta afirmação demonstra a preocupação de Vicentino em evitar dubiedade nas interpretações dos acidentes e reforça a hipótese de que as falsas relações encontradas em suas composições eram deliberadas.

Como os madrigais estão repletos de falsas relações, marcamos somente aquelas que são simultâneas ou que estiverem relacionadas às linhas cromáticas ou transformações das espécies dos *genera*; os quadrados rosa na partitura indicam estas falsas relações. Desta forma, poderemos demonstrar se existe uma relação direta entre o uso do *genus* cromático com as falsas relações, ou seja, se o uso do *genus* cromático necessariamente causa falsas relações.

O quinto livro também apresenta o uso de armaduras de clave parciais ou conflitantes, ou seja, as armaduras no início da peça não são iguais em todas as vozes. Sete dos doze madrigais do quinto livro apresentam este tipo de armadura. A explicação para o uso destas armaduras parciais também gera muita controvérsia entre os teóricos. Lowinsky, em seu artigo *The Function of Conflicting Signatures in Early Polyphonic Music* de 1945, defende que a função das armaduras parciais é:

[...] facilitar uma variedade de cadências, pois deixam o si natural e às vezes mi natural para o *discantus* como sub-semitom (semitom inferior ou sensível) de dó e fá, e para fornecer si bemol e às vezes mi bemol para as vozes graves das cadências frígias e dóricas transpostas e para cadências lídias em fá (LOWINSKY, 1945, p. 239)¹³⁸.

¹³⁶ “[...] a practical musician such as Vicentino must have been aware of the aural impact of his writing, despite any ‘logical’ explanation that existed on technical grounds, so that the clash of tones resulted from preference as much as from the demands of linear writing” (KAUFMANN, 1963, p. 79).

¹³⁷ “Si da regola alle cadentie, che tutte quelle che hanno da essere sustentate, si debbono signare con i loro segni de *Diesis Cromatici*, ò di *b molli*, ò di *♯* incitati per schiffare molti errori fatti dalli Cantanti” (VICENTINO, 1555, fol.53r).

¹³⁸ “[...] to facilitate a variety of cadences by leaving the B-natural and sometimes the E-natural to the discant as subsemitones for C and F, and to give a B-flat and sometimes an E-flat to the lower voices for Phrygian and Dorian cadences in transposition and for Lydian cadences on F” (LOWINSKY, 1945, p. 239).

O musicólogo Karol Berger, apesar de considerar possível que a função desse tipo de armadura seja fornecer automaticamente sensíveis às partes superiores de algumas cadências, aponta que as únicas discussões relevantes sobre o assunto encontradas por ele sugerem que “a função de tais armaduras era ajudar a evitar discordâncias *mi-contra-fa* e não mencionam nada sobre cadências” (BERGER, 1987, p. 66)¹³⁹. Pietro Aaron, em seu *Thoscanello de la musica* de 1523, se opõe ao uso de armaduras parciais justificando que esta prática causava contradições na solmização e oitavas não correspondentes¹⁴⁰. A partir destas três considerações, entendemos que é pouco provável que Vicentino tenha utilizado este tipo de armadura a fim de evitar discordâncias verticais do tipo *mi-contra-fa*, uma vez que estas peças estão repletas destas discordâncias. Já a função apontada por Lowinsky tem mais coerência quando olhamos para a profusão de cadências, evadidas ou não, sobre diversos “tons” das composições. Por último, a afirmação de Aaron sobre o assunto reforça nossa hipótese de que Vicentino provavelmente não compunha suas linhas a partir das regras de solmização.

As análises foram feitas sobre a edição de 1963 de Kaufmann, única edição moderna completa do quinto livro de madrigais até o momento. Como a edição de 1963 contém alguns erros e discordâncias em relação aos originais de Vicentino, estes erros¹⁴¹ estão marcados nas análises e o manuscrito original de 1572 está em anexo ao final deste trabalho.

Para cada madrigal será apresentado antes da análise uma tabela informando as claves e as armaduras de clave, os principais pontos cadenciais, as *finalis* das duas partes¹⁴², as *fictas* usadas. Após a tabela segue o texto do madrigal com sua tradução¹⁴³.

Abaixo segue uma tabela com todos os símbolos utilizados nas análises.

Tabela 7 - Símbolos utilizados nas análises

	Cadência comum
	Cláusula evadida
	Cadência cromática

¹³⁹“The function of such signatures was to assist in avoiding mi-against-fa discords and do not mention cadences at all” (BERGER, 1987, p.66).

¹⁴⁰ AARON, 1529 apud LOWINSKY, 1945, p. 259.

¹⁴¹ Foram marcados nas partituras somente os erros que interferiam diretamente nas análises para não dificultar a leitura e entendimento das análises.

¹⁴² Quando houver duas partes.

¹⁴³ Com exceção dos sonetos de Petrarca que foram retirados da tradução para o português do Cancioneiro por José Clemente Pozenato, as traduções dos textos dos madrigais são traduções não poéticas que têm como objetivo apenas fornecer uma ideia do conteúdo do texto musicado por Vicentino.

	Sequência de cadências
	Linhas cromáticas ou transformação de espécies
	Falsas relações ¹⁴⁴

MADRIGAL I

O primeiro madrigal é feito sobre poema de Pietro Barignano. Em princípio, a peça parece ter somente uma parte, no entanto, Vicentino coloca uma barra dupla ao fim do terceiro verso, sugerindo uma separação. Este tipo de separação só acontece nos primeiros dois madrigais, pois nos madrigais que contêm duas partes bem definidas, o compositor especifica a segunda parte como *secunda parte* na partitura. Como é esperado, Vicentino não estrutura a música de acordo com a forma do poema.

Este madrigal contém uma enorme quantidade de falsas relações desde o início¹⁴⁵. Praticamente toda vez que aparece uma *ficta* acontecem falsas relações¹⁴⁶. Por exemplo, no compasso 2 e 3, onde acontecem choques cromáticos entre as notas fá# e fá natural. Neste trecho Vicentino altera a nota fá natural da linha do *tenor* para fá#, transformando os intervalos de terça maior (lá-fá) e segunda maior (fá-sol) em intervalos de terça menor e segunda menor. Nota-se que Vicentino transforma espécies do *genus* enarmônico e diatônico em espécies do *genus* cromático na palavra *beltade*.

Outro exemplo de transformação de espécies de um *genus* em outro aparece nos compassos 6 e 7 do *canto* onde Vicentino começa a linha em uma nota dó natural e ascende por semitons até ré e logo em seguida descende por tom inteiro. No compasso seguinte, ainda no *canto*, Vicentino altera novamente a nota dó natural para dó sustenido para criar primeiro uma terça maior ascendente com a nota mi e depois uma terça menor descendente. Também no compasso 9, o autor usa a nota mi em sua forma natural e bemol para alternar entre tom inteiro e semitom maior com a nota ré.

Este uso livre de cromatismo gera resultantes harmônicas, muitas vezes consecutivas, cujo a terça ora é maior, ora é menor; por exemplo cp. 20-21, cp. 32 e cp. 33.

¹⁴⁴ Os quadrados de cor rosa aparecem tracejados quando há mais de uma falsa relação no mesmo compasso.

¹⁴⁵ Reforçamos que foram marcadas na partitura somente as falsas relações muito próximas ou simultâneas, e que acontecem em passagens com transformação de espécies ou linhas cromáticas.

¹⁴⁶ O X sobre a armadura do *altus* está retirando o bemol colocado erroneamente pelo editor, pois como apontado na análise a armadura deste madrigal é parcial, com exceção do *altus* todas as vozes têm um bemol na clave.

Neste madrigal também encontramos várias passagens com sequências de cadências por quintas. Por exemplo, nos compassos 8 e 9, ou nos compassos 28 a 31, onde fica claro que o intenso uso de cromatismo ou a presença de linhas cromáticas tem uma estreita relação com estas sequências cadenciais.

Em relação às cadências, verificamos que há somente uma cadência cromática completa que ocorre como ponto cadencial principal (de acordo com a articulação do texto), no compasso 23; o movimento *cantizans* desta cadência, na voz do *tenor*, surge de uma linha que contém apenas intervalos de terça menor e semitons. Interessante notar a diversidade cadencial utilizada por Vicentino, o compositor realiza três cadências em sol consecutivas: uma cadência semi-perfeita no compasso 20, onde o movimento de *tenorizans* é evadido fazendo com que esta cadência perca o tom inteiro, uma cadência comum completa no compasso 22, seguida da cadência cromática no 23. Há, também, uma cadência cromática que consideramos importante de ser mencionada, pois ocorre de maneira muito similar ao exemplo de cadências cromáticas dado por Vicentino no fôlio 61v (quarto compasso do exemplo). No compasso 31 para o 32, ao final de uma linha cromática na voz do *quinto*¹⁴⁷, ocorre uma cadência cromática sobre a nota sol, onde Vicentino utiliza primeiro a terça menor no *alto* e no tempo seguinte, a terça maior no *tenor*.

Neste primeiro madrigal, fica claro o que foi constatado no tratado: Vicentino utiliza as espécies dos *genera* de forma livre, sem seguir a ordem das espécies de quarta ou quintas, aplicando-as linearmente (melodicamente) de acordo com a natureza do intervalo. O uso livre destes intervalos gera uma grande quantidade de choques cromático e fortes dissonâncias. No entanto, é importante perceber que nem todos os cromatismos geram falsas relações, e nem toda falsa relação acontece em passagem cromáticas, ou seja, um não é consequência do outro.

Importante destacar também que, apesar da abundância de cromatismo neste madrigal, não há nenhum trecho onde Vicentino utilize somente um *genus*. No entanto, é possível perceber a predominância do *genus* cromático em passagens onde as palavras *beltade*, *bel*, *belezza*, *belta* aparecem, ou que destacam a beleza da amada como no verso *Tra noi via piu riluce*, que termina em uma cadência cromática.

Como apontado por Kroyer, podemos reparar algo no primeiro madrigal que será uma constante no resto do quinto livro. Vicentino raramente constrói longas linhas de semitons; quando estes tipos de linhas acontecem, elas raramente ultrapassam um intervalo de terça.

¹⁴⁷ Apesar desta cadência acontecer ao final de um verso na voz do *quinto*, não consideramos ponto cadencial principal por seu contexto em relação às outras vozes.

	Claves	Armaduras
<i>Canto</i>	G2	b
<i>Alto</i>	C2	q
<i>Tenore</i>	C3	b
<i>Basso</i>	F4	b
<i>Quinto</i>	C3	b
Principais Pontos Cadenciais	G, A, C, D Bb, D, G.	
Finalis	D G	
Fictas	F#, C#, G#, Eb	

Texto:

*Donna s'io miro a vostr'alma beltade
Con semplici parole;
Dirò, ch'avanzi'l bel d'ogni altra etade,
Dal ciel discesa a rinovar un sole:*

*Et vostra chiara luce
D'ogn'in ciel vaga e radiante stella
Tra noi via piu riluce.*

*Però gentil madonna accorta, e bela,
A voi mortal bellezza non s'apressa:
Che la propria belta sete voi stessa.¹⁴⁸*

Mulher, se eu olhar¹⁴⁹ a beleza de vossa alma
Com simples palavras;
Direi que ultrapassas a beleza de qualquer outra idade
Do céu descida para renovar um sol:

E vossa luz clara
De cada estrela no céu, vaga e radiante
Entre nós, mais e mais brilha.

Porém, gentil senhora sagaz e bela
A vós mortal beleza não se aproxima
Porque vós sois a própria beleza¹⁵⁰

¹⁴⁸ Imagem do poema original: <http://lyra.unil.ch/books/18/images/367>.

¹⁴⁹ miro: olhar ou descrever.

¹⁵⁰ Tradução nossa.

Exemplo 3 – Primeiro madrigal

1. Donna s'io miro

Canto

Alto

Quinto

Tenore

Basso

Don - na s'io mi - ro

Don na s'io mi - ro [Don - na s'io mi - ro] vo str'al - mabel - ta - de

Don - na s'io mi - roa vostr'al - ma

Don - na s'io mi - roa vostr'al - mabel - ta - de a

Don - na s'io mi - roa vo - str'al - mabel - ta - dea vostr'al - mabel -

5

vostr'al - mabel - ta - de con sem - pli - ce pa - ro - le Di -

con sem - pli - ce pa - ro - le Di -

8 bel - ta - de [4] con sem - pli - ce pa - ro - le Di -

8 vostr'al - mabel - ta - de con sem - pli - ce pa - ro - le Di -

- ta - de con sem - pli - ce pa - ro - le

9

rò ch'avan - zii bel d'ognial - tr'e - ta - de [Di - rò ch'avan zii bel d'o - gnial -

rò ch'avan - zii bel d'ognial - tr'e - ta - de [Di - rò ch'avan zii bel d'o - gnial -

8 rò ch'avan - zi il bel d'o gnial tr'e - ta - de Di - rò ch'a - van - zii bel d'o - gnial -

8 rò ch'avan - zii bel d'ognial - tr'e - ta - de [Di - rò ch'avan zii bel d'o - gnial -

Dì - rò ch'a - van - zii bel d'o - gnial -

10

- tr'e - ta - de Di - rò ch'a - van - zii bel d'o - gnial - tr'e - ta - de

- tr'e - ta - de di - rò ch'a - van - zii bel d'o - gnial - tr'e - ta - de

8 - tr'e - ta - de di - rò ch'a - van - zii bel d'o - gnial - tr'e - ta - de

8 - tr'e - ta - de Di - rò ch'a - van - zii bel d'o - gnial - tr'e - ta - de

- tr'e - ta - de [Di - rò ch'a - van - zii bel d'o - gnial - tr'e - ta - de]

15

Dal ciel di-sce - s'a ri-no - var un so - le

Dal ciel di-sce - s'a ri-no - var un

8 Dal ciel di-sce - s'a ri-no - var un so - le a ri - novar un

8 Dal ciel di-sce - s'a ri-no - var un so - le a ri-no - var un so -

Dal ciel di-sce - s'a ri-no - var un so - le F.R. simultânea a

[4]

Et vo - stra chia - ra lu - ce [Et vo - stra chia - ra lu - ce] d'o -

so - le Et vo - stra chia - ra lu - ce d'o - gn'inciel

8 so - le Et vo - stra chia - ra lu - ce D'o -

8 -le a ri - no-var un so - le a ri no var un so le D'o -

ri - novar un so - le Et vo - stra chia - ra lu - ce

20

- gn'inciel va - gaet ra - di - an - testel - la [D'o - gn'inciel va - gaet ra - di - an - te]

va - gaet ra - di - an - testel - la [d'o - gn'inciel va - gaet ra - di - an - te]

8 - gn'inciel va - gaet ra - di - an - testel - la [D'o - gn'inciel va - gaet ra - di - an - te]

8 - gn'in ciel va - gaet ra di an te stel la

Cadências em quintas sem basizans

[D'o - gn'inciel va - gaet ra - di - an - te]

stel - la] pe - ro gen - til ma-do[n] - n'a-cor - tae

stel - la] Tra noi via piu ri - lu - ce pe - ro gen - til ma-do[n] - n'a-cor - tae

8 stel - la] Tra noi via piu ri - lu - ce

8 Tra noi via piu ri - lu - ce pe - ro gen - til ma-do[n] - n'a-cor - tae

stel - la] Tra noi via piu ri - lu - ce

25
bel - la
bel - la A voi mor - tal bel - lez - - za no[n] s'a - pres -
A voi mor - tal bel - lez - - za no[n] s'a -
bel - la A voi mor - tal bel - lez - - za no[n] s'a - - pres -
A voi mor - tal bel - lez - - za no[n] s'a - pres -

30
pro - priabel - ta se te voistes - - sa[che la pro - priabel - ta se -
- sa che la pro - priabel - ta se - - [te voistes - sa [che
- pres - - sa che la pro - priabel - ta se - - te voi stes - sa [che
- sa che la pro - pria che la pro - priabel - ta se - te voi ste -
- sa che la pro - priabel - ta se - - te voistes - sa [che

32
- te voi stes - sa] che la pro - priabel - ta se - te voi stes - - sa
la pro - priabel - ta se - te voistes - sa] se - te voi stes - - sa
pro priabel - ta se te voistes - sa] se - te voi stes - - sa
- sa che la pro - priabel - ta[che la pro - priabel - ta] stes - - sa
la pro - priabel - ta se - te voistes - sa se - te voi stes - - sa

KAUFMANN (1963)

MADRIGAL II

O texto do segundo madrigal também é de autoria de Pietro Barignano¹⁵¹. Assim como no primeiro madrigal, Vicentino não distingue a segunda parte com a descrição *secunda parte*, porém, há uma barra dupla ao final do terceto e uma clara divisão no material musical.

Neste madrigal podemos observar um uso dos *genera* diferente do primeiro madrigal onde Vicentino utiliza intervalos de todos os *genera* de maneira mais homogênea. No segundo

¹⁵¹ Imagem do original: <http://lyra.unil.ch/books/18/images/351>.

madrigal há trechos onde Vicentino utiliza praticamente um só *genus*.

No primeiro verso do poema fica claro esta diferença. O madrigal começa praticamente sem segundas maiores com um “motivo” de quarta ascendente, terça menor descendente, semitom (maior) ascendente e terça menor descendente, que se repete em todas as vozes. Neste trecho, que ocupa menos de seis compassos na edição moderna, Vicentino utiliza as *fictas* mi bemol e lá bemol juntamente com mi e lá naturais, que geram inúmeras falsas relações. Este pequeno trecho também apresenta três cadências cromáticas.

A variedade intervalar das linhas do primeiro verso em comparação às linhas do terceiro verso evidenciam que Vicentino não utilizava sempre uma mistura equilibrada de todos os *genera*. Enquanto o primeiro verso utiliza poucas segundas maiores, o terceiro utiliza predominantemente este intervalo; o segundo verso contém poucas segundas maiores, mas em maior quantidade do que o primeiro. Nos primeiros dois versos, o eu lírico diz que não se deve culpar seu desejo por sua falta de capacidade de expressar sua admiração pela amada, ou seja, não é a falta de desejo que o impede de se expressar. Estes versos demonstram o grande sentimento do eu lírico pela amada, portanto, pode-se interpretar que Vicentino tenha escolhido uma sonoridade mais “suave” com poucas segundas maiores nos primeiros dois versos em função desta conotação do texto.

No terceiro verso, “*Ma ria fortuna e advers'ai desir miei*”, que se refere ao infortúnio do eu lírico de ter uma sorte contrária a seu desejo, Vicentino escolhe representar este infortúnio pela ‘aspereza’ do *genus* diatônico, utilizando linhas repletas de segundas maiores. Sobre a passagem deste verso, Kaufmann descreve como o único exemplo de *fauxbourdon* em toda obra conhecida de Vicentino¹⁵². O autor justifica a escolha desta técnica considerada antiga na época de Vicentino, pelo carácter de lamentação¹⁵³ que condiz com o texto da passagem.

Este madrigal contém um tipo de cromatismo pouco comum em Vicentino: o cromatismo por movimento “escalar” direto ascendente ou descendente, ou seja, longas linhas de semitons sucessivos. Nos compassos 19 e 20 do *canto* acontece uma linha cromática que abrange um intervalo de quarta. Kaufmann aponta que as linhas cromáticas deste madrigal são exemplos de cromatismo aplicados sobre passagens “não afetivas” do texto, fato não comum uma vez que “em geral, [...] uma linha melódica deste tipo era aplicada principalmente em

¹⁵² KAUFMANN, 1966, p. 83.

¹⁵³ Kaufmann aponta Theodor Kroyer em “Die thenodische Bedeutung der Quart in der Mensuralmusik” Bericht uber den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel (Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1925), p. 233, como referência para sua atribuição do caráter de lamentação e “trenódico” à técnica de *fauxbourdon*.

conjunto com palavras expressivas do texto” (KAUFMANN, 1966, p.77)¹⁵⁴. No entanto, o autor ressalta que “o compositor não está tão preocupado com a representação de palavras individuais [...] tanto quanto ele está preocupado em capturar a aura emotiva essencial de uma passagem particular” (KAUFMANN, 1966, 81, tradução nossa)¹⁵⁵, o que justifica o uso de cromatismos não atrelados diretamente ao sentido do texto.

Kaufmann está correto ao afirmar que Vicentino estava preocupado em ressaltar a aura emotiva da passagem. Segundo Kaufmann, o poema representa a lamentação do poeta sobre o fato de suas letras não conseguirem expressar seus verdadeiros sentimentos, mas que a sorte um dia se voltaria a seu favor possibilitando que suas palavras fizessem jus a suas idealizações (KAUFMANN, 1966, p. 80). No entanto, o autor interpreta que a harmonia do madrigal representa o significado do texto através da grande quantidade de cadências evadidas. De fato há muitas cadências evadidas neste madrigal, mas é possível fazer uma análise também do ponto de vista intervalar das linhas.

Anteriormente discutimos como a escolha dos intervalos representam o texto na primeira parte, mas esta escolha é ainda mais interessante na segunda parte. Entre os compassos 16 e 23, o texto descreve a briga interna do compositor de querer expressar seus sentimentos, mas ao mesmo tempo não ser capaz. Esta contradição é representada na música pelas linhas do *canto* e do *tenor*. Ao longo de todo este trecho, a voz do *canto* utiliza somente intervalos do *genus* cromático¹⁵⁶ e algumas poucas quartas e quintas, enquanto o *tenor* caminha quase que exclusivamente por segundas maiores, ou seja, utilizando o *genus* diatônico. Desta forma, pode-se interpretar que o *genus* cromático representa o sentimento idealizado e perfeito do poeta, enquanto o *genus* diatônico representa a dura realidade de não ser capaz de expressar seus sentimentos; assim como na primeira parte. As vozes do *alto* e do *quinto* contêm linhas mistas, provavelmente para viabilizar a organização vertical das vozes.

Ao final deste trecho, o verso “*Ch’ invidioso il mondo ne farei*” representa a vitória do eu lírico no dia em que ele puder se expressar. Neste verso, cantado homofonicamente a quatro vozes, todas as linhas são construídas sem tons inteiros, há somente uma segunda maior na voz do *canto*, cp.25. Além disso, Vicentino faz uma sequência de cadências cromáticas por quintas e termina o verso também em uma cadência cromática sobre sol. A exclusividade do *genus* cromático neste verso pode ser interpretada como a “vitória” do *genus* cromático, ou seja, do

¹⁵⁴ “In general, [...] a melodic line of this type was employed primarily in conjunction with expressive words of the text” (KAUFMANN, 1966, p.77).

¹⁵⁵ “The composer is not so much concerned with portraying individual words [...] as he is with capturing the essential emotive aura of a particular passage” (KAUFMANN, 1966, p.81)

¹⁵⁶ Aparecem algumas terças maiores, mas a predominância é de espécies do *genus* cromático.

sentimento idealizado.

O último verso “*Et io superbo del mio canto andrei*”, volta a misturar intervalos de todos os *genera*, mas ainda com poucas segundas maiores. O orgulho conotado neste trecho aparece representado por um “motivo” de salto de quinta ou quarta ascendente, intervalos considerados vivazes e animados por Vicentino, que aparece em todas as vozes ao longo das repetições do verso.

Esta maneira de aplicar os *genera* gera linhas com saltos considerados “proibidos” pela prática da época, por exemplo, no compasso 16 no *canto* onde acontece uma segunda aumentada dó-ré#; e gera resultantes harmônicas surpreendentes, como tríades aumentadas, cp. 23. Além disso, este madrigal contém uma grande quantidade de sequências de cadências por quintas, facilitadas pelas sensíveis geradas pelo extremo uso de semitons (cp. 16), e cadências evadidas.

Neste madrigal encontramos um procedimento cadencial que Vicentino vai usar na ligação das partes dos madrigais. Apesar deste madrigal não conter duas partes propriamente ditas, no compasso 15 para o 16 da edição moderna o compositor encadeia a cadência final da primeira parte com a entrada da segunda parte. O resultado são duas cadências em sequência, uma sobre ré e outra sobre sol, ou seja, além da cadência final da primeira parte Vicentino realiza um movimento cadencial entre as últimas notas da primeira parte e as primeiras notas da segunda parte¹⁵⁷.

	Claves	Armaduras
<i>Canto</i>	G2	b
<i>Alto</i>	C1	q
<i>Tenore</i>	C3	q
<i>Basso</i>	F3	b
<i>Quinto</i>	C3	b
Principais Pontos Cadenciais	(Eb), G, D G, C, A, F	
Finalis	D G	
Fictas	C#, D#, Eb, F#, G#, Ab	

¹⁵⁷ Encontramos este mesmo procedimento cadencial nos madrigais 4, 5, 6, 7, 9 e 11.

Texto:

*Non s'incolpi la voglia
S'io non canto di voi come dovrei
Ma ria fortuna e advers' ai desir miei*

*Che s'io potess' un giorno mandar fore
Di fortuna al dispetto
Voci conform' a quel ch' o nel concetto
Del vostro alto valore
Direi cose cantand' a vostr' honore
Ch' invidioso il mondo ne farei
Et io superbo del mio canto andrei*

Não se culpe o desejo (Que ninguém culpe o desejo)
Se eu não canto sobre vós como deveria
Mas cruel é a sorte e contrária aos meus desejos

Que se um dia eu pudesse mandar para fora
A despeito da sorte
Palavras como as que tenho em mente
Do vosso grande valor
Eu diria coisas cantando à vossa honra
Que faria inveja ao mundo
E eu andaria orgulhoso do meu canto

Exemplo 4 – Segundo madrigal

2. Non s'incolpi la voglia

tenor

Non s'incol - pi la vo - glia la vo - glia No(n)s'incol -
Non s'incol - pi la vo - glia Non s'incol - pi la vo - glia
Non s'incol - pi la vo - glia Non s'incol - pi la vo - glia
Non s'incol - pi la vo - glia Non s'incol - pi la vo - glia

5 [4]

[Non s'incol - pi la vo - glia nons'in-col - pi la vo - glia] S'io no[n]

-pi la vo - glia [Nons'in-col - pi la vo - glia S'io no[n]

8 s'incol - pi no[n] s'in-col - pi la vo - glia S'io no[n]

8 Non s'incol - pi la vo - glia nons'in-col - pi la vo - glia S'io no[n]

-glia non s'in - col - pi la vo - glia nons'in - col - pi la vo - glia]

can - to di voi co - me do - vre - i [s'io non can - to di voi co - me do - vre -

can - to di voi co - me do - vre - i [s'io non can - to di voi co - me do - vre -

8 can - to di voi co - me do - vre - i [s'io non can - to di voi co - me do - vre -

8 can - to di voi co - me do - vre - i

s'io no[n] can - to di voi co - me do - vre -

10

-i Ma - ria for - tu - nae ad - ver - s'ai

-i Ma - ria for - tu - nae ad - ver - s'ai

8 -i Ma - ria for - tu - nae ad - ver - s'ai de - sir mie - i

Lá Ma - ria for - tu - nae ad - ver - s'ai de - sir mie - i [Ma - ria for - tu - nae ad - ver - s'ai

-i Ma - ria for - tu - nae ad - ver - s'ai de - sir mie - i

3 2 15 2 aum

de - sir mie - i [Ma - ria for - tu - nae ad - ver - s'ai de - sir mie - i che s'io po - tes - s'ungior -

de - sir mie - i [Ma - ria for - tu - nae ad - ver - s'ai de - sir mie - i che s'io po - tes - s'ungior -

8 [Ma - ria for - tu - nae ad - ver - s'ai de - sir mie - i che s'io po - tes - s'ungior -

8 de - sir mie - i [Ma - ria for - tu - nae ad - ver - s'ai de - sir mie - i che s'io po - tes - s'ungior -

Ma - ria for - tu - nae ad - ver - s'ai de - sir mie - i

no mandar fo - re Di for-tu-naal di-spet - to vo - ci con-for - m'a quel -
 no mandar fo - re Di for-tu-naal di-spet - to vo - ci con-for - m'a quel -
 8 no mandar fo - re Di for-tu-naal di-spet - to vo - ci con-for - m'a quel -
 8 no mandar fo - re Di for-tu-naal di-spet - to vo - ci con-for - m'a quel -

20
 ch'o nel con-cet - to Del vo-stro al-to va-lo - re Di-rai co - se cantan - d'a -
 ch'o nel con-cet - to Del vo-stro al-to va-lo - re Di-rai co - se cantan - d'a vo -
 8 ch'o nel con-cet - to Del vo-stro al-to va-lo - re Di-rai co - se cantan - d'a -
 8 ch'o nel con-cet - to Del vo-stro al-to va-lo - re Di-rai co - se cantan - d'a -

25
 vo-str'ho-no - re ch'in - vi-dio-soil mon-do ne fa - re - i
 str'ho-no - re ch'in - vi-dio-soil mon-do ne fa - re - i
 8 vo str'ho-no - re ch'in - vi-dio-soil mon-do ne fa - re - i
 8 vo str'ho-no - re ch'in - vi-dio-soil mon-do ne fa - re - i
 Et io su -

Et io su - per - bo del mio ca[n]-to an-dre - i
 Et io su - per - bo del mio ca[n]-to an-dre - i
 8 Et io su - per - bo del mio ca[n]-to an-dre - i Et io su -
 8 Et io su - per - bo del mio ca[n]-to an-dre - i
 - per - bo del mio ca[n]-to an-dre - i Et io su - per - bo et

The image shows a page from a musical score, likely a madrigal by Vincenzo Monteverdi. It features four staves: Soprano (top), Alto (second), Tenor (third), and Bass (bottom). The lyrics are in Italian, with some words in brackets indicating alternative pronunciations or ornaments. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and various accidentals (sharps, flats, naturals). Red and blue annotations are present, including brackets and arrows, highlighting specific musical features or performance instructions. The page is numbered 30 and 35.

KAUFMANN (1963)

MADRIGAL III

No terceiro livro de prática do tratado, fólio 67v, Vicentino descreve um método de composição que permite uma peça ser executada de três maneiras diferentes: a primeira sem os acidentes de bemol, bequadro, sustenido e de *diesis*; a segunda somente com os acidentes de bemol, bequadro e sustenido, mas sem as *diesis*; a terceira com todos os acidentes. Vicentino ainda descreve a possibilidade de combinar os acidentes, o que resulta em um total de cinco maneiras de se cantar uma peça: a maneira diatônica, a cromática, a cromática-enarmônica, a diatônica-cromática, e a diatônica-cromática-enarmônica.

No terceiro madrigal do quinto livro, o compositor utiliza uma notação de acidentes que, segundo Kaufmann (1966, p. 78), é um resquício deste método. Nos primeiros compassos da peça, circulado em vermelho na análise, Vicentino coloca duas possibilidades de acidentes sobre a palavra “*piano*”, mais especificamente a sílaba “*pian-*”. Estas alterações possibilitam o uso de um semitom maior ou um tom para o *canto* e para o *quinto*, uma terça maior ou menor para o *alto* e de um tom, semitom maior ou semitom menor¹⁵⁸ para o *tenor*. Kaufmann também

¹⁵⁸ O semitom menor aconteceria entre o si bequadro (compasso 5) e o si bemol (compasso 6).

ressalta que em mais nenhum lugar do terceiro madrigal e nem do quinto livro aparece este tipo de notação, mas ressalta que “uma certa liberdade no tratamento dos acidentes era permitida e até desejada” (KAUFMANN, 1966, 78)¹⁵⁹.

O texto do terceiro madrigal é de autor anônimo. Este pequeno poema é musicado em uma só parte. Todo o madrigal está repleto de cromatismo e linha cromáticas com semitons maiores e menores.

Analisando o conteúdo intervalar das linhas vemos um primeiro verso que contém poucas segundas maiores. A primeira “declamação” do segundo verso (cp. 8 a 10) acontece sem nenhuma segunda maior e termina em uma cadência cromática em fá; antecedem esta cadência cromática uma cadência em sol com *tenor* evadido e uma cadência cromática em dó. A primeira repetição do verso utiliza poucas segundas maiores, duas no *canto* e uma no *alto*, e a segunda repetição utiliza quatro tons inteiros¹⁶⁰. O aumento da quantidade de tons inteiros causa uma variação expressiva no verso que, a cada repetição, fica mais tenso¹⁶¹.

O verso seguinte, “*asciuti mai quest’occhi non vedrai*”, ocupa os compassos 15 a 22-23¹⁶² da edição moderna. Muito polifônico e muito cromático, este trecho é um bom exemplo das progressões de cadências por quintas relacionadas aos cromatismos. No meio do compasso 16, Vicentino começa uma sequência de cromatismo nas vozes *alto*, *canto* e *tenor* respectivamente; estes semitons fazem o papel de *cantizans* nesta progressão de cadências. Com *basso* partindo de mi e caminhando por quintas, Vicentino realiza uma cadência cromática sobre lá, seguido de duas cadências com *tenorizans* evadido, sobre ré e sol. No compasso 20 ocorre uma pausa no *basso* antes de continuar o movimento por quintas, mas é possível observar a continuação da progressão de dó para fá, para si bemol. Todo este trecho praticamente não contém tons inteiros, este tipo de intervalo surge em maior quantidade somente no final da passagem que termina em uma cadência sobre sol no cp. 22.

É possível notar ao longo de todo o madrigal que, com exceção de apenas um verso, Vicentino utiliza preponderantemente linhas com poucas ou nenhuma segunda maior. A exceção é o quarto verso, *Fin ch’io non mandi fuore*. Neste verso, as linhas do *quinto* e do *alto* são construídas repletas de tons inteiros. As outras vozes continuam com poucos intervalos deste tipo, porém esta mudança não deve ser ignorada; assim como no segundo verso, este

¹⁵⁹ “[...] a certain liberty in the treatment of accidentals was permissible and even desirable” (KAUFMANN, 1966, p.78).

¹⁶⁰ A bordadura no *canto*, cp.15, não foi contada.

¹⁶¹ Há outros recursos musicais que colaboram com a tensão do texto como a mudança do registro das vozes para a região mais aguda.

¹⁶² No tenor do compasso 21-22 foi adicionado uma ligadura na nota *sib* que estava faltando.

aumento de tons inteiros pode demonstrar que Vicentino quis uma sonoridade mais tensa, o que representa bem o conteúdo semântico do verso.

Esta diferença intervalar das linhas fica mais aparente com a entrada do próximo verso que tem uma linha muito cromática no *canto*, seguido de muitos semitons e terças menores, e poucas segundas maiores nas outras vozes. Vicentino, então, repete o terceiro e quarto versos reforçando a sonoridade anteriormente usada em cada um deles, o terceiro praticamente sem segundas maiores e o quarto com uma maior quantidade de segundas maiores.

Vicentino termina o madrigal com muitos cromatismos e, apesar de utilizar intervalos de todos os *genera*, ainda é possível observar uma predominância de terças e semitons nas linhas.

Normalmente em cadências a cinco vozes completas o compositor utiliza dois movimentos de *altizans*, o de terça menor descendente e o de nota repetida. Porém, algumas vezes o compositor opta por utilizar o movimento de *tenorizans* cromático, o que resulta em uma cadência com dois tipos de cláusula *tenorizans*. Os compassos 12-14 e 39-40 são exemplos deste tipo de cadência (a cláusula *tenorizans* cromático aparece indicado pela seta verde na cadência). Pode-se argumentar que esta cláusula não é um *tenorizans* cromático, mas uma evasão, no entanto, esta mistura de cláusula é coerente com o que Vicentino chamou de música mista e acontece algumas vezes ao longo de todo o quinto livro.

É interessante observar que, apesar deste madrigal conter linhas com poucas segundas maiores, ele apresenta uma quantidade menor de falsas relações, evidenciando novamente que o uso do *genus* cromático não resulta necessariamente em um maior número de falsas relações.

	Claves	Armaduras
<i>Canto</i>	G2	♯
<i>Alto</i>	C2	♭
<i>Tenore</i>	C3	♯
<i>Basso</i>	F3	♭
<i>Quinto</i>	C1	♯
Principais Pontos Cadenciais		G, F, C, B♭, D.
Finalis		G
Fictas		C♯, E♭, F♯, G♯

Texto:

<i>Poi ch'el mio largo pianto</i>	Porque meu grande pranto
<i>Amor ti piace tanto</i>	Amor, te agrada tanto
<i>Asciuti mai quest'occhi non vedrai</i>	Secos nunca verás estes olhos
<i>Fin ch'io non mandi fuore</i>	Até que eu não mande para fora
<i>Haime haime per gli occhi el core</i>	(Ai de mim, ai de mim) o coração pelos olhos

Exemplo 5 – Terceiro madrigal

3. Poi ch'el mio largo pianto

The musical score is for a five-part setting of a madrigal. The parts are Cantus (Soprano), Quintus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The lyrics are in Italian and Portuguese. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 9, and the second system contains measures 10 through 14. Red circles highlight specific notes in the Cantus, Altus, and Tenor parts. Green arrows point to notes in the lower parts.

System 1 (Measures 1-9):

- Cantus:** Poi ch'el mio lar - go pian - to
- Quintus:** (Silent)
- Altus:** Poi ch'el mio lar - go pian - to
- Tenor:** Poi ch'el mio lar - go pian -
- Bassus:** Poi ch'el mio lar - go

System 2 (Measures 10-14):

- Cantus:** lar - go pian - to] A - mor ti pia - ce tan - to
- Quintus:** Poi ch'el mio lar - go pian - to A - mor ti
- Altus:** [poi ch'el mio lar - go pian - to] A - mor ti pia - ce tan - to
- Tenor:** - to mio lar - go pian - to A - mor ti pia - ce tan - to
- Bassus:** pian - to A - mor ti pia - ce tan - to

15

[A - mor ti pia - ce tan - to] A - mor ti pia - ce tan - to
 pian - ce tan - to [A - mor ti pia - ce tan - to] A - sciu - ti
 [A - mor ti pia - ce tan - to] A - mor ti pia - ce tan - to
 [A - mor ti pia - ce tan - to] A - mor ti pia - ce
 [A - mor ti pia - ce tan - to] A - mor ti pia - ce tan - to

20

A - sciu - ti mai que - st'oc - chi non ve - dra - i [A -
 mai que - st'oc - chi non ve - dra - i A - sciu - ti mai que - st'oc -
 A - sciu - ti mai que - st'oc - chi non ve - dra - i A - sciu - ti mai que -
 tan - to A - sciu - ti mai que - st'oc - chi non ve -
 mai que - st'oc - - - chi non ve - dra - - - i A -

-sciu - ti mai que - st'oc - chi non ve - dra - i Fin - ch'io no[n] man - di fuo - re Fin -
 -chi[n]on ve - dra - i Fin - ch'io no[n] man - di fuo - re Fin -
 -st'oc - - - ch'io no[n] ve - dra - i Fin - ch'io no[n] man - di fuo - re [Fin -
 -dra - - - i no[n] ve - dra - i Fin - ch'io no[n] man - di fuo - re [Fin -
 -sciu - ti mai que - st'oc - chi no[n] ve - dra - i Fin - ch'io no[n] man - di fuo - re

25

man - di fuo - re Hai - me hai - me per gli oc - chiel co - re [Hai -
 -ch'io no[n] ma[n]di fuo - re Hai - me per
 -ch'io non man - di fuo - re Hai - me hai - me per
 -ch'io non man - di fuo - re Hai - me hai - me per gli oc - chiel
 Fin - ch'io no[n] ma[n]di fuo - re Hai - - - me [hai - me] per gli oc - chiel

30
[k] -me hai - me per gliocchiel co - re] A - sciu - ti mai que - st'oc - chino[n] ve - dra - i Fin - ch'io
gliocchiel co - re A - sciu - ti mai que - st'oc - chino[n] ve - dra - i Fin -
8 glioc chielco re A - sciu - ti mai que - st'oc - chino[n] ve - dra - i Fin -
8 co re A - sciu - ti mai que - st'oc - chino[n] ve - dra - i Fin -
co re A - sciu - ti mai que - st'oc - chino[n] ve - dra - i Fin -

35
no[n]man - di fuo - re Hai - me Hai - me hai - me per gliocchiel
- ch'io no[n]man - di fuo - re Hai - me [Hai - me] per
8 - ch'io no[n]man - di fuo - re Hai - me [hai - me] per glioc -
8 - ch'io no[n]man - di fuo - re Hai - me Hai - me per glioc -
- ch'io no[n]man - di fuo - re Hai - me Hai - me per gliocchiel

40
co - re [Hai - me hai - me per glioc - chiel co - re]
glioc - chielco - re Hai - me[hai - me] per glioc - chiel co - re
8 - chiel co - re Hai - me[hai - me] per glioc - chiel co - re
8 chiel co - re [Hai - me hai - me per glioc - chiel co - re]
co - re Hai - me hai - me per glioc - chiel co - re

KAUFMANN (1963)

MADRIGAL IV

O quarto madrigal é o primeiro do quinto livro com texto de Francesco Petrarca. De acordo com a análise de Paola Vecchi Galli e Stefano Cremonini na edição comentada do Cancioneiro de Petrarca, este soneto fala sobre o espanto do amante diante das perfeições visíveis da amada. Nos quartetos está a imagem de um amor “demiurgo” que descreve sua obsessão pela amada através de metáforas intensas como ouro, rosas, salmoura, pérolas, belezas incontáveis e indizíveis. “Os tercetos estão reservados para a voz celestial de Laura e a luz que

emana de seus olhos: uma luz alta e vivificante, uma fonte de paz, mas ao mesmo tempo de amargo tormento” (PETRARCA, 2012, p.1169-1170)¹⁶³.

Este madrigal é o primeiro dos doze a ter duas partes explicitamente separadas, a segunda parte se encontra em outro fôlio com a descrição *secunda parte*. Vicentino organiza a forma da composição de tal maneira que a primeira parte corresponda aos quartetos do soneto e a segunda aos tercetos.

Aqui encontramos o procedimento cadencial entre as duas partes descrito na análise do segundo madrigal. A primeira parte termina em uma cadência completa sobre dó e, como se não houvesse separação, as últimas notas desta cadência são as penúltimas de uma cadência completa sobre fá no primeiro compasso da segunda parte. Vicentino realiza este mesmo procedimento cadencial nos madrigais II, IV, V, VI, VII e XI; nota-se que as cadências de ligação são sempre em ré e sol, ou em dó e fá.

Analisando o conteúdo intervalar das linhas, o início do madrigal apresenta uma mistura dos três *genera*. Neste contexto misto, o compositor utiliza duas cadências cromáticas nos compassos 2 e 3, sobre as palavras *amor l'oro*.

Na segunda metade do segundo verso, as palavras “*En quali spine*”, utilizam quase que exclusivamente o *genus* diatônico, provavelmente para representar a *asprezza* da palavra *spine*. Nos compassos 11 a 14, na continuação do texto, há uma sobreposição das palavras *rose* e *spine*, onde é possível observar que o uso de intervalos do *genus* diatônico no texto “*En quali spine*”, enquanto as outras vozes, que cantam “*colse le rose*”, utilizam somente intervalos do *genus* cromático ou intervalos neutros (no caso do *basso*). Este trecho contém muitas falsas relações, inclusive trítonos simultâneos nos compassos 11 e 12.

Nos compassos 25 a 31, no verso “*Onde le perle in ch'ei frange e affrena dolci parole*”, Vicentino utiliza pouquíssimos tons inteiros. Com exceção de um¹⁶⁴, os poucos tons inteiros do trecho aparecem sobre a palavra *affrena* (que tem o significado de frear). O verso termina em uma cadência cromática em dó que é antecédida por uma outra cadência cromática em sol.

Depois desta cadência, a voz do *alto* repete o texto *dolci parole* sozinho terminando a frase melódica em um movimento de segunda menor ascendente (cláusula *cantizans*) subentendendo uma cadência em sol. Nesta cadência, o *tenor*, o *quinto* e o *basso* evadem suas cláusulas indo para uma resultante harmônica “inesperada” de mi bemol maior. Essa evasão ocorre na entrada do texto *honeste pellegrine*, talvez com a intenção de representar o significado

¹⁶³ “Le terzine sono invece riservate alla voce celestiale di Laura e alla luce che si sprigiona dai suoi occhi: una luce alta e datrice di vita, fonte di pace, ma insieme di aspro tormento” (PETRARCA, 2012, p.1169-1170).

¹⁶⁴ No cp. 27, no tenor.

da palavra *pellegrine* (estrangeiro ou raro).

O restante da primeira parte volta a utilizar mais segundas maiores e a misturar de maneira mais equilibrada as espécies dos três *genera*. Pode-se observar a sobreposição de transformações de tom em semitom, cp. 38 no *tenor*, com transformações de semitons em tons inteiro, como no compasso 38 e 39 no *alto*¹⁶⁵.

O início da segunda parte, sobre o verso “*Da quali angeli mosse e di qual spera*” (cp. 45 a 48), é uma forte comprovação de que Vicentino entende a expressividade dos intervalos de forma individual. Este trecho não contém nenhum tom inteiro em nenhuma das vozes, somente semitons, terças menores e intervalos de quartas e quintas justas. A escolha do compositor de não usar segundas maiores para representar uma passagem sobre anjos é coerente com sua teoria.

O restante da segunda parte utiliza espécies de todos os *genera*, mas, no último verso, percebe-se novamente uma grande redução de tons inteiros nas linhas, juntamente com o aparecimento de muitas linhas cromáticas.

Mesmo sendo um madrigal extremamente cromático, Vicentino não utiliza muitas cadências cromáticas. No entanto, os cromatismos geram uma variedade notável de cadências, inclusive sobre si natural (cp. 71-72).

	Claves	Armaduras
<i>Canto</i>	C1	♭
<i>Alto</i>	C3	♭
<i>Tenore</i>	C4	♭
<i>Basso</i>	F4	♭
<i>Quinto</i>	C4	♭
Principais Pontos Cadenciais	C, G, A, D (F), C, G, D, A, E.	
Finalis	C G	
Fictas	C#, D#, Eb, F#, G#, Ab, A#.	

¹⁶⁵ Pode-se argumentar que a nota fá natural do cp.39 deve ser sustentado para evitar o trítone simultâneo com a nota si, no entanto, com a colocação da *ficta*, esta nota formará uma falsa relação com a nota dó natural de outras três vozes. Como argumentar que o trítone simultâneo deve ser evitado mais do que a falsa relação uma vez que Vicentino escreve tantos intervalos deste tipo?

Texto:¹⁶⁶

*Onde tolse amor l'oro, et di qual vena,
per far due treccie bionde? E 'n quali spine
colse le rose, e 'n qual piaggia le brine
tenere e fresche, e die' lor polso e lena?*

*Onde le perle in ch'ei frange e affrena
dolci parole honeste e pellegrine e pellegrine
onde tante bellezze e si divine
di quella fronte piu ch'el ciel serena*

*Da quali angeli mosse e di qual spera
Quel celeste cantar che mi disface
Si che mi avanza ho mai da disfar poco*

*Di qual sol nacque l'alma luce altera
di que' belli occhi ond'io ho guerra et pace,
che mi cuocono il cor in ghiaccio e 'n fuoco*

Onde achou Amor o ouro, em que veio,
para as duas louras tranças? E essa rosas
em que espinho, e em que várzeas remansosas
a fresca brisa, e lhe deu pulso ao seio?

Onde as pérolas que com num freio
retêm doces palavras deliciosas?
onde tantas belezas tão airosas
do rosto, mais que o céu, de graças cheio?

De que anjos ou esfera é que deriva
o celeste cantar que me defaz
e me desmancha neste desafoço?

De que sol nasce a alma luz tão viva
dos belos olhos que dão guerra e paz,
que me cozem o peito em gelo e fogo?

Exemplo 6 – Quarto madrigal

4. Onde tolse amor l'oro

(Francesco Petrarca)

On - de tol - sea - mor l'o - ro [on - de tol - sea - mor l'o - ro]

On - de tol - sea - mor l'o - ro on - de tol -

On - de tol - sea - mor l'o - ro on - de tol - sea -

On - de tol - sea - mor l'o - ro [on - de tol -

¹⁶⁶Tradução de José Clemente Pozenato. (POZENATO, 2014, p.339).

10

e di qual ve - na En qua - li

- sea-mor l'o-ro-e di qual ve - na Per far duetrec - cie

8 - mor l'o - ro-e di qual ve - na Per far due trec-cie bio[n] -

8 l'o - ro e di qual ve - na Per far duetrec - cie bio[n] -

- sea-mor l'o - ro-e di qual ve - na Per far due trec-cie bio[n] -

spi - ne col - se le ro - se en qual

bio[n] - de En qua - li spi - ne col - se le ro - se

8 - de En qua - li spi - ne col - se le ro - se en

8 - de En qua - li spi - ne col - se le ro - se en

15

piag - gia le bri - ne Te - ne-ree fre - sche te - ne-ree

en - qual piag-gia le bri - ne Te - ne-ree fre -

8 - qual piag - gia le bri - ne Te - ne-ree fre - sche

8 ro - se en qual piag - gia le bri - ne Te - ne-ree fre -

qual piag - gia le bri - ne Te - ne-ree fre - - sche

20

fre - schee die lor pol - soe le - na e die lor pol-soe le -

-sche e die lor pol-soe le - nae die lor pol - soe le -

8 die lor pol - soe le - nae die lor pol - soe

8 - -sche e die lor polsoe le - - na

e die lor pol-soe le - - na

25

-na on - de le per - le in ch'ei fran - gee af - fre - na

- na on - de le per - le in ch'ei fran - gee af -

le - na on - de le per - le in ch'ei fran - gee af - fre - na

on - de le per - le in ch'ei fran - gee af - fre - na

on - de le per - le in ch'ei fran - gee af - fre - na

30

Dol - ci pa - ro - le ho - ne - stee pel - le - gri - ne on -

- fre - na Dol - ci pa - ro - le ho - ne - stee

Dol - ci pa - ro - le ho - ne - stee pel - le - gri - ne

Dol - ci pa - ro - le ho - ne - stee pel - le - gri - nee pel -

Dol - ci pa - ro - le ho - ne - stee pel - le - gri - ne

35

- de tan - te bel - lez - zee si di - vi - ne

pel - le - gri - ne on - de tan - te bel - lez - zee si di - vi -

e pel - le - gri - ne on - de tan - te bel - lez - zee si di -

le - gri - ne on - de tan - te bel - lez - zee si di - vi -

on - de tan - te bel - lez - zee si di - vi - ne

(40)

45

Di quel - la fron - te piu ch'el ciel se - re - na

- ne Di quel - la fron - te piu ch'el ciel se - re - na

- vi - ne Di quel - la fron - te piu ch'el ciel se - re - na

- ne Di quel - la fron - te piu ch'el ciel se - re - na

Di quel - la fron - te piu ch'el ciel se - re - na

Da quali angeli

Secunda Pars

45

Da qua-lian-ge-li mos-see di qual spe-ra Quel ce-

Da qua-lian-ge-li mos-see di qual spe-ra Quel ce-le-ste can-

Da qua-lian-ge-li mos-see di qual spe-ra Quel ce-le-

Da qua-lian-ge-li mos-see di qual spe-ra Quel

Da qua-l'an-ge-li mos-see di qual spe-ra Quel ce-

50

-le-ste can-tar che mi di-sfa-ce si

-tar che mi di-sfa-ce che mi di-sfa-ce

-ste can-tar che mi di-sfa-ce che mi di-sfa-

ce-le-ste can-tar che mi di-sfa-ce che mi di-

-le-ste can-tar che mi di-sfa-ce che mi di-sfa-

55

che mia-van-zahomai da di-sfar po-co Di qual solnac.

si che mia-van-zahomai da di-sfar po-co Di qual sol nac-

-ce si che mia-van-zahomai da di-sfar po-co

-sfa-ce si che mia-van-zahomai da di-sfar po-co Di qual

-ce Di qual sol nac-

60

-quel'al-ma lu-ceal-te-ra Di que be-gliocchiond'i ho guer-rae

-que l'al-ma lu-ceal-te-ra Di que be-glioc-chion-d'i ho guer-

Di que be glioc chiond'i hoguer-rae pa ce hoguer

sol nac-que l'al ma lu-ceal-te-ra Di que be-gliocchiond'i

-que l'al-ma lu-ceal-te-ra Di que be-glioc-chion d'i ho guer-

65

- ce che mi cuo - co-no'l cor in ghiac - cioen fo -

- rae pa - ce che mi cuo - co-no'l cor in ghiac - cioen

8 - rae pa - ce che mi cuo - co-no'l cor in ghiaccioen

8 ho guer-rae pa - ce che mi cuo - co-no'l cor in ghiac-cioen fo - co che

rae pa - ce che mi cuo - co-no'l cor in ghiac-cioen fo -

70

- co che mi cuo - co-no'l cor in ghiac - cioen fo -

fo - co che mi cuo - co-no'l cor in ghiac - cioen fo -

8 fo - co che mi cuo - co-no'l cor in ghiac - cioen fo -

8 mi cuo - co-no'l cor in ghiac - cioen fo -

- co che mi cuo - co-no'l cor in ghiac - cioen fo -

75

KAUFMANN (1963)

MADRIGAL V

O quinto madrigal foi feito sobre texto de autor anônimo. Semelhante ao quarto madrigal, contém acidentes sobre praticamente todas as notas da escala diatônica. Vicentino utiliza os acidentes de C#, Db, D#, Eb, F#, G#, Ab (além do Bb da música *recta*), fazendo uma quantidade enorme de cadências. Mesmo com tantos acidentes, esta peça não apresenta muitas falsas relações.

Apesar da grande quantidade de cromatismos, não há nenhuma parte exclusivamente cromática. No entanto, é possível observar passagens com predominância do *genus* cromático.

O primeiro verso do poema apresenta uma música mista com poucos acidentes e nenhuma linha cromática (semitons seguidos). Ao final do primeiro verso, nos compassos 10 e 11, a proximidade de resultantes harmônicas de ré maior e menor, introduzem uma sonoridade mais cromática. Essas resultantes aparecem marcadas com setas vermelhas no exemplo.

No segundo e terceiro verso nota-se uma significativa diminuição de segundas maiores e um aumento de espécies do *genus* cromático, juntamente com o aparecimento de linhas e cadências cromáticas. Dos compassos 14 a 27, as vozes do *canto* e do *basso* contêm apenas

uma segunda maior cada; as outras vozes contêm mais segundas maiores, porém fica claro a diferença das linhas em relação ao primeiro verso.

A segunda parte começa com uma mistura dos três *genera*, com uma grande quantidade de *fictas* e de cadências sobre diversos “graus”, porém nenhuma delas cromática. A partir do compasso 42 a quantidade de segundas maiores começa a diminuir, surgem algumas transformações de tons e semitons, e no final do compasso 51 para 52 aparece uma cadência cromática que antecede um trecho predominantemente cromático.

Nos compassos 52 a 56, o verso *perche privo di voi fra angosci e pianti* inicia com uma linha cromáticas no *canto* e quase não contém segundas maiores. Neste trecho encontramos uma sequência de cadências por movimento de quinta começando em sol sobre a sílaba “voi”, passando por dó, fá, si bemol, mi bemol, lá bemol, ré bemol e terminando em lá bemol. Nota-se que somente a primeira e a última cadências deste trecho contém o movimento de *tenorizans* comum, todas as cadências intermediárias são cromáticas.

Após esta passagem, há um aumento de segundas maiores nas linhas e não ocorrem mais cadências cromáticas. No entanto, a música mista que segue não deixa de ter uma forte sonoridade cromática por causa da profusão de acidentes que se mantêm até o final do madrigal.

Neste madrigal não foi possível traçar uma relação clara entre o texto e o uso dos *genera*. Esta relação nem sempre é explícita, porém, acreditamos que a identificação de trechos predominância de um *genus* nas composições pode colaborar para análises futuras da relação texto-música nestes madrigais.

	Claves	Armaduras
<i>Canto</i>	C1	♯
<i>Alto</i>	C3	♯
<i>Tenore</i>	C4	♯
<i>Basso</i>	F4	♯
<i>Quinto</i>	C4	♯
Principais Pontos Cadenciais	A, D, G C, G, E, A, (F, Bb, Eb, Ab, Db).	
Finalis	D G	
<i>Fictas</i>	C#, Db, D#, Eb, F#, G#, Ab.	

Texto: (autor anônimo)

*Occhi miei dolci e piu che stelle ardenti
Dal cui divin splendore
Nacque l'ardor, che gia nutri 'l mio errore*

Olhos meus, doces e mais ardentes que estrelas
Do qual divino esplendor
Nasceu o ardor, que já nutriu o meu erro

*Quando per mio destin sia lasso mai
occhi felici occhi amorosi e santi
Ch'io goda ancor vostri sereni rai*

Enquanto, pelo meu destino, não se cansarem
Olhos felizes, olhos amorosos e santos
Que eu goze ainda os vossos raios serenos

*Io sempre di vedervi occhi bramai
Perche privo di voi fra angosci e pianti
tem' hoime non veder voi giamai*

Eu sempre tive olhos desejosos de vos ver
Porque privado de vós entre angústias e choros
Temo, ai de mim, de não vos ver jamais

*Cosi quanto da voi occhi gustai
in poco tempo hora ne miei tormenti
Scorgo breve il piacer che don'amore
Ad ogni vano et infiammato core*

Assim quanto de vós desfrutaram os olhos
Em pouco tempo agora nos meus tormentos
Percebo breve o prazer que doa amor
A cada fútil e inflamado coração¹⁶⁷

Exemplo 7 – Quinto madrigal

5. Occhi miei dolci

The musical score is for a five-voice setting of the madrigal 'Occhi miei dolci'. The voices are Soprano, Alto, Tenor, Contralto, and Baixo. The lyrics are in Italian and Portuguese. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. Blue arrows indicate the flow of the polyphony between the voices.

Lyrics (Italian/Portuguese):

Oc - chi miei dol - ci [oc - chi miei dol - ci] e
Oc - chi miei dol - cie piu che stel -
Oc - chi miei dol - ci e piu che
piu che stel - l'ar - den - ti oc - chi miei dol -
- le ar - den - ti e piu che stel - le ar - den - ti oc -
dol - ci e piu che ste - le ar - den -
stel - le [e piu che stel - le] ar - den - ti
Oc - chi miei dol - ci e piu che stel -

¹⁶⁷ Tradução nossa.

10

-ci e piu che stel-lear-den - - ti che stel-lear - -

re-chimiei dol- - cie piu che stel-lear - den -

Oc-chimiei dol-cie piu che stel-lear-den -

oc- - chi miei dol- - - cie piu che stel-lear den -

lear den ti

15

-den - ti Dal cui di-vin splen-do - re Nac-quel'ar-dor che gia

-ti Dal cui di-vin splen-do - re Nac-quel'ar-dor che gia

-ti Dal cui di-vin splen-do - re Nac-quel'ar-dor che gia

-ti Dal cui di-vin splen-do - re Nac-quel'ar-dor che gia

Dal cui di-vin splen-do - re Nac-quel'ar-dor che gia

nu-tri'l mioer-ro-re Dal cui di-vin splen-do-re Nac-

nu-tri'l mioer-ro-re chegia nutri'l mioer-ro-re Nac-

nu-tri'l mioer-ro-re Dal cui di-vin splen-do-re

Dal cui di-vin splen-do-re [Dal cui di-vin splen-

nu-tri'l mioer-ro-re Dal cui di-vin splen-

20

- que Nac- - que l'ar dor che gia nu-tri'l mioer - - ro - re

- que l'ar-dor che gia nu-tri'l mioer - ro - - re [che

Nac- que l'ar - dor che gia nu-tri'l mioer - ro - - re

- do - - re] Nac- - que l'ar-dor [Nac- que l'ar-dor] che

- do - - re Nac- - que l'ar-dor che

25

[che] gia nu - tri'l mioer-ro - re] [che] gia nu-triil mioer-ro - re] [che] gia nu - tri' che gia nu-triil mioer - ro - re] [che] gia nu-triil mioer-ro - re] [che] gia nu-tri che gia nu - tri'l mioer-ro - re]

Secunda Pars

Quando per mio destin

30

Quan - do p[er] mio de-stin sia las - so ma - i] Quan - do p[er] mio de - stin sia las - so ma - i] Quan - do p[er] mio de-stin sia las - so ma - i] Quan - do p[er] mio de-stin sia las - so ma - i] Quan - do p[er] mio de-stin sia las - so ma - i]

35

oc - chi fe-li - ci oc - chia - mo-ro-sie san - ti] oc - chi fe-li - ci oc - chia - mo-ro-sie san - ti] oc - chi fe-li - ci oc - chia - mo-ro-sie san - ti] oc - chi fe-li - ci oc - chia - mo-ro-sie san - ti] oc - chi fe-li - ci oc - chia - mo-ro-sie san - ti]

40

oc - chia-mo-ro-sie san - ti ch'io go-da-an-cor vo - stri se - ti ch'io go-da-an-cor vo - stri se - ti ch'io go-da-an-cor vo - stri se - ti ch'io go-da-an-cor vo - stri se - ti ch'io go-da-an-cor vo - stri se - ti]

45

-re - ni ra - i ch'io go-da-an-cor vo - strise - re - ni ra -
 -re - ni ra - i ch'io go-da-an-cor vo-stri se-re - ni ra - i
 -re - ni ra - i ch'io go-da-an-cor vo - strise - re - ni
 -re - ni ra - i ch'io go-da-an-cor vo - strise-re - ni ra - i se -
 ch'io go-da-an-cor vo - stri se-re - ni ra - i

50

mi

i - lo sem - pre di ve - der - vi oc - chi bra-ma - i Perche pri - vo di voifraan-
 lo sem - pre di ve - der - vi oc - chi bra-ma - i Perche pri - vo di voifraan-
 ra - i lo sem - pre di veder - vi oc - chi bra-ma - i Perche pri - vo di voifraan-
 -re - ni ra - i
 lo sem - pre di ve - der - vi oc - chi bra-ma - i Perche pri - vo di voifraan-

55

-go - scie pian - ti Te m'hai - me no[n] ve - der voigia ma -
 -go - scie pian - ti te - mo hai - me non ve - der voi gia - ma -
 -go - scie pian - ti te - mo hai - me non ve - der voi gia - ma - i
 -go - scie pian - ti te - mo hai - me

60

-i co - si quan - to da voi oc - chi gu - sta - i
 -i co - si quan - to da voi oc - chi gu - sta - i
 co - si quan - to da voi oc -
 co si quan to da vo i oc chi gu sta i da vo i oc chi gu sta i
 co - si quan - to da vo i oc - chi gu - sta - i

The image displays three systems of musical notation for a madrigal, likely from a 16th-century manuscript. Each system consists of five staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass). The lyrics are written below the staves. The notation includes chromatic ligatures, which are indicated by red lines and blue arrows. The first system (measures 65-69) features the lyrics: "in po-co tem-po in po-co tem po ho-ra ne miei tor-men-ti". The second system (measures 70-74) features: "scor-go bre-veil pia-cer-cho do-n'a-mo-re A-d'o-gni va-no e-". The third system (measures 75-79) features: "-t'in-fiamma-to co-re A-d'o-gni va-no et'in-fiam-ma-to co-re". The notation is in a historical style, with various clefs and accidentals. Red lines and blue arrows highlight specific chromatic ligatures and their placement relative to the notes.

fā

KAUFMANN (1963)

MADRIGAL VI

O sexto madrigal é o único do quinto livro que contém a notação de ligadura cromática exemplificada por Vicentino no fôlio 17r. Estas ligaduras se encontram nos compassos 22, no *quinto*, e 55, no *alto*. A notação da ligadura do compasso 22 aparece como no exemplo do tratado, na frente e abaixo da nota. A notação do compasso 55 aparece depois da nota, porém na mesma altura e não abaixo. A ausência do deslocamento no segundo exemplo justifica-se,

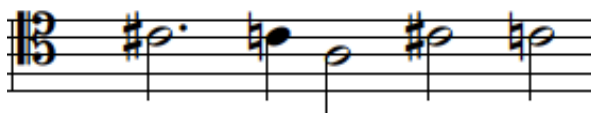
ao nosso ver, pela pausa que o segue, pois Vicentino desloca os acidentes das ligaduras não só para diferenciá-los dos acidentes normais, mas também para que não sejam entendidos como acidente da nota anterior ou seguinte.

Avaliar se estes acidentes são realmente exemplos de ligaduras cromáticas ou se são erros de impressão, como levantado por Kaufmann¹⁶⁸, é uma questão muito complexa para ser respondida sem análises mais profundas. Por este motivo, colocaremos abaixo como estas notações aparecem no original, seguida de uma transcrição demonstrando como deveriam ser interpretadas, e por último, como aparecem na edição moderna de 1963. O original e a transcrição da primeira figura estão em clave de dó na quarta linha e a edição de 1963 está em clave de sol oitava acima e com os valores diminuídos¹⁶⁹. Na segunda figura, o exemplo da edição de 1963 está em clave de sol, também com os valores diminuídos.

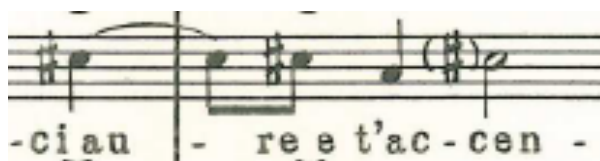
Figura 34 - Ligadura cromática do compasso 22 do sexto madrigal



Original



Transcrição nossa

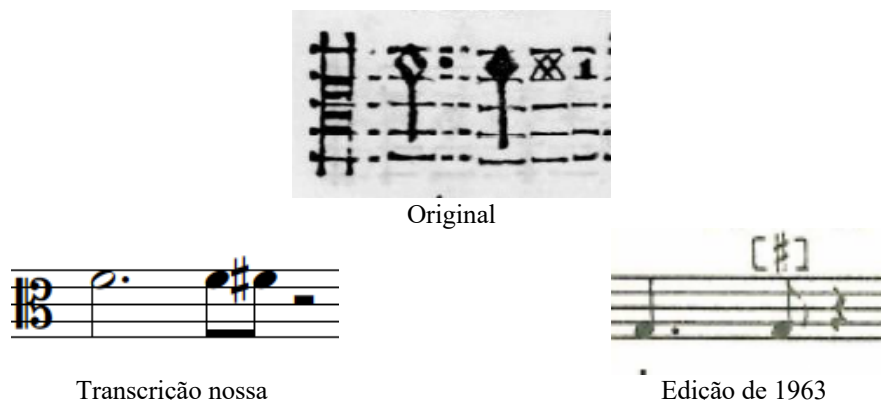


Edição de 1963

¹⁶⁸ Cf. nota 35 acima.

¹⁶⁹ No primeiro exemplo há um erro de cópia na edição de 1963, a segunda nota dó é natural e não sustenido.

Figura 35 - Ligadura cromática do compasso 55 do sexto madrigal



Com texto de autor anônimo, este madrigal não contém nenhuma parte que utilize apenas um *genus*, mas apresenta partes com clara predominância do *genus* cromático. Na primeira parte podemos observar que o segundo verso, mesmo contendo muitas segundas maiores, termina em uma cadência cromática e apresenta muitos cromatismos. Após esta cadência cromática, a quantidade de segundas maiores nas linhas diminui bastante e só volta a aumentar no último verso da primeira parte. O trecho mais cromático da primeira parte acontece sobre a frase *Di corali e di perle orientali*. Este trecho contém somente três tons inteiros, a voz do *canto* apresenta uma linha cromática de mi a sol e as quatro vozes terminam juntas em uma cadência cromática completa. As conotações das palavras justificam claramente a escolha de Vicentino por este *genus*.

A segunda parte, como um todo, contém poucas segundas maiores, muitas linhas cromáticas e transformações de tons em semitons. Esta predominância do *genus* cromático é reforçada pela cadência final do madrigal, uma cadência em sol cromática. Nenhum dos outros onze madrigais do quinto livro termina em uma cadência completa cromática. Há somente um detalhe nesta cadência que a impede de ser considerada inteiramente cromática: a bordadura na cláusula *cantinzans*. Porém, mesmo com esta bordadura, a escolha de Vicentino de substituir o movimento do *tenorizans* na cadência final demonstra que o compositor não considera imprescindível a cláusula *tenorizans* (de segunda maior) ao final de uma composição de música mista.

Pode-se, ainda, traçar uma relação desta cadência cromática final com o texto *che soffrendo io celo* (que sofrendo eu escondo), supondo que Vicentino entenda que esta cadência represente uma “omissão” da cadência que deveria acontecer, mas sem deixar de realizar uma cadência, ou seja, o eu lírico esconde o sofrimento, mas ele não deixa de existir.

	Claves	Armaduras
<i>Canto</i>	C1	♭
<i>Alto</i>	C3	♭
<i>Tenore</i>	C4	♭
<i>Basso</i>	F4	♭
<i>Quinto</i>	C4	♭
Principais Pontos Cadenciais	C, G, D D, C, A, F, G (Eb, Bb).	
Finalis	C G	
Fictas	F#, C#, Db, Eb, G#, Ab.	

Texto:

*Treccie di fila d'or cresse e lucenti
A seta e ambra fina e tersa eguali,
Occhi non lumi gia caduchi e frali
Ma raggi d'almo¹⁷⁰ sol chiari e possenti*

Tranças de fios de ouro, crespos e luzentes
Comparável a seda e âmbar fino e límpido
Olhos, não luzeiros já caducos e frágeis,
Mas raios de divino sol claros e poderosos

*Bocca thesor di dolci aure¹⁷¹ e accenti,
Di corali e di perle orientali,
Braccia da ristorar gli egri mortali
Sola mirar que vaghi gesti intenti*

Boca tesouro de doces ares* e palavras,
De corais e de pérolas orientais,
Braços para restaurar os enfermos mortais
Sozinha olhando aqueles apaixonados gestos
atentos

*Voi fra tanti altri fregi onde fe adorno
Questo altier mostro, delle donne il cielo¹⁷²,
Voi le fiamm'al mio cor destate intorno*

Vós entre tantos outros ornamentos que
enfeitaram
Este altivo monstro, das mulheres o céu,
Vós despertais as chamas do meu coração

*Et si soave e l'amoroso zelo,
Da voi rances'ogn'hor che in bel soggiorno
Mett'ol languir, che sofferendo io celo*

E tão suave e amoroso zelo,
Reaceso por vós sempre que em bela morada
Ponho o desânimo, que sofrendo eu escondo

¹⁷⁰ Almo: que dá alma e vida, então figuradamente santo, divino, excelente.

¹⁷¹ Aure seria vento leve, brisa; foi traduzido como “ar”.

¹⁷² Na antiguidade grega muitos monstros eram representados por figuras femininas.

Exemplo 8 – Sexto madrigal

6. Treccie di fila

Trec - cie di fi - la d'or cre - spee lu - cen - ti [trec-
Trec - cie di fi - la d'or cre - speelu - cen - ti [trec-ciedi
Trec - cie di fi - la d'or cre - spee lu - cen -
Trec - cie di fi - la d'or cre - spee lu - cen - ti [trec-
Trec - cie di fi - la d'or cre - speelu - cen - ti

- ciedi fi - la d'or cre - speelu - cen - ti] A se-tae t'ambra fi - na
fi - la d'or cre - spee lu - cen - ti] A se-ta et'ambra
ti [trec-ciedi fi - la d'or cre - speelu - cen - ti]
- ciedi fi - la d'or cre - speelu - cen - ti] A se - taet'am - bra fi-nae
trec-cie di fi - la d'or cre-speelu-cen - ti] A se-taet'am-bra

A se-taet'am-bra fi - naeter - sae - gua - li oc - chinonlu - mi
fi-nae ter - sae-gua - li oc-chinonlu - mi gia
oc - chinonlu - mi gia ca - du - chie
ter sae - gua - li oc - chinonlu - mi gia ca - du-chie fra -
fi - naeter - sae - gua - li oc - chinon lu - mi gia ca -

15

gia ca-du - chie fra - li Ma rag-gi d'al - mo

ca-du-chie fra - li Ma rag-gi d'al - mo sol

8 fra - li Ma rag - gi d'al - mo sol chia - rie pos - sen -

8 li Ma rag - gi d'al - mo sol chia - rie pos - sen - ti chia -

- du - chie fra - li Ma rag - gi d'al - mo

20

sol chia - rie pos - sen - ti Boc - cathe - sor di dol - ciau - reet'ac - cen -

chia - rie pos - sen - ti Boc - cathe - sor di dol - ciau - reet'ac - cen -

8 ti chia - ri pos - sen - ti Boc - cathe - sor di dol - ciau - reet'ac - cen -

8 - rie pos - sen - ti Boc - cathe - sor di dol - ciau - reet'ac - cen -

sol chia - rie pos - sen - ti

25

- ti Di - co - ra - lie di per - leo - ri - en - ta - li

- ti Di - co - ra - lie di per - leo - ri - en - ta - li Brac - ciada

8 ti Di - co - ra - lie di per - leo - ri - en - ta - li Brac -

8 ti Di - co - ra - lie di per - leo - ri - en - ta - li Brac - ciada

Brac - ciada ri - sto - rar

30

sol a mi - rar que va - ghi

ri - sto - rar glie - gri mor - ta - li sol a mi - rar

- cia da ri - sto - rar glie - gri mor - ta - li sol a

ri - sto - rar glie - gri mor - ta - li sol a mi - rar que va - ghi

glie - gri mor - ta - li sol a mi - rar que va - ghi

gestiinten - ti sol a mi - rar que va - ghi gestiinten - ti
 que va - ghi gestiinten - ti [sol] amirar que va - ghi ge - stiin - ten - ti
 8 mi - rar que va - ghi gestiin - tenti que va - ghi ge - stiinten - ti
 8 gestiinten - ti [sol a mi - rar que va - ghi ge - stiin - ten - ti]
 gestiinten - ti sol a mi - rar que va - ghi ge - stiin - ten - ti

Voi fra tanti altri

Secunda Pars

Voi fra tan - tial - tri fre - gion - de
 Voi fra tan - tial - tri fre - gion de fea - dor - no
 8 Voi fra tan - tial - tri fre - gion - de fea - dor - no
 8 Voi fra tan - tial - tri fre - gi on - de fea - dor - no
 Voi fra tan - tial - tri fre - gion - de fea dor - no Que

40 fea - dor - no Que - sto al tier mo - stro del - le don -
 on - de fea dor - no Que - sto al tier mo - stro del - le don - neil
 Que - sto al tier mo - stro del - le don -
 Que - sto al tier mo - stro del - le don -
 - sto al tier mo - stro del - le don - neil cie - lo

45 - neil cie - lo voi le fiam - m'al mio cor
 cie - lo voi le fiam - m'al mio cor de - sta - te in - tor - no
 8 - neil cie - lo voi le fiam - m'al mio cor de - sta - te in - tor -
 8 - neil cie - lo voi le fiam - m'al mio cor de - sta - te in - tor -
 voi le fiam m'al mio cor de - sta - te in - tor - no Et

50

de - sta - te in - tor - no Et si so - a - vee l'a - mo - ro - so

Et si so - a - vee l'a - mo - ro - so ze - lo Da voi racce - s'o -

no Et si so - a - vee l'a - mo - ro - so l'a mo - ro - so ze -

no Et si so - a - vee l'a - mo - ro - so ze - lo Da

si so - a - ve e l'a mo - ro - so ze - lo e l'a - mo - ro - so ze - lo

55

ze - lo Da voi rac - ce - s'ogn'horscheinbel sog - gior - no

gn'horscheinbel sog - gior - no [Da voi rac - ce - s'ogn'horscheinbel sog - gior -

lo Da voi rac - ce - s'ogn'horscheinbel sog - gior -

voi racce - s'ogn'horscheinbel sog - gior - no Met -

Da voi racce - s'ogn'horscheinbel sog - gior - no

60

Met - t'ol lan - guir che sof - fe - ren - doio ce -

no Met - t'ol lan - guir che sof - fe - ren - doio ce -

no Met - t'ol lan - guir [met - t'ol lan - guir] met - toill lan - guir che

t'ol lan - guir che sof - fe - ren - doio ce - lo [che

Me - t'ol lan - guir che sof - fe - ren - doio ce - lo

65

lo Met - toill lan - guir che sof - fe - ren - doio ce -

lo Met - toill lan - guir che sof - fe - ren - doio ce -

sof - fe - ren - doio ce - lo che sof - fe - ren - doio ce -

sof - fe - ren - doio ce - lo Met - toill lan - guir che sof - fe - ren - doio ce -

Met - toill lan - guir che sof - fe - ren - doio ce - lo

MADRIGAL VII

Com texto de Francesco Petrarca, o sétimo madrigal, *L'aura che il verde lauro*, desde o início contém uma forte presença dos *genera* cromático e enarmônico. O “motivo” inicial, imitado por todas as vozes com exceção do *basso*, é formado por uma terça menor que se transforma em uma terça maior, o que indica claramente o uso destes *genera*. Este madrigal está repleto de acidentes e saltos ‘proibidos’ que resultam em muitas linhas cromáticas, falsas relações e resultantes harmônicas incomuns. Por exemplo, nos compassos 8 e 9 onde o *alto* realiza um salto de terça aumentada enquanto, ao mesmo tempo, o *quintus* realiza um salto de quarta aumentada. Estes saltos resultam em uma falsa relação entre praticamente todas as vozes¹⁷³.

Kaufmann (1966, p.81) ressalta a respeito do trecho inicial, o trocadilho que Petrarca faz com o nome Laura com *L'aura* que significa brisa, e *lauro* (laurel) e *l'aureo crine* (cabelo dourado). O autor aponta, utilizando uma nomenclatura tonal, que o sentido dúbio das palavras “está refletido nas oscilações cromáticas da música, em princípio somente entre as formas maior e menor da mesma tríade” (Kaufmann, 1966, p.81)¹⁷⁴, mas, que ao final da frase, mudam para uma tríade maior de mi bemol seguida de uma tríade maior de mi natural. A passagem destas duas tríades é onde ocorre as falsas relações entre praticamente todas as vozes citadas acima (compassos 8-9). O autor também aponta que este é o único madrigal dos dois livros restantes que contém uma recapitulação de material musical. Nos compassos 60 a 64 há uma breve recapitulação do “motivo” inicial, com pequenas modificações que não se estendem após estes compassos. Kaufmann atribui esta repetição de material musical à relação dos temas dos dois trechos. No início o poeta associa a visão de Laura a espíritos vagando fora do corpo e no trecho onde o material musical se repete, o eu lírico fala do sofrimento de viver sem a visão da amada; “em ambos os trechos conceitos de morte e visão são evocados” (KAUFMANN, 1966, p. 82)¹⁷⁵.

Analisando a aplicação dos *genera* nas linhas do madrigal, podemos observar que toda a primeira parte contém poucas segundas maiores e muitas linhas cromáticas. No segundo verso do soneto, “*soavemente sospirando move*”, trecho mais cromático da primeira parte, é clara a predominância do *genus* cromático nas linhas e nas cadências. O trecho praticamente não contém segundas maiores e termina com duas cadências, uma sobre sol e outra sobre ré, com o *tenorizans* evadido para evitar o movimento de segunda maior. Embora todo o verso seja muito

¹⁷³ Como este trecho contém muitas falsas relações, optamos por uma marcação como um todo ao invés de marcar cada falsa relação individualmente.

¹⁷⁴ “[...] is reflected in the chromatic vacillations in the music, at first only between the minor and major forms of the same triad [...]” (Kaufmann, 1966, p.81).

¹⁷⁵ “In both places concepts of death and vision are invoked” (KAUFMANN, 1966, p. 82).

cromático é possível observar como Vicentino aplica o *genus* cromático para representar uma palavra especificamente, nos compassos 15 a 18, o compositor utiliza linhas cromáticas (sequências de semitons) em todas as vozes sobre a palavra *soavemente*.

No início da segunda parte fica evidente como o compositor utiliza o *genus* diatônico para representar palavras de conotação mais “ásperas”. Sobre o verso “*Candida rosa nata in dure spine*”, Vicentino utiliza muitas segundas maiores e termina o verso com uma cadência em sol sem o movimento de semitom do *cantizans* (cp. 32); este tipo de cláusula *cantizans* aparece nas cadências diatônicas do tratado. A palavra *dure*, na primeira vez, aparece representada por saltos de segunda maior em todas as vozes e repleta de falsas relações; na repetição, Vicentino utiliza um salto de quarta aumentada no *tenor* enquanto as outras vozes fazem segundas maiores, deixando a passagem ainda mais representativa da palavra *dure*.

Nota-se no restante do segundo quarteto uma menor quantidade de segundas maiores. Por exemplo o verso “*Gloria di nostre etade? O vivo Giove*”, uma interjeição de apelo do eu lírico para que sua morte venha antes da de sua amada, contém apenas dois tons inteiro¹⁷⁶. Nos compassos 39, 40 e 42 também encontramos sequências de cadências por quinta, sendo todas cromáticas ou com *tenorizans* evadido para evitar o tom inteiro.

Nos dois versos seguintes, “*si ch’io non veggia il gran publico danno, e’l mondo remaner senza ’l suo sole*”, onde o eu lírico diz não querer ver as ruínas de um mundo sem sua amada, Vicentino volta a utilizar mais intervalos do *genus* diatônico. Inclusive, no compasso 52-53, na voz do *quinto*, ocorre uma transformação de semitom menor em tom, evidenciando a transformação de *genus*. Neste trecho o aumento do *genus* diatônico pode estar relacionado com a representação de um cenário de ruína.

Os últimos quatro versos do soneto, voltam a ser predominantemente cromático. As linhas compostas sobre estes versos praticamente não contêm segundas maiores¹⁷⁷. Este trecho contém a maior quantidade de cadências cromáticas de todo quinto livro. Entre os compassos 66 e 88 acontecem 13 cadências cromáticas e duas cadências com *tenorizans* evadido para evitar o tom inteiro¹⁷⁸. Logo após esta sequência de cadências cromáticas, o madrigal termina com um movimento cadencial diferente dos madrigais anteriores. O *canto* faz um movimento de *cantizans* cromático (fá#-fã-fã#-sol) que sugere uma cadência em sol, no entanto, as outras vozes não completam a cadência e só concluem no compasso seguinte em uma cadência em dó cromática. Apesar da *finalis* ser dó, Vicentino termina a peça em um acorde de sol. Este acorde

¹⁷⁶ Não separados por pausa.

¹⁷⁷ Nestes quatro versos finais acontecem apenas sete segundas maiores.

¹⁷⁸ Neste trecho, além destas cadências, há cadências cromáticas que acontecem no meio do texto.

final é na verdade uma cadência interrompida, pois estas notas são as penúltimas de uma cadência em dó.

Interessante notar que este movimento cadencial interrompido aparece nos exemplos de cadência do sétimo modo de música mista do tratado (fol.56v). Visto de maneira isolada (sem contexto) no tratado, este tipo de movimento cadencial parece estranho, mas no contexto de uma peça, fica claro que este movimento é uma cadência interrompida.

	Claves	Armaduras
<i>Canto</i>	C1	♩
<i>Alto</i>	C3 ¹⁷⁹	♭ / ♩
<i>Tenore</i>	C4	♩
<i>Basso</i>	F4	♭
<i>Quinto</i>	C4	♩
Principais Pontos Cadenciais	C, G, D, A G, D, C, Bb, A, E, F.	
Finalis	D C	
Fictas	C#, D#, Eb, F#, G#, Ab.	

Texto:

*L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine
soavemente sospirando move
fa con sue viste leggiadrette et nove
l'anime da' lor corpi pellegrine.*

Aura, que o verde louro e áurea crina
move, suavemente suspirando,
faz com que seu olhar lépido e brando
me leve a alma do corpo, peregrina.

*Candida rosa nata in dure spine,
quando fia chi sua pari al mondo trove?
Gloria di nostra etate! O vivo Giove,
manda, prego, il mio in prima che 'l suo fine!*

Alva rosa que entre espinhos reclina,
haverá alguém igual a ela, quando?
Oh glória nossa! Jove, por teu mando
Antes dela morrer me seja a sina.

*si ch'io non veggia il gran publico danno
e'l mondo remaner senza 'l suo sole
né li occhi miei, che luce altra non ànno;*

Não quero ver a imensa derrocada
o mundo sem seu sol vazio quedar,
meus olhos sem a luz dela jorrada;

*né l'alma, che pensar d'altro non vole,
né l'orecchie, ch' udir altro non sanno,
senza l'oneste sue dolci parole.*

e a alma, que em mais nada quer pensar,
e o ouvido, que outro som nenhum agrada,
sem a honesta e doce fala ficar.¹⁸⁰

¹⁷⁹ A voz do *alto* perde o bemol da armadura nos últimos três sistemas da parte original.

¹⁸⁰ Tradução: (POZENATO, 2014, p.367).

Exemplo 9 – Sétimo madrigal

7. Laura che il verde lauro (Francesco Petrarca)

The musical score is for a tenor and a bass, with a piano accompaniment. The lyrics are in Italian, and the music is in G major, 4/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece, with the tenor and bass parts entering. The second system shows the continuation of the piece, with the tenor and bass parts. The third system shows the end of the piece, with the tenor and bass parts. The score includes lyrics in Italian and musical notation with various annotations such as red and blue lines, and square boxes highlighting specific notes.

Lyrics (Tenor): Lau - rach'el ver - de lau - ro et l'au - reo cri - ne

Lyrics (Bass): Lau - rach'el ver - de lau - ro et l'au - reo cri - ne

Lyrics (Piano): Lau - rach'el ver - de lau - ro et l'au - reo cri - ne

Lyrics (Tenor): - ro Lau - ra ch'el ver - de lau - ro et l'au - reo

Lyrics (Bass): lau - reo cri - ne [et l'au reo cri ne] et lau reo

Lyrics (Piano): - ra ch'el ver - de lau - ro et l'au - reo cri - ne et l'au - reo

Lyrics (Tenor): lau - ro et l'au - reo cri - ne et l'au - reo cri - ne [et l'au - reo

Lyrics (Bass): [Lau - ra ch'el ver - de lau - ro et l'au - reo cri - ne] et l'au - reo

Lyrics (Piano): cri - ne so - a - ve - men - te so - spi - ran - do mo - ve so - spi -

Lyrics (Tenor): cri - ne so - a - ve - men - te so - spi - ran - do mo - ve so - spi -

Lyrics (Bass): cri - ne so - a - ve - men - te so - spi - ran - do mo - ve so - spi -

Lyrics (Piano): cri - ne so - a - ve - men - te so - spi - ran - do mo - ve so - spi -

Lyrics (Tenor): - ran - do mo - ve so - a - ve - men - te so - spi - ran - do

Lyrics (Bass): - ran - do mo - ve so - a - ve - men - te so - spi - ran - do

Lyrics (Piano): - ran - do mo - ve so - a - ve - men - te so - spi - ran - do

20

fa con sue vi - ste leg - gia-dret-tee no -

mo - ve fa con sue vi - ste leg - gia-dret-tee no -

8 - do mo - ve fa con sue vi - ste leg - gia-dret-tee no -

8 - men - te so - spi-ran-do mo - ve

fa con sue vi - ste leg - gia-dret-tee no -

- ve fa con sue vi - ste leg - giadret-tee no - ve L'a - ni -

- ve fa con sue vi - ste leg - giadret-tee no - ve L'a - ni-me

- va fa con sue vi - ste leg - giadret-tee no - ve L'a - ni-me da

fa con sue vi - ste leg - giadret-tee no - ve L'a -

- ve fa con sue vi - ste leg - giadret-tee no - ve L'a-nime da lor

25

- me da lor cor - pi pel - le - gri - ne [L'a - ni-me da lor cor - pi pel - le - gri - ne]

da lor cor - pi pel - le - gri - ne [L'a - ni-me da lor cor - pi pel - le - gri - ne]

8 lor cor - pi pel - le - gri - ne [L'a - ni-me da lor cor - pi pel - le - gri - ne]

8 - nime da lor cor - pi pel - le - gri - ne [L'a - ni-me da lor cor - pi pel - le - gri - ne]

cor - pi pel - le - gri - ne [L'a - ni-me da lor cor - pi pel - le - gri - ne]

Secunda Pars

Candida rosa

30

Can - di - da ro - sa na - tai - du - re spi - ne

Can - di - da ro - sa na - tai - du - re spi - ne [Can - di - da ro -

8 Can - di - da ro - sa na - tai - du - re spi - ne [Can - di - da ro -

8 Can - di - da ro - sa na - tai - du - re spi - ne [Can - di - da ro -

Can - di - da ro - sa

35

Quan - do sia che sua pa - rial mon - do
sa - na tain du - re spi - ne] Quan - do sia che sua pa - rial mon - do
sa - na tain du - re spi - ne] Quan - do sia che sua pa - rial mon - do
sa - na tain du - re spi - ne] Quan - do sia che sua pa - rial mon - do
na - tain du - re spi - ne Quan - do sia che sua pa - rial mon - do

40

tro - vi Glo - ria di no - strae - ta - de glo - ria di no - strae -
tro - vi Glo - ria di no - strae - ta - de glo - ria di no - strae -
tro - vi Glo - ria di no - strae - ta - de glo - ria di no - strae -
tro - vi Glo - ria di no - strae - ta - de glo - ria di no - strae -
tro - vi Glo - ria di no - strae - ta - de glo - ria di no - strae -

45

- ta - de 0 vi - vo Gio - ve [0 vi - vo Gio - ve]
- ta - de 0 vi - vo Gio - ve [0 vi - vo Gio - ve] man - da
- ta - de 0 vi - vo Gio - ve [0 vi - vo Gio - ve]
- ta - de 0 vi - vo Gio - ve [0 vi - vo Gio - ve]
- ta - de 0 vi - vo Gio - ve [0 vi - vo Gio - ve]

50

man - da pre - goil mio in pri - ma ch'el suo fi - ne
prego il mio in pri - ma ch'el suo fi - ne si ch'io no[n] veg - ga [si
man - da prego il mio in pri - ma ch'el suo fi - ne si ch'io no[n]
man - da prego il mio in pri - ma ch'el suo fi - ne si ch'io no[n]
man - da prego il mio in pri - ma ch'el suo fi - ne

35

si ch'io non veg - ga il gran pu - bli-co dan - no Eil mon - do ri - ma - ner sen -

ch'io non veg - ga il gran pu - bli-co dan - no Eil mon - do ri - ma -

8 - veg - ga il gran pu - bli-co dan - no Eil mon - do ri - ma -

8 ga [si ch'io non veg - ga] il gran pu - bli-co dan - no Eil mon - do

si ch'io non veg - ga il gran pu - bli-co dan - no Eil

60

Eil mon - do ri - ma - ner sen - zail suo so - le

- zail suo so - le sen - zail suo so - le [x] Ne - glioc-chi

8 - ner sen - zail suo so - le Negliocchi miei che lu - ceal

8 Eil mon - do ri - ma - ner sen - zail suo so - le

mon - do ri - ma - ner sen - zail suo so - le

65

Ne - glioc-chi miei che lu - ceal - tra non han - no

miei che lu - ceal - tra non han - no [Neglioc-chi miei che lu - ceal -

- tra non han - no] Ne l'al - ma che pen - sar d'al - tro non vo - le

8 - tra non han - no] Ne l'al - ma che pen - sar d'al - tro non vo - le

8 Ne - glioc-chi miei che lu - ceal - tra non han -

Ne glioc-chi miei che lu - ceal - tra non

Ne l'al - ma che pen - sar d'al - tro non vo - le

- tra non han - no] Ne l'al - ma che pen - sar d'al - tro non vo - le

8 - ma che pen - sar [Ne l'al - ma che pen - sar] d'al -

- no Ne l'al - ma che pen - sar [Ne l'al - ma che pen -

han - no Ne l'al - ma che pen - sar d'al - tro

70

Ne l'al - ma che pen - sar d'al - tro non vo - le

-sar d'al - tro non vo - le [Ne l'al - ma che pen - sar d'al - tro non

-tro non vo - le Ne l'al - ma che pen - sar d'al - tro non

-sar] d'al - tro non vo - le Ne l'al - ma che pen - sar d'al -

non vo - - - le Ne l'al - ma che pen - sar d'al - tro non

75

Ne - glio - rec - chi ch'u - dir al - tro non sa -

vo - - le] [Ne glio - rec - chi ch'u - dir al - tro non sa -

vo - - le Ne glio - rec - - chi ch'u - dir al -

- tro non vo - - le Ne glio - rec - - chi ch'u - dir al - tro

vo - - le Ne - - glio - rec - - chi ch'u - dir al -

80

-no sen - za l'ho - ne - ste sue dol - ci pa -

-no sen - za l'ho - ne - ste sue dol - ci pa -

-no non sa - - no sen - za l'ho - ne - ste sue dol - ci pa -

non sa - no sen - za l'ho - ne - ste sue dol - ci pa -

- no non sa - - no sen - za l'ho - ne - ste

85

-ro - le [sen - za l'ho - ne - ste sue dol - ci pa - ro - le] sen -

-ro - - le [sen - za l'ho - ne - ste sue dol - ci pa - ro - le] sen -

dol - ci pa - ro - le sen - za l'ho - ne - ste sue dol - ci pa - ro -

-ro - le [sen - za l'ho - ne - ste sue dol - ci pa - ro - le]

sue dol - ci pa - ro - le [sen - za l'ho - ne -



KAUFMANN (1963)

MADRIGAL VIII

O oitavo madrigal, *Non pur quell'una bella ignuda mano*, feito sobre soneto de Petrarca, é um dos madrigais do quinto livro composto em apenas uma parte. De acordo com a análise do soneto de Trillini (2017, p. 75-76)

[...] podemos observar uma inversão da ordem convencional dos elementos que constituem a figura feminina, em que apenas a boca não respeita a sequência. É o único caso no *Canzoniere* e representa também uma exceção extremamente incomum no que diz respeito à tradição, que costumava proceder na *descriptio superficialis* (ou seja, física em oposição à *descriptio intrinseca*, que corresponde, em vez disso, à representação de características morais) de cima para baixo¹⁸¹.

Analisando agora o material musical, o madrigal inicia com muitas segundas maiores e algumas *fictas* apenas em movimentos cadenciais. Nos último dois versos deste quarteto surgem mais acidentés, uma transformação de tom em semitom (cp. 19-20) e uma *ficta* sem relação com cadência ou causa *necessitatis* (a nota dó sustenido no cp. 18-19), que sinalizam um aumento do uso do *genus* cromático.

O segundo quarteto contém menos tons inteiros e mais cromatismos do que o primeiro quarteto, no entanto, há um aumento mais evidente do *genus* cromático somente no primeiro

¹⁸¹ “[...]podemos observar una inversión del orden convencional de los elementos que constituyen la figura femenina, en el que solo la boca no respeta la secuencia. Es el único caso en el *Canzoniere* y representa también una excepción extremadamente insólita con respecto a la tradición, que solía proceder en la *descriptio superficialis* (o sea física en oposición a la *descriptio intrinseca*, que corresponde, en cambio, a la representación de las características morales) desde lo alto hacia lo más bajo” (TRILLINI, 2017, p.75).

terceto (cp.31). Começando com muitos cromatismos e com uma cadência cromática, os compassos 40 a 46, sobre o texto *La bella bocca angelica di perle*, contém pouquíssimos tons inteiros; nestes compassos aparecem somente duas segundas maiores no *basso* e uma no *alto*. Além disso, ao final do verso nas vozes do *tenor* e do *quinto*, acontece uma cadência cromática reforçando a predominância do *genus* cromático no trecho. É provável que Vicentino estivesse ciente da ordem não convencional deste poema citada acima, escolhendo o verso que se refere a boca para “destacar” com a predominância do *genus* cromático.

Após este trecho as segundas maiores voltam a aparecer, porém a sonoridade cromática do madrigal ainda permanece através da grande quantidade de acidentes.

A cadência final deste madrigal é do mesmo tipo da cadência final do sétimo madrigal. Aqui mais uma vez, Vicentino interrompe a cadência. No entanto, por haver uma grande cadência em ré antes desta interrupção (cp.80), há uma sensação de que a *finalis* pode ser ré, quando na verdade é sol.

A sonoridade cromática deste madrigal algumas vezes aparece em resultantes harmônicas adjacentes sobre uma mesma nota, mas com terças diferentes; por exemplo, no compasso 26 onde um sol menor aparece imediatamente seguido de um sol maior; outros exemplos deste tipo acontecem nos compassos 30, 59, 79.

	Claves	Armaduras
<i>Canto</i>	C1	♯
<i>Alto</i>	C3	♯
<i>Tenore</i>	C4	♯
<i>Basso</i>	F4	♯
<i>Quinto</i>	C3	♯
Principais Pontos Cadenciais	A, E, G, C, D, F, (B) ¹⁸²	
<i>Finalis</i>	G	
<i>Fictas</i>	G#, F#, C#, D#, Eb	

¹⁸² A cadência em B é frígia.

Texto:

*Non pur quell'una bella ignuda mano,
che con grave mio danno si riveste,
ma l'altra et le duo braccia accorte et preste
son a stringere il cor timido et piano.*

*Lacci Amor mille, et nesun tende invano,
fra quelle vaghe nove forme oneste
ch'adornan sì l'alto abito celeste,
ch'aggiunger nol po stil né 'ngegno umano:*

*Gli occhi sereni (celeste) et le stellanti ciglia,
la bella bocca angelica, di perle
piena et di rose, et di dolci parole,*

*che fanno altrui tremar di meraviglia,
et la fronte, et le chiome ch' a vederle
di state a mezzo dì vincono il sole.*

Não somente essa bela e nua mão
que com grave meu dano a luva veste,
mas a outra, e os dois braços, estou preste
a apertar com tímida paixão.

Laços mil, e nenhum, Amor em vão
estende nesse rosto que a reveste
e a adorna com um hábito celeste,
que mais não pode estilo e engenho chão:

olhos serenos, cílios de quebranto,
cheia de pérola a boca angélica
e de rosas e doce melodia,

que nos fazem tremer de puro encanto:
e os cabelos, e a alta fronte célica,
vencem sol de verão ao meio-dia.¹⁸³

Exemplo 10 – Oitavo madrigal

8. Non pur quell'una bella ignuda mano (Francesco Petrarca)

Non pur quell'una bella ignuda ma - no

Non pur quell'una bella ignuda ma -

Tenor Non pur quell'una bella ignuda

Non pur quell'una bella ignuda

¹⁸³ Tradução: (POZENATO, 2014, p. 313).

3

[non pur quel - l'u - na bel - lai - gnu - da ma - no] che

no [Non pur quel - l'u - na bel - lai - gnu - da ma - no]

pur quel - l'u - na bel - lai - gnu - da ma - no [Non pur quel - l'u - na

da ma - no [Non pur quel - l'u - na bel - lai - gnu - da ma - no]

bel lai - gnu da ma no [Non pur quel - l'u - na bel - lai - gnu - da

10

con gra - ve mio dan - no si ri - ve - ste [si ri -

che con gra - ve mio dan - no si ri - ve - ste si ri - ve - ste

bel - lai - gnu - da ma - no] che con gra - ve mio dan - no si ri -

che con gra - ve mio dan - no si ri - ve - ste [si ri -

ma no] che con gra - ve mio dan - no si ri

- ve - ste] Ma l'al - tra le due brac - cia ac - cor - tee pre - sto so - no a strin - ger

Ma l'al - tra le due brac - cia ac - cor - tee pre - sto so - no a strin - ger

- ve - ste Ma l'al - tra le due brac - cia ac - cor - tee pre - sto so - no a strin - ger

- ve - ste] Ma l'al - tra le due brac - cia ac - cor - tee pre - sto so - no a strin - ger

- ve - ste

20

il cor ti - mi doe pia - no lac - cia - mor mil - le e nes - sun ten - de in - va - no

il cor ti - mi doe pia - no lac - cia - mor mil - le e nes - sun ten - de in - va - no

il cor ti - mi doe pia - no lac - cia - mor mil - le e nes - sun ten - de in - va - no

il cor ti - mi doe pia - no lac - cia - mor mil - le e nes - sun ten - de in - va - no

25

Fraquel-le va - ghe no - ve for-me ho - ne - ste ch'a - dor - nan si l'altro ha-bi -

Fraquel-le va - ghe no - ve for-me ho - ne - ste ch'a - dor - nan si l'altro ha-bi -

8 Fraquel - le va - ghe no - ve for-me ho - ne - ste ch'a - dor - nan si l'altro ha-bi -

8 Fraquel-le va - ghe no - ve for-me ho - ne - ste ch'a - dor - nan si l'altro ha-bi -

30

-to ce - le - ste ch'aggiun - ger non puo stil ne in - ge - gn'ho ma - no Glioc -

-to ce - le - ste ch'aggiun - ger non puo stil ne in - ge - gn'ho ma - no Glioc -

8 -to ce - le - ste ch'aggiun - ger non puo stil ne in - ge - gn'ho ma - no

8 -to ce - le - ste ch'aggiun - ger non puo stil ne in - ge - gn'ho ma - no Glioc -

Glioc - chi

- chi ce - le - stie le stel - lan - ti ci - glia

- chi ce - le - stie le stel - lan - ti ci - glia

8 - chi ce - le - stie le stel - lan - ti ci - glia

8 - chi ce - le - stie le stel - lan - ti ci - glia

se - re - nie le stel - lan - ti ci - glia [Glioc - chi se -

35

La bel - la boc - ca [La bel - la

- le - stie le stel - lan - ti ci - glia] La bel - la boc - ca

8 le stel - lan - ti ci - glia La bel - la boc - ca [La

8 - le - stie le stel - lan - ti ci - glia La bel - la

- re - nie le stel - lan - ti ci - glia] La bel - la boc - ca

40

boc - ca] an - ge - li - ca di per - le [an - ge - li - ca di
 an - ge li - ca di per - le (b) [an - ge - li - ca di
 8 bel - la boc - ca] an - ge - li - ca di per - le La bel - la boc - ca
 8 boc - ca an - ge - li - ca di per - le
 [la bel - la boc - ca] an - ge - li - ca di per - le [an -

45

le [an - ge - li - ca di per - le] Pie - na di
 per - le an - ge - li - ca di per - le] Pie - na di ro - see di dol -
 8 an - ge - li - ca di per - le Pie - na di ro - se [Pie -
 8 [An - ge - li - ca di per - le] Pie - na di ro - - se
 - ge - li - ca di per - le] Pie - na di ro - se [Pie -

50

ro - se et di dol - ci pa - ro - le Pie -
 - ci et di dol - ci pa - ro - le Pie -
 8 - na di ro - se] et di dol - ci pa - ro -
 8 Pie - na di ro - se et di dol - ci pa - ro - le et di
 - na di ro - - se et dol - ci pa - ro - le et di dol - ci

55

- na di ro - se et di dol - ci pa - ro - le
 - na di ro - se et dol - ci pa - ro - le che fan - n'altru tre -
 8 - le Pie - na di ro - se et di dol - ci pa - ro - le
 8 dol - ci pa - ro - le che fan - n'al - trui tre - mar di ma - ra -
 pa - ro - le che fan - n'al - trui tre - mar di ma - ra - vi -

60

che fan-n'al - trui tre-mar di ma - ra - vi - glia E -
 -mar di ma - ra - vi - glia che fan-noal-trui tre - mar di ma - ra -
 8 che fan-n'al - trui tre-mar di ma - ra - vi - glia
 8 [che fan-n'al - trui tre-mar di ma - ra - vi - glia]
 - glia che fan-n'al - trui tre-mar di ma - ra - vi - glia

65

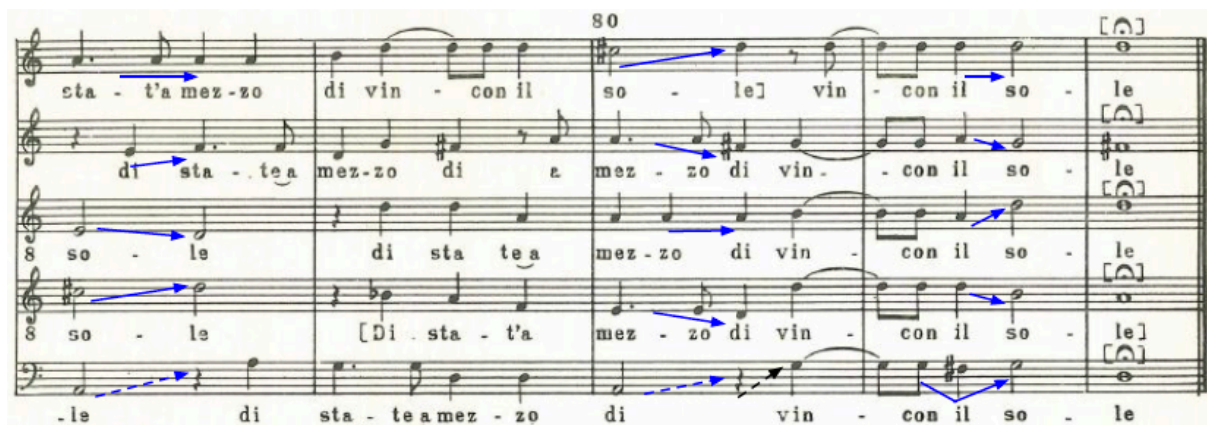
la fron - te e le chio - me e la fron - tee le
 - vi - glia E la fron - te e le chio - me e la fron -
 8 E la fron - te e le chio - me e la
 8 E la fron - te e le chio - mee la fron - te
 E la fron - te e le chio - me e la

70

chio - me ch'a - ve - der - le Di
 - te e le chio - me
 8 fron - tee le chio - me ch'a - ve - der -
 8 e le chio - me ch'a -
 fron - tee le chio - me ch'a - ve - der - le

75

sta - t'a mez - zo di vin - con il so - le [Di
 Di sta - t'a mez - zo di vin - con il so - le
 8 - le Di sta - t'a mez - zo di a mez - zo di vin - con il
 8 ve - der le Di sta - t'a mez - zo di a mez - zo di vin - con il
 Di sta - t'a mez - zo di vin - con il so -



KAUFMANN (1963)

MADRIGAL IX¹⁸⁴

Com texto do poeta italiano Ludovico Ariosto (1474-1533), este madrigal é um bom exemplo para verificar a aplicação de cadências evadidas e cromáticas na técnica composicional de Vicentino. Na primeira parte do madrigal, nos compassos 3, 12-13, 25 e 29, Vicentino faz cadências interrompidas por pausas, porém, após a pausa, o compositor resolve as cadências colocando as notas que deveriam ser as últimas da cadência interrompida. Em outros trechos, como no compasso 21, o compositor interrompe a cadência com pausa, mas não a resolve posteriormente. Em um paralelo com a poesia, estas interrupções podem representar as dúvidas do poeta se seu sofrimento um dia terá fim ou encontrará um cessar; de maneira que a não conclusão das cadências representam as dúvidas sem respostas ou o sofrimento sem fim.

Com exceção do final do primeiro verso, na primeira parte Vicentino não realiza nenhuma cadência completa em sincronia com os finais dos versos, mas faz somente cadências cromáticas (cp.9 e 22), interrompidas ou com algum movimento evadido¹⁸⁵. A cadência final da primeira parte também aparece alterada. Vicentino termina em uma cadência cromática, algo que não acontece na primeira parte de nenhum dos outros madrigais.

Assim como nos outros madrigais com duas partes, as últimas notas da cadência final da primeira parte funcionam como penúltimas de uma cadência que conclui nas primeiras notas da segunda parte. No entanto, seguindo o padrão de interromper cadências, Vicentino faz uma pausa no início da segunda parte, fazendo com que esse movimento soe ainda menos com uma cadência. Em todos os outros madrigais com duas partes as cadências são em ré e sol ou em dó

¹⁸⁴ A clave do *quinto* está incorreta na edição de 1963. Para que as notas estejam corretas a clave de sol não deve ser transpositora de oitava.

¹⁸⁵ As cadências completas deste trecho aparecem no meio dos versos.

e fá, aqui, excepcionalmente, Vicentino muda o padrão fazendo cadências em lá e ré.

A segunda parte ainda contém muitas cadências evadidas e no meio do texto assim como a primeira, no entanto, Vicentino realiza mais cadências de acordo com a articulação do texto e deixa de fazer cadências interrompidas por pausa em todas as vozes. Esta mudança pode estar relacionada com o texto dos tercetos que parece se referir a um momento de esperança do poeta ao se perguntar se seu martírio um dia cessará e a uma percepção mais “racional” a respeito das causas e razões de seu sofrimento.

A cadência final, sendo coerente com o restante do madrigal, é uma cadência interrompida assim como nos madrigais 7 e 8. Vicentino deixa evidente a *finalis* lá, mas termina a peça nas penúltimas de uma cadência em lá. Considerando a relação com o texto traçada anteriormente, podemos interpretar esta interrupção final como uma representação do sofrimento do poeta que não encontrará um fim.

Neste madrigal não há um trecho onde Vicentino use um *genus* exclusivamente. De forma geral a primeira parte é escrita com poucas segundas maiores, muitas linhas cromáticas, acidentes e cadências cromáticas (cp.8-9, 22, 25), inclusive no final. A segunda parte contém alguns trechos com mais tons inteiros e menos linhas e cadências cromáticas, mas ao final, volta a conter linhas predominantemente cromáticas.

As resultantes harmônicas adjacentes com terças maiores e menores também demonstram uma predominância do *genus* cromático. Por exemplo nos compassos 2, 11-12, 28, 40, 54 e 59-60, onde Vicentino utiliza acordes com terça maior e menor sem fazer uma linha cromática, ou seja, as terças não acontecem na mesma voz. Ou nos compassos 5-6, 14, 18-19, 31-32, 34, 46, 67 e 68, onde a alteração da terça ocorre como uma linha cromática em uma só voz.

	Claves	Armaduras
<i>Canto</i>	C1	♭
<i>Alto</i>	C2	♭
<i>Tenore</i>	C4	♭
<i>Basso</i>	F4	♭
<i>Quinto</i>	C3	♭
Principais Pontos Cadenciais	G, C, A, (Ab), E, D A, G, E, D.	
Finalis	A A (E).	
Fictas	C#, D#, Eb, F#, G#, Ab.	

Texto:

*O messaggi del cor sospiri ardenti,
o lacrime che 'l giorno io celo a pena,
o passi¹⁸⁶ sparsi in non feconda arena,
o del mio ingiusto mal giusti lamenti;*

*o sempre in un voler pensieri intenti,
o desir che ragion mai non rafrena,
o speranze ch'Amor¹⁸⁷ drieto si mena,
quando a gran salti e quando a passi lenti;*

*sarà che cessi o che s'alenti mai
vostro lungo travaglio e 'l mio martire,
o pur fia l'uno e l'altro insieme eterno?*

*Certo non so¹⁸⁸, ma ben chiaro discerno
che mio poco consiglio e troppo ardire
soli posso incolpar ch'io viva in guai.*

Ó mensageiros do coração, suspiros ardentes,
Ó lágrimas que dia a dia eu escondo com dor,
Ó passos dispersos em solo infértil,
Ó do meu injusto mal justas lamentações;

Ó sempre em um pensamento incessante
Ó desejos que a razão nunca esfria,
Ó esperança que o amor se mova,
Ora por grandes saltos e ora por passos lentos

Será que um dia cessará ou diminuirá
Sua longa angústia e meu martírio?
Ou será que um e outro serão eternos juntos?

Certamente não sei, mas bem claro percebo
Que só posso culpar meu pouco conselho¹⁸⁹ e
muita ousadia por viver em sofrimento.¹⁹⁰

¹⁸⁶ No original de Ariosto aparece *prieghi* (orações) no lugar de *passi*.

¹⁸⁷ No original de Ariosto aparece a palavra *ancor* no lugar de *amor*.

¹⁸⁸ “*Che fia non so*” no original de Ariosto.

¹⁸⁹ Pode ser traduzido também como ‘limitado bom senso’.

¹⁹⁰ Tradução nossa.

Exemplo 11 – Nono madrigal

9. O messaggi del cor (Lodovico Ariosto)

System 1:

0 mes-sag - gi del cor so - spi - riarden - ti o

System 2:

la - gri - me che'l gior - no io ce - loa pe - na 0

System 3:

pas - sispar - siin non fe - con - daa - re - na 0 del

15

— mio in-giu-sto mal giu-sti la men-ti 0 sem-p[re] inun
 — mio in-giu-sto mal giu-sti la men-ti 0 sem-p[re] inun
 8 — mio in-giu-sto mal giu-sti la men-ti 0 sem-p[re] inun
 8 — mio in-giu-sto mal giu-sti la men-ti 0 sem-p[re] inun
 — mio in-giu-sto mal giu-sti la men-ti 0 sem-p[re] inun

20

vo-ler pen-sier in-ten-ti 0 de-sir che ragion mai
 vo-ler pen-sier in-ten-ti 0 de-sir che ragion mai
 8 vo-ler pen-sier in-ten-ti 0 de-sir che ragion mai
 8 vo-ler pen-sier in-ten-ti 0 de-sir che ragion mai
 vo-ler pen-sier in-ten-ti 0 de-sir che ragion mai

25

non raf-fre-na 0 spe-ran-ze ch'a-mor die-tro si me-
 non raf-fre-na 0 spe-ran-ze ch'a-mor die-tro si me-
 8 non raf-fre-na 0 spe-ran-ze ch'a-mor die-tro si me-
 8 non raf-fre-na 0 spe-ran-ze ch'a-mor die-tro si me-
 non raf-fre-na 0 spe-ran-ze ch'a-mor die-tro si me-

30

-na Quan-do a gran sal-tie quan-do a pas-si len-ti Quan-do
 -na Quan-do a gran sal-tie quan-do a pas-si len-ti Quan-do
 8 -na Quan-do a gran sal-tie quan-do a pas-si len-ti Quan-do
 8 -na Quan-do a gran sal-tie quan-do a pas-si len-ti Quan-do
 -na Quan-do a gran sal-tie quan-do a pas-si len-ti [Quan-do a gran

35.

- d'a gran sal -
- tie quan - do a pas - si len - ti
- tie quan - do a pas - si len - ti
- d'a gran sal - tie quan - do a pas - si len - ti
- d'a gran sal - tie quan - do a pas - si len - ti
sal - tie quan - do a pas - si len - ti

Sarà che cessi

Secunda Pars

Seconda Parte

40

Sa - rà che ces - sio che s'al-len-ti ma - i [Sa - rà che ces -

Sa - rà che ces-sio che s'al-len-ti ma - i [Sa - rà che ces -

Sa - rà che ces-sio che s'al-len-ti ma - i [Sa - rà che ces -

Sa - rà che ces-sio che s'al-len-ti ma - i [Sa - rà che ces -

Sa - rà che ces-sio che s'al-len-ti ma - i [Sa - rà che ces -

Sa - rà che ces - sio che s'al-len-ti ma - i

- sio ches'al-len-ti ma - i] vo - strolun - go tra - va - gliel
 - sio ches'al-len-ti ma - i] Sa rà checes - sio che s'al-len-ti ma - i
 - sio che s'al-len-ti ma - i] o ches'al-len-ti ma - i vo - strolun -
 i Sa - rà checes - si o ches'al-len-ti ma - i
 [Sà - ra ch'è - sio che s'al-len-ti ma - i] vo - strolun - go

45

mio mar - ti - - re 0 pur sia l'u - noe l'al - tro in -
 vo - strolun - go tra - va - glioel mio mar - ti -
 - go tra - va - - glioel mio mar - ti - - re 0 pur sia l'u - noe
 vo - strolun - go tra - va - glioel mio mar - ti - re 0
 tra - va - glioel mio mar - ti - - re 0 pur sia

50

- gie-mee - ter - no cer - to non so [cer -

0 pur sia l'u - noe l'al - tro in-sie - mee - ter - no cer -

l'al tro in - sie - mee-ter - no cer - to non so [cer - to non

8 pur sia l'u-noe l'al - tro in-sie - mee-ter - no cer - to non

l'u noe l'al - tro in - sie - mee - ter - no cer - to non so

55

- to non so] ma benchia - ro di - scer - no ch'el

- to non so ma ben chia - ro di - scer - no ch'el mio po -

so] ma ben chia - ro di - scer - no [ma ben chia - ro di -

8 so [cer - to non so] ma ben chia - ro di -

[cer - to non so] ma benchia - ro di - scer - no

60

mio po - co con - si - glio e troppoardi - re [e troppoardi - re]

- co con - si - glio e troppoardi - re [e troppoardi - re]

- scer-no] ch'el mio po - co con - si - glio e troppoar-di - re [e

8 - scer - no ch'el mio po - co con-si - glio e troppoardi - re [e

ch'el mio po - co con - si - glio e troppoardi - re [e troppoardi -

So - lo pos - s'im-pu - tar ch'io vi-vain gua - i [so -

- e troppoardi - re] So - lo pos - s'im - pu - tar ch'io vi - vaingua -

troppoardi - re] So - lo pos-s'im - pu - tar ch'io vi-vain gua - i

8 troppoardi - re] so - lo pos - s'im - pu-tar ch'io vi-vaingua - i

- re] So - lo pos - s'im-pu - tar ch'io vi - vaingua -



KAUFMANN (1963)

MADRIGAL X

O décimo madrigal tem texto de Veronica Gambarra (1485-1550), poetisa, estadista e patrona de literatura e arte eminente na Itália no século XVI. Segundo Beraldo (2019, p.82)

Neste poema pode-se perceber uma expressão de uma prova do amor de Veronica por seu marido, onde ela elogia de várias maneiras os olhos dele. É um amor cortês, onde a escritora se coloca em uma situação de submissão e usa expressões que denotam tal atitude dela. Tem-se a presença da manifestação desse amor, mas acima de tudo é caracterizado como pertencente ao estilo contemplativo por parte de Gambara em relação ao marido que tem suas características elevadas, admiradas pela visão de sua esposa, a condessa que enxerga nele (ou outro) as qualidades de um ser perfeito, retratadas pelo olhar. O olhar dele fascina-a e ela se deixa dominar, entra no jogo de sedução e expressa este, por sua vez, em suas rimas (BERALDO, 2019, p. 82).

Apesar do tema do poema¹⁹¹ ser propício para o uso do *genus* cromático, Vicentino não utiliza este *genus* sozinho em nenhum trecho. Este madrigal não contém linhas cromáticas e somente poucas cadências cromáticas; as cadências que aparecem sem a cláusula *tenorizans* de segunda maior têm esta cláusula evadida ao invés de substituída pela cláusula *tenorizans* cromática. De forma geral, este madrigal também contém uma quantidade menor de cadências no meio do texto do que os outros madrigais. Há somente um trecho com sequência de cadências por quintas nos compassos 41 a 43, onde também ocorrem as duas cadências cromáticas. Esta passagem reforça a relação deste tipo de “progressão” cadencial com o uso do *genus* cromático

¹⁹¹ A forma do poema é um madrigal. <http://lyra.unil.ch/poems/4748>

nestes madrigais.

Analisando o conteúdo intervalar das linhas, nos primeiros três versos há uma mistura de espécies dos três *genera* e poucos acidentes. O quarto verso começa com muitas segundas maiores sobre a palavra *lieti*, porém este tipo de intervalo vai ficando cada vez mais escasso. Nos compassos 22 a 24 o acorde de sol tem a terça maior na palavra *superbi*, terça menor na palavra *humili* e volta a ser maior na palavra *alteri*, alteração que evidencia o uso do *genus* cromático. Vicentino também não utiliza nenhuma segunda maior na palavra *humili*.

Sobre o texto *onde di speme e di timor m'empiete, e tanti effetti dolci*, a existência próxima de mi bemol e natural gera uma sonoridade bem cromática. Reforçando esta sonoridade, ocorrem duas cadências cromáticas (cp.42). Na continuação deste verso, nas palavras *acerbi* e *fieri*, aparecem muitos tons inteiros, justificados pela conotação das palavras.

Nos próximos três versos, *nel cor arso per voi vengono insieme/ ad ogn'or che volete/ or poichè voi mia vita e morte sete*, a pouca quantidade de tons inteiro juntamente com acordes com dois tipos de terças em tempos muitos próximos (e.g. compasso 50) tornam a sonoridade do trecho predominantemente cromática.

Nos últimos dois versos há uma mudança de clave, as vozes do *alto*, *tenor* e *basso* perdem o bemol (o *canto* perde praticamente todos os bemóis da nota si, porém através de bequadros escritos sobre cada nota). Após esta mudança de armaduras, a sonoridade se torna mais diatônica, as linhas voltam a apresentar mais tons inteiros; aparecem também cadências em lá, que não haviam aparecido em nenhum outro momento no madrigal. As cadências em lá e dó deste trecho sugerem um modo frígio transposto apesar da alteração de claves. A natureza alegre atribuída a este modo por Vicentino está de acordo com o conteúdo semântico da passagem que se refere ao desejo da poetisa de que seu amado seja sempre “sereno, alegre e brilhante”.

Podemos notar que neste madrigal o compositor utiliza uma música mista com muitos tons inteiros para representar palavras ou passagens que conotam alegria, como os primeiros versos, a palavra *lieti* e o trecho final. Este uso do *genus* diatônico é coerente com a natureza dos intervalos de segunda maior e semitom maior descrito no tratado e demonstra que Vicentino não entende o *genus* diatônico só pela por sua “aspereza”.

	Claves	Armaduras
<i>Canto</i>	C1	b
<i>Alto</i>	C2	b/♭
<i>Tenore</i>	C4	b/♭
<i>Basso</i>	F4	b/♭
<i>Quinto</i>	C3	♭
Principais Pontos Cadenciais	G, C, D, F, Bb, A	
Finalis	A	
Fictas	C#, Eb, F#, G#	

Texto:

*Occhi lucenti e belli:
come esser può ch' in un medesimo instante
nascan da voi sì nove forme e tante?*

*Lieti, mesti, superbi, umili, alteri
vi mostrate in un punto, onde di speme
e di timor m'empiete,*

*e tanti effetti dolci, acerbi e fieri¹⁹²
nel cor arso per voi vengono insieme
ad ogn'or che volete.*

*Hor poiché voi mia vita e morte sete,
occhi felici, occhi beati e cari,
siate sempre sereni, allegri, e chiari.*

Olhos brilhantes e lindos
Como pode ser que, no mesmo momento,
Surgir de vós são essas novas formas e muitas delas?

Feliz, vago, orgulhoso, humilde, ativo
Mostrou, em um único momento, ondas de esperança
E de medo que me preencham*¹⁹³

E de tantos efeitos doces, amargos e orgulhosos*
Ardem em meu coração por ti todos juntos*
A toda hora que você desejar*

Agora, portanto, vós sois minha vida e morte.
Olhos felizes, olhos abençoados e amados,
Seja sempre calmo, alegre e brilhante.¹⁹⁴

¹⁹² *Fieri* pode significar algo que impõe respeito ou medo.

¹⁹³ Os versos com asteriscos têm tradução nossa pois não aparecem na tradução de Beraldo.

¹⁹⁴ Tradução de BERALDO, 2019, p.82.

Exemplo 12 – Décimo madrigal

10. Occhi lucenti e belli (Veronica Gamba)

System 1:

Soprano: Oc-chi lu-cen-tie bel-li

Alto: Oc-chi lu-cen-tie bel-li

Tenor: Oc-chi lu-cen-tie bel-li

Bass: Oc-chi lu-cen-tie bel-li

Contralto: Oc-chi lu-cen-tie bel-li

System 2:

Soprano: Co-m'es-ser puo ch'in un me-des-m'in-sta[n] - te [co-m'es-ser puo ch'in

Alto: Co-m'es-ser puo ch'in un me-des-m'in-sta[n] - te co-m'es-ser puo

Tenor: -li Co-m'es-ser puo ch'in un me-des-m'in-sta[n] - te co-m'es-ser

Bass: -li Co-m'es-ser puo ch'in un me-des-m'in-sta[n] - te co-m'es-ser

Contralto: -li Co-m'es-ser puo ch'in un me-des-m'in-sta[n] - te co-m'es-ser

System 3 (starting at measure 10):

Soprano: un me-de-sim'in-stan - te Na - scanda voi [na - scanda

Alto: co - m'esserpuo ch'inun me-desimoinsta[n] - te Na - scan da voi si no -

Tenor: puo ch'inun me-desimoinsta[n] - te Na - - scan da voi [Na - scanda voi]

Bass: m'esserpuo] ch'inun me - desiminsta[n] - te Na -

Contralto: puo co - m'esserpuo ch'inun me - desimoinsta[n]-te Na - scanda voi

15

voi] Si no - ve for - m'e tan - te Lie -
 - ve for - m'e tan - te Lie -
 si no - ve for - me e tan - te Lie - ti
 - scanda voi si no - ve for - me tan - te Lie - ti
 si no - ve for - m'e tan - te Lie -

20

- ti Lie - ti me - sti su - per - bi
 - ti me - sti su - per - bi [su - per -
 lie - ti me - sti su - per -
 me - sti su - per - bi hu -
 - ti me - sti su - per - bi

25

hu - mi - li al - tie - ri vi mo[n]sta - t'in un pun -
 - bi] hu - mi - li al - tie - ri vi mo[n]sta - t'in un
 - bi hu - mi - li al - tie - ri vi mo[n]sta - t'in un pun -
 - mi - li al - tie - ri al - tie - ri vi mo[n]sta - t'in un
 hu - mi - li al - tie - ri

30

- to [Vi monstra - t'in un pun - to]
 pun - to Vi monstra - t'in un pun - to On -
 - to [Vi monstra - t'in un pun - to On -
 pun - to Vi monstra - t'in un pun - to On -
 Vi mo[n]stra - t'in un pun - to On -

35

On - de di spe - m'e di ti - mormen - pie -
 - de di spe - m'e di ti - mormem - pie - te [On - de di spe - m'e di ti -
 - de di spe - m'e di ti - mormem - pie - te e
 - de di spe - m'e di ti - mormem - pie - te [on - de di spe - m'e di ti - mormen -
 - de di spe - m'e di ti - mormem - pie - te e

- te E tantieffet - ti [E tantieffet - ti]
 - mor men - pie - te] E tantieffet - ti [e tan - tief -
 di ti - mormen - pie - te E tantieffet - ti [e tantieffet - ti] dol -
 pie - te E tantieffet - ti
 di ti - mormen - pie - te E tantieffet - ti [E

40

dol - ci] [E tan - tief - fet - ti dol - ci]
 - fet - ti] dol - ci [e tan - tief - fet - ti] dol - ci [E
 - ci [E tantieffet - ti dol - ci] e tan - tief - fet - ti dol -
 [E tan - tief - fet - ti] dol - ci [E tan - tief - fet - ti dol -
 tantieffet - ti] dol - ci [E tan - tief - fet - ti dol - ci]

45

a - cer - bi'e fie - ri e fie - ri Nel cor ar -
 tan - tief - fet - ti dol - ci] a cer - bi'e fie - ri
 - cia - cer - bi'e fie - ri a - cer - bi'e fie - ri nel cor ar -
 - ci] a - cer - bi'e fie - ri nel cor ar - so [nel
 a - cer - bi'e fie - ri Nel cor ar -

50

- so per vo-i Ar - so per voi ven - go-n'in-sie - me
 Nel cor ar - so per vo - i ven - go-n'in-sie - me a - d'ogn'hor
 - so per vo-i ven - go-n'in - sie - me a-d'o - gu'hor
 cor ar - sol per voi Ar - so per voi ven - go-n'in-sie - me a - d'ogn'hor
 - so per vo-i ar - so per voi ven - go-n'in-sie - me a - d'ogn'hor

55

a - d'ogn'hor che vo - le - te Hor poi che voi mia
 che vo - le - te Hor poi che voi mia vi - tae mor - te se - te
 che vo - le - te Hor poi che
 che vo - le - te Hor poi che voi mia vi - tae mor -
 che vo - le - te Hor poi che voi mia vi - - tae

60

vi - tae mor - te se - te Oc - chife - li - ci
 mia vi - tae mor - te se - te Oc - chi fe - li - ci oc -
 voi mia vi - tae mor - te se - te oc - chife - li - ci oc -
 te se - te e mor - te se - te oc - chife - li -
 mor - te se - te oc - chife - li - ci oc - chi be - a - ti

70

oc - chi be - a - tie ca - ri Sia - tesem -
 - chibe - a - ti [oc - chi be - a - ti] e ca - ri Sia -
 - chi be - a - tie ca - ri [oc - chi be - a - tie ca - ri] Sia - tesem - pre se -
 - ci oc - chi be - a - tie ca - ri Sia - tesem - p[re] se - re -
 ca - ri [oc - chi be - a - ti ca - ri] Sia - tesem - pre se -

The image shows a musical score for a madrigal, likely from a collection by Kauffmann (1963). The score is written for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) and features complex polyphonic settings of a text. The lyrics are: "p[re] se - re - nial - le - grie chia - ri", "te sem - prese - re - ni sia - te al - le - grie chia - ri", "re - nial - le - grie chia - ri", "al - le - grie chia - ri", "re - nial - le - grie chia - ri". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. There are several annotations in pink boxes and blue arrows, likely indicating specific musical features or corrections. The score is divided into three systems, with measures 75, 80, and 85 marked.

KAUFMANN (1963)

MADRIGAL XI

O décimo primeiro madrigal, *Quando fra l'altre donne*, é o quarto e último feito sobre um soneto de Francesco Petrarca. Galli e Cremonini descrevem este soneto como o lugar e o momento em que o eu lírico vê a sublime Laura pela primeira vez “lançada quase que em alto relevo sobre o fundo cinza de outras mulheres”¹⁹⁵. Este soneto também contém uma característica primária do Cancioneiro de Petrarca: a mistura do sagrado e do profano. Esta

¹⁹⁵ “[...] sbalzata quasi in altorilievo su un fondale grigio di altre donne” (PETRARCA, 2012, p180).

mistura aparece representada pela sublime beleza de Laura que “ao mesmo tempo em que atrai o desejo, provoca elevação do pensamento ao bem supremo, que conduz ao céu” (POZENATO, 2014, p. 51).

A partir dessas interpretações do poema, a análise da utilização dos intervalos dos *genera* ganham um novo sentido. Este madrigal não contém nenhuma parte onde Vicentino utilize exclusivamente o *genus* cromático, no entanto, há vários trechos em que a sonoridade cromática se destaca. Traçando um paralelo com o destaque de Laura entre as outras mulheres, o *genus* cromático é enfatizado em alguns momentos em meio à música mista, através principalmente das linhas cromáticas. Por exemplo, os compassos 5 e 6 ou 9 e 10, passagens, estas, que se referem a beleza de Laura.

Traçando um paralelo com a mistura do sagrado e profano, percebemos que linhas cromáticas e cromatismo são usados em momentos referentes à beleza de Laura que eleva o pensamento em direção “ao bem supremo”; por exemplo, os compassos 32 e 33, sobre a palavra *anima* (alma); ou nos compassos 39 e 40, sobre a palavra *onor* (honra); ou sobre o texto “*ch’ al ciel ti scorge*” (que te conduz ao céu) nos compassos 64 a 66.

Neste madrigal, apesar da forte presença do *genus* cromático, Vicentino não utiliza nenhuma cadência cromática como ponto cadencial principal. As poucas cadências cromáticas da peça acontecem no meio do texto; por exemplo, a cadência em sol do compasso 15-16 ou em lá bemol do compasso 47.

O final da primeira parte deste madrigal é diferente de qualquer outro madrigal deste livro. Após fazer uma cadência em fá com *cantizans* evadido no penúltimo compasso da primeira parte, Vicentino interrompe o movimento cadencial nas penúltimas da cadência. Assim, ao invés de fazer uma cadência no fim da primeira parte encadeada com uma cadência no primeiro tempo da segunda parte, o autor realiza somente uma cadência no primeiro tempo da segunda parte.

Neste madrigal, assim como no décimo, ocorre uma mudança de armadura de clave. Na segunda parte o *canto* perde o bemol e o *quintus* ganha um bemol, no entanto, não está claro o motivo desta alteração; nem o texto, nem os pontos cadenciais parecem justificar esta mudança de armadura¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Ressaltamos que a falta de um motivo aparente para esta mudança de armadura não deve fazer com que esta seja entendida como erro de impressão ou engano do compositor.

	Claves	Armaduras¹⁹⁷
<i>Canto</i>	C2	b/♭
<i>Alto</i>	C3	♭
<i>Tenore</i>	C4	b
<i>Basso</i>	F4	b
<i>Quinto</i>	C3	♭/b
Principais Pontos Cadenciais	D, C, G, F, Bb C, F, Bb, D (G)	
Finalis	F C	
Fictas	C#, Eb, F#, G#, Ab.	

Texto:

*Quando fra l'altre donne ad ora ad ora
Amor vien nel bel viso di costei,
quanto ciascuna è men bella di lei
tanto cresce 'l desio che m'innamora.*

*I' benedico il loco e 'l tempo e l'ora
che sì alto miraron gli occhi mei,
e dico: - Anima, assai ringraziar dêi
che fosti a tanto onor degnata allora.*

*Da lei ti ven l'amoroso pensiero,
che mentre 'l segui al sommo ben t'invia,
poco prezando quel ch' ogni uom desia;*

*Da lei vien l'animosa leggiadria
ch' al ciel ti scorge per destro sentero,
si ch' i' vo già de la speranza altero.*

Quando entre as outras damas se demora,
Amor brilha é no belo rosto dela;
e vendo que nenhum lhe é mais bela
cresce em mim o desejo que enamora.

Eu bendigo o lugar, o tempo e a hora
em que ousei mirar tão alta estrela,
e digo: Alma, sê grata a Deus por ela
te fazer digna de tanta honra outrora.

Dela te vem o amoroso pensar
Que, nela posto, ao sumo bem te envia
Pouco prezando o que ao carnal sacia;

dela provém a graciosa energia
que te conduz ao céu, num reto andar;
tanto que me sacio só de esperar.¹⁹⁸

¹⁹⁷ A armadura de clave é parcial com uma mudança de armadura na segunda parte: o *cantus* perde o bemol e o *quintus* ganha um bemol.

¹⁹⁸ Tradução: (POZENATO, 2014, p. 51).

Exemplo 13 – Décimo primeiro madrigal

11. Quando fra l'altre donne (Francesco Petrarca)

Qua[n]-do fra l'al-tre don - nea-d'ho - raa - d'ho - ra A -
 Qua[n]-do fra l'al-tre don - nea-d'ho - raa - d'ho - ra A -
 Qua[n]-do fra l'al-tre don - nea-d'ho - raa - d'ho - ra A -
 Qua[n]-do fra l'al-tre don - nea-d'ho - raa - d'ho - ra A -

5
 -morvien nelbel vi-so di co-ste - i Quan-to cia-scu-nae men bel -
 -morvien nelbel vi-so di co-ste - i Quan-to cia-scu-nae menbel - la
 8 -morvien nelbel vi-so di co-ste - i Quan-to cia-scu-nae menbel -
 8 -morvien nelbel vi-so di co-ste - i Quan-to cia-scu-nae men bel -

10
 - la di le - i Tan-to cre - sceil de -
 di le - i Tan-to cre - sceil de-si -
 8 - la di le - i Tan-to cre - sceilde-sio che m'in - na-mo -
 8 - la di le - i Tan-to cre - sceil de - si -

15



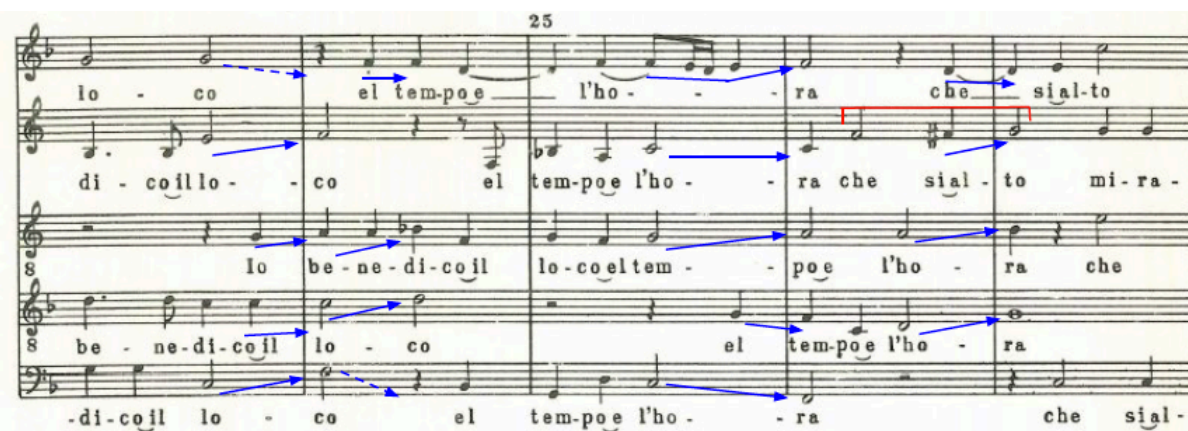
- si - o Tan - to cre - sceil de - si - o Tan - to cre - sceil de - sio - o cre - sceil de - si - o Tan - to cre - sceil de - sio che - ra [Tan - to cre - sceil de - sio che m'in - na - mo - - o [Tan - to cre - sceil de - si - o] Tan -

20



- che m'in - na - mo - - ra - io be - ne - di - co il m'in - na - mo - ra chem'in - na - mo - - ra io be - ne - ra] chem'in - na - mo - ra cre - sceil de - sio che m'in - na - mo - ra - to cre - sceil de - sio chem'in - na - mo - ra che m'in - na - mo - ra io be - ne -

25



lo - co el tem - poe l'ho - ra che sial - to di - co il lo - co el tem - poe l'ho - ra che sial - to mi - ra - lo be - ne - di - co il lo - co el tem - poe l'ho - ra che be - ne - di - co il lo - co el tem - poe l'ho - ra che sial -

30



mi - ra - ron gliocchimi - e - i E di - co A - ni - ma as - sai rin - - ron gliocchimi - e - i mi - ra - ron gliocchimi - e - i E di - co A - sial - to mi - ra - ron glioc - chimie - i E di - co A - ni - ma che sial - - to mi - ra - ron glioc - chimie - i E di - co A - to mi - ra - ron gliocchimi - e - i E di - co A - ni - ma

35

-grat-tiar de - i che fo-stea tan-to ho-nor de - gna-ta al-l'ho -
 - ni-ma as-sai rin-grat-tiar de - i che fo-stea tan-to ho -
 as - sai rin-grat-tiar de - i che
 - ni-ma as-sai rin-grat-tiar de - i che fo - ste
 as-sai rin-grat-tiar de - i che fo-stea tan-to ho-nor

40

-ra che fo-stea tan - t'ho - nor de-gna - ta al - l'ho - ra
 - nor e tan-t'ho-nor de-gna-ta al-l'ho - ra de-gna-ta al - l'ho - ra
 fo-ste a tanto honor [A tan - to honor] a tan-t'ho-nor de - gna-ta al-l'ho - ra
 [che fo-ste] tanto honor a tan-t'ho - nor de-gna - ta al-l'ho - ra
 de - gna - ta al-l'ho - ra de - gna - ta al - l'ho - ra

Da lei ti vien

Secunda Pars

45

Da lei ti vien l'a - mo-ro - so pen - sie - ro
 Da lei ti vien l'a - mo-ro - so pen - sie - ro
 Da lei ti vien l'a - mo-ro - so pen - sie - ro che men-tre'l
 Da lei ti vien l'a - mo-ro - so pen - sie - ro che
 Da lei ti vien l'a - mo-ro - so pen - sie - ro

50

che men-tre'l se-gui al som - mo ben ten vi - a [al
 - ro che men-tre'l se - gui [che men-tre se-gui] al som -
 se-gui al som - mo ben ten vi - a [che men-tre'l
 men-tre'l se - gui al som - mo ben ten vi - a
 che men-tre'l se - gui cha men-tre'l

55

som - mo ben ten vi - a] po co - pre - zan - do quel ch'o

- mo ben ten vi - a[al som - mo ben ten vi - a] po - co pre - zan - do quel [po -

se - guial som - mo ben ten vi - a]

se - guial som - mo ben ten vi - a po - co pre -

60

- gni huom de - si - - a Da lei vien l'a - ni - mo - - sa

- co pre - zan - do] quel ch'o - gni huom de - si - - a

po - - co pre - zan - do quel ch'o - gni huom de - si - - a Da lei vien

gni huom de - si - - a Da lei vien l'a -

- zan - - do quel ch'o - gni huom de - si - - a

leg - giadri - - a ch'al ciel ti

Da lei vien l'a - ni - mo - sa leg - - gia - dri - -

l'a - - ni - - mo - sa leg - gia - dri - - a

ni - mo - - sa leg - gia - dri - - a ch'al ciel ti scor - -

Da lei vien l'a - ni - mo - sa leg - gia - dri - - a

65

scor - ge per dre - - to sen - tie - ro si ch'lo vo

- a ch'al ciel ti scor - ge per dre - to sen - tie - -

ch'al ciel ti scor - ge per dre - - to sen - tie - -

- ge per dre - to sen - tie - ro si ch'lo vo gia de

ch'al ciel ti scor - - ge per dre - - to sen - tie - -

KAUFMANN (1963)

MADRIGAL XII

Composto em uma só parte, o décimo segundo madrigal é a única peça somente instrumental conhecida de Vicentino. Kaufmann ressaltava o fato desta *canzone* ter um título, *La Bella*, pois “títulos para *canzoni*, a menos que fosse para indicar transcrição instrumental de uma canção composta previamente, só se tornou comum anos mais tarde” (Kaufmann, 1966, p.83)¹⁹⁹. O autor também aponta que esta *canzone* começa com uma figura rítmica característica de mínima - semínima - semínima, e que contém pontos de imitação frequentes (KAUFMANN, 1966, p. 83).

Mesmo sendo um único caso, a presença desta peça instrumental é de grande importância para as conclusões inferidas das análises, pois demonstra se Vicentino aplica os *genera* de maneira distinta na ausência de um texto para guiar suas escolhas.

Nos primeiros 26 compassos da edição moderna, o madrigal é composto de linhas

¹⁹⁹ “Titles for *canzoni*, unless they indicated an instrumental transcription of a previously composed chanson, became a commonplace only at later date” (KAUFMANN, 1966, p.83)

repletas de segundas maiores e nenhuma cadência cromática. A partir do compasso 27 nota-se uma diminuição dos intervalos de segunda maior e o surgimento de cadências cromáticas, transformações de espécies na mesma linha e acordes adjacentes do mesmo tipo com terça maior e menor.

Entre os compassos 27 e 33 está o trecho mais cromático deste madrigal. Neste trecho ocorrem cinco cadências sem a cláusula *tenorizans* comum. Nos compassos 28 e 29 há duas cadências cromáticas em dó que, nos tempos seguintes, têm a terça alterada para menor e depois novamente para maior. Nos compassos 31 a 33 ocorre uma cadência em ré com *tenorizans* evadido por pausa, seguido de outras duas cadências, uma em sol também com *tenorizans* evadido e uma cadência cromática em dó.

O restante do madrigal volta a conter mais segundas maiores e não ocorre mais nenhuma cadência cromática. Em toda a peça acontece somente uma linha cromática nos compassos 51-52 no *alto*.

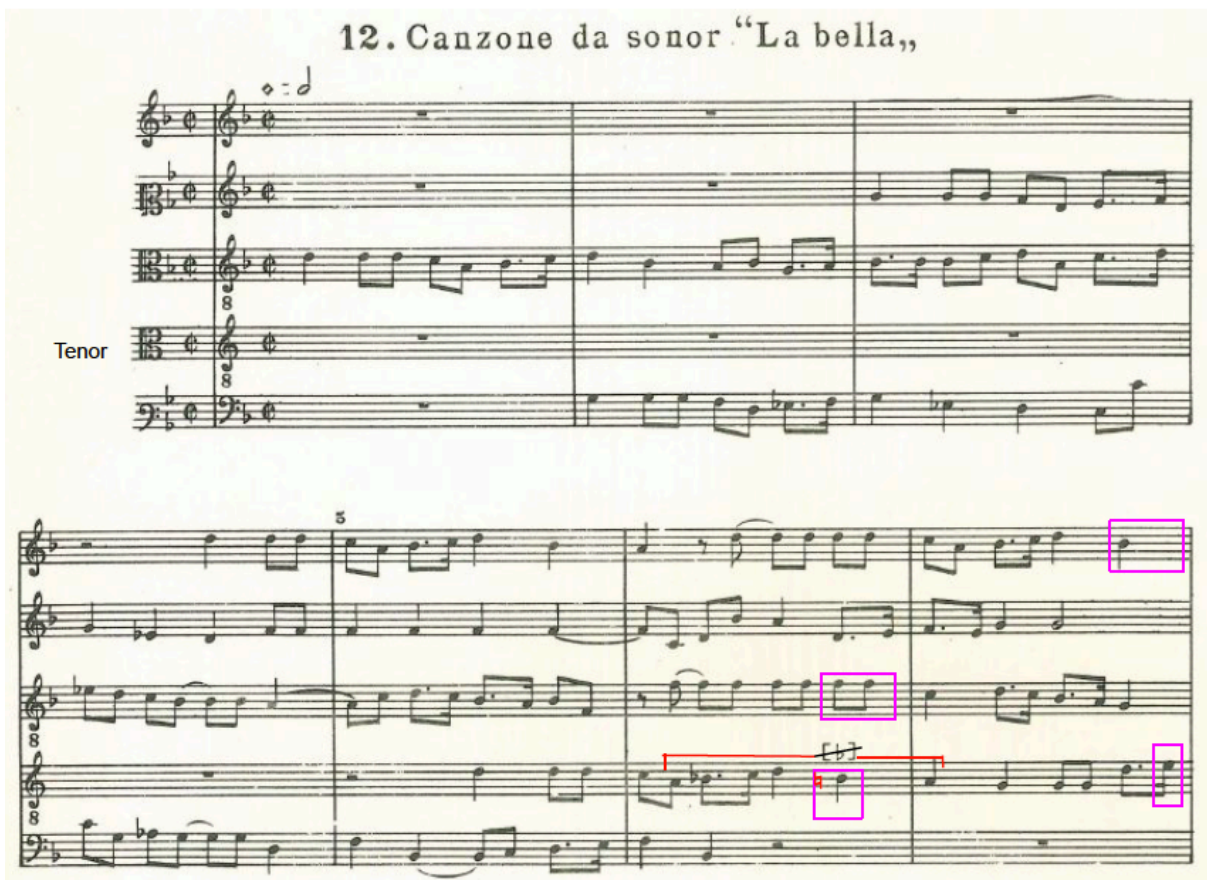
No tratado, Vicentino afirma que o *genus* diatônico sozinho não é próprio para representação das palavras e por este motivo o exemplo de música *tutta* diatônica não contém texto. Claramente este madrigal não é feito somente sobre o *genus* diatônico, no entanto, esta afirmação parece explicar a forte presença das espécies do *genus* diatônico e poucos trechos predominantemente cromáticos neste madrigal.

Outro aspecto que pode ser explicado pela falta de texto é a menor quantidade de cadências em relação aos outros madrigais. As cadências se tornam menos necessárias uma vez que não precisam pontuar as palavras de cada voz em função do sentido do texto. Neste madrigal também não encontramos nenhum trecho de cadências em sequência por quintas. Assim como alguns dos madrigais anteriores, Vicentino termina a peça com uma cadência interrompida.

	Claves	Armaduras
<i>Canto</i>	G2	b
<i>Alto</i>	C2	b
<i>Tenore</i>	C3	q
<i>Basso</i>	F3	b
<i>Quinto</i>	C3	b
Principais Pontos Cadenciais	D, Bb, G, C	
<i>Finalis</i>	C	
<i>Fictas</i>	C#, Eb, F#, Ab.	

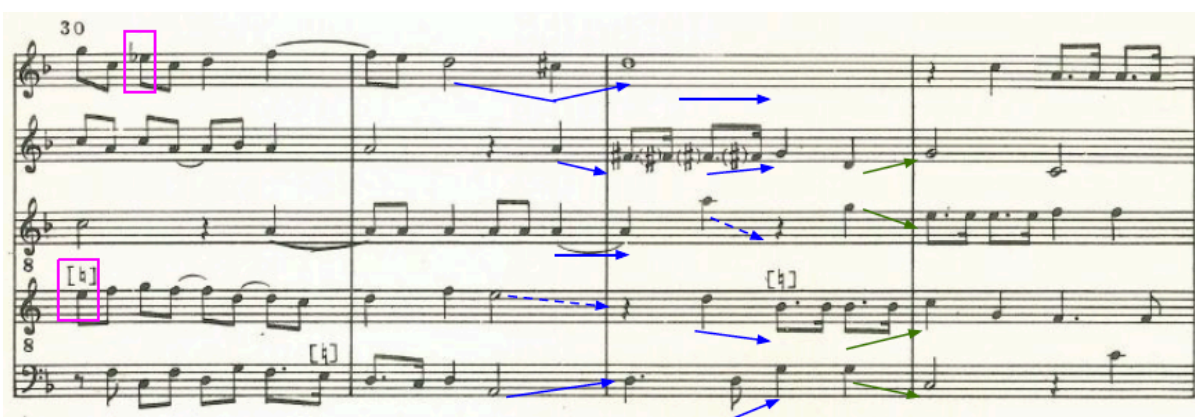
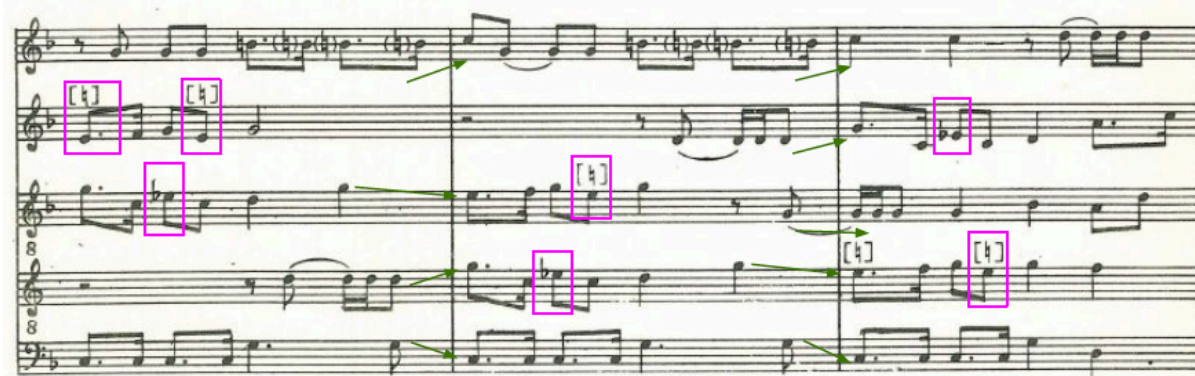
Exemplo 14 – Décimo segundo madrigal

12. Canzone da sonor "La bella,,



The image shows a musical score for a tenor part, labeled "Tenor". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The title "12. Canzone da sonor "La bella,, is written above the staff. The score consists of two systems of music. The first system has four measures, and the second system has four measures. The music is written in a style that suggests a 16th-century setting. There are several annotations on the score: a pink box highlights a note in the first measure of the second system; a red bracket highlights a group of notes in the third measure of the second system; and a pink box highlights a note in the fourth measure of the second system. The score is written in a style that suggests a 16th-century setting.





This musical score consists of four systems of five staves each, representing measures 40 through 50. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 8/8. The score is annotated with various markings:

- Measure 40:** The first system. Blue arrows indicate phrasing or articulation across several staves. A bracketed 'h' is present in the second staff.
- Measure 45:** The second system. A red bracket spans across the third and fourth staves. Pink boxes highlight specific notes in the third, fourth, and fifth staves.
- Measure 46:** The third system. Pink boxes highlight notes in the second, third, and fourth staves. Blue arrows continue to indicate phrasing.
- Measure 50:** The fourth system. A red bracket is placed over the second staff. A red 'b' is written below a note in the second staff. Blue arrows are present throughout the system.



KAUFMANN (1963)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste trabalho era estabelecer uma relação teórico-analítica da aplicação dos *genera* gregos, sobretudo o cromático, desenvolvida por Vicentino em seu tratado e verificar a aplicação de seus conceitos teóricos em suas composições do quinto livro de madrigais. Desta forma, grande parte deste trabalho foi dedicada ao aprofundamento dos aspectos teóricos do tratado especialmente relacionados aos *genera*.

Pesquisadores como Henry Kaufmann, Maria Rika Maniates e Karol Berger apontam que a teoria descrita *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* está repleta de inconsistência e contradições. Como demonstrado ao longo deste trabalho, estas inconsistências e contradições de fato ocorrem, no entanto devem ser vistas como circunstanciais e como consequência da audácia teórica do compositor de propor ideias que quebravam paradigmas há tempos estabelecidos. Por este motivo, muitas vezes estes aspectos são indicadores das peculiaridades da teoria de Vicentino e funcionam como guia para sua interpretação e compreensão.

O que se pode inferir do tratado é que Vicentino entende que os intervalos têm funções individuais bem definidas. O compositor aplica os intervalos dos *genera* de maneira “autônoma”, entendendo que cada um carrega em si uma natureza própria e relacionada a seu *genus*. Desta forma, o uso dos intervalos não está mais necessariamente atrelado à espécie ou ao modo ao qual pertencem, podendo assim livremente transmutar uma espécie em outra para cumprir sua função primordial de representar as palavras.

Este modo de entender os intervalos fica evidente nas análises do quinto livro de madrigais. Em muitas passagens, onde o texto se refere a assuntos mais elevados e sublimes, Vicentino reduz a quantidade de segundas maiores do *genus* diatônico e constrói linhas predominantemente com terças menores e semitons do *genus* cromático; há, inclusive, trechos que não contêm nenhuma segunda maior, algo nada comum para a prática vocal da época. Observa-se também uma grande quantidade de acidentes cuja função é preservar os intervalos de uma linha dentro do mesmo *genus* ou transmutar uma espécie de um *genus* em outro.

As cadências cromáticas de Vicentino são outra consequência deste raciocínio intervalar. A cláusula *tenorizans* de segunda maior é substituída por um movimento “neutro” de quarta ascendente ou quinta descendente a fim de evitar o uso do intervalo que pertence a outro *genus*, mas sem modificar a estrutura e o resultado final da cadência. Frequentemente o compositor utiliza este tipo de cadência, ou evade o movimento *tenorizans* comum, para evitar a segunda maior em trechos com predominância do *genus* cromático.

Dentro deste cenário as resultantes harmônicas e as relações verticais têm importância secundária. Muitas vezes, como foi observado nas análises, o uso do *genus* cromático resulta em acordes adjacentes com terça maior e terça menor, o que pode gerar uma falsa relação de oitava aumentada ou diminuta que, se alterada por *causa necessitatis*, modificaria uma parte estrutural da composição. Nas peças de Vicentino, várias falsas relações ocorrem em função da concepção de aplicação dos *genera* do compositor e, sem o conhecimento do que as gerou, a aplicação de *fictas* pode alterar de maneira indesejada seu resultado.

É importante ressaltar que o uso do *genus* cromático não gera necessariamente falsas relações. Nas composições do quinto livro há trechos cromáticos, sem segundas maiores, que não contêm nenhuma falsa relação, assim como há trechos mistos, com muitas segundas maiores, repletos delas. Desta maneira, notou-se que as várias possibilidades de acidentes decorrentes da própria estrutura do *genus* cromático facilita o controle de falsas relações, enquanto que a estrutura do *genus* diatônico, que privilegia intervalos não acidentais, dificulta consideravelmente este controle. Portanto, fica evidente que os choques cromáticos e falsas relações presentes nos madrigais do quinto livro são construídos deliberadamente em função da expressividade de sua sonoridade²⁰⁰.

Outra questão essencial da teoria de Vicentino foi a afinação do *archicembalo*. Utilizando um temperamento mesotônico de $\frac{1}{4}$ de *comma* expandido combinado com uma segunda afinação que possibilitava quinta puras (perfeitas), Vicentino criou uma afinação que

²⁰⁰ Esta concepção facilita identificar as falsas relações que não são resultado da utilização dos *genera*, permitindo assim, uma aplicação de *fictas* de forma mais adequada.

possibilitava a prática de seu *gamut* de 31 tons e da afinação justa simultaneamente. Desta forma, seu *archicembalo* permitia “harmonias” até então impossíveis na prática; principalmente nos instrumentos de teclas. Portanto, fica claro a afinação proposta por Vicentino tem como objetivo não só viabilizar um *gamut* maior, mas possibilitar um sistema com consonâncias mais afinadas.

Constatou-se neste trabalho que existe de fato relação entre a teoria de Vicentino e suas composições do quinto livro de madrigais. No entanto, ainda há muitas questões a serem respondidas. Nas análises identificamos que a música mista de Vicentino aplica os *genera* linearmente de acordo com a natureza dos intervalos e que, de acordo com o conteúdo da poesia, Vicentino privilegia um *genus* a outro. Porém, não foi possível traçar uma relação deste uso dos *genera* com o texto em todos os madrigais e nem explorar esta relação mais amplamente. Para uma melhor compreensão do procedimento composicional de Vicentino é necessário aprofundar a análise literária dos poemas escolhidos pelo compositor, algo que estaria além da delimitação deste trabalho. Além disso, este estudo se restringiu à análise de um dos livros de madrigais de Vicentino, sendo possível em estudos posteriores verificar a aplicação destes elementos no restante de sua obra.

Além disso, trabalhos futuros podem verificar o quanto as ideias de Vicentino tiveram influência na prática de outros representantes do repertório cromático do século XVI, contemporâneos ou posteriores a ele. Desta forma, espera-se que este trabalho possa colaborar para um dimensionamento do cromatismo da segunda metade do século XVI a partir de uma perspectiva da época e não a partir de uma conceituação anacrônica dos séculos XVIII, XIX e XX.

Concluo, assim, com algumas palavras de Vicentino escritas no prefácio de seu tratado, e as faço, humildemente, um pouco minhas:

Não pretendo ter falado sobre o assunto com tanto detalhe que nada se pode acrescentar, mas queria dizer que o toquei de tal forma que outros poderão, por meio destes princípios, reduzi-lo com o tempo à sua integridade. Assim, se eu receber algum elogio, que seja porque acrescentei algo ao que encontrei e dei aos outros para aperfeiçoá-lo.²⁰¹

²⁰¹ “Ne intendo per questo haverne parlato si à pieno, che non ci si possa agiugnere, ma ben'ho voluto dire haverne tocco sì, che altri potrà, per mezzo di questi principi, ridurla col tempo à l'integrità sua; Tal che io ne riporterò ancora qualche lode, se, à quello che si trova, io harò aggiunto cosa, per la qual'io desti altrui à dargli perfettione” (VICENTINO, 1555, fol. 2r, prefácio).

Referências Bibliográficas

- ADAM, Kyle. Theories of Chromaticism from the Late Sixteenth to the Early Eighteenth Century. *Theoria*, Volume 14, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/32319588/Theories_of_Chromaticism_from_the_Late_Sixteenth_to_the_Early_Eighteenth_Century_1
- BARBERA, André. Octave species. *The Journal of Musicology*, Vol.3, No. 3. California: University of California Press. 1984, p. 229-241.
- BARBOUR, J. Murray. *Tuning and Temperament: A Historical Survey*. East Lansing, MI: Michigan State Press, 1951.
- BARKER, A. *Greek Musical Writings: Volume 2, Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- BERALDO, João P. R. *A Escrita Feminina Na Itália Renascentista Do Século XVI: Poemas E Cartas De Veronica Franco e Veronica Gambara*. Dissertação (mestrado em História e Cultura) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2019.
- BERGER, Karol. *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late 16th Century Italy*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.
- _____. *Musica Ficta*. New York: Cambridge University Press, 1987.
- BLACKBURN, B. J., LOWINSKY, E. E., & MILLER, C. A. *A correspondence of Renaissance musicians*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- BOETHIUS, Anicius M. S. *Fundamentals of Music*. BOWER, Calvin M. (trad.). New Heaven: Yale University Press, 1989.
- CASTANHEIRA, Carolina Parizzi. *De Institutione Musica de Boécio – Livro I: Tradução e comentário*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2009.
- GAÍNZA, J. Javier Goldáraz. *Afinación y Temperamentos Históricos*. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2004.
- GOMBOSI, Otto. Key, Mode, Species. *Journal of the American Musicological Society*, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 20-26, 1951.
- HENDERSON, Isobel. Ancient Greek Music. In: *The New Oxford History of Music, vol. I: Ancient and Oriental Music*. (Ed.) Egon Wellesz. Oxford: Oxford University Press, p. 336–403, 1957.
- KAUFMANN, Henry W. More on the Tuning of the ‘Archicembalo’. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 23, no. 1, 1970, p. 84–94.

_____. *The Life and Works of Nicola Vicentino*. Vol. 11, Musical Studies and Documents [n.p.]: American Institute of Musicology, 1966.

LOWINSKY, Edward E. *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. California: University of California Press, 1961.

_____. The Function of Conflicting Signatures in Early Polyphonic Music. *The Musical Quarterly*, vol. 31, no. 2, 1945, pp. 227–260.

KROYER, Theodor. *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902.

MANIATES, Maria Rika. Nicola Vicentino's Reconstruction Of The Ancient Greek Genera. *Revista de Musicología*, Vol. 16, No. 3, Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones: Vol. 3 (1993), p. 1294-1314.

_____. Vicentino's 'Incerta et occulta scientia' Reexamined. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 28, No. 2 (Summer, 1975), pp. 335-351.

MCKINNEY, Timothy. *Adrian Willaert and the Theory of Interval Affect: The Musica Nova Madrigals and the Novel Theories of Zarlino and Vicentino*. Burlington, VT: Ashgate, 2009.

NOGUEIRA, Marcos Pupo; PEREIRA, Fernando Luiz Cardoso. Imitative Polyphonic Density and Cadential Plan for Two Motets of the Mid-Sixteen-Century. *Musica Theorica*, Salvador, v.1, n.2, p.113-138, 2016.

ORNITHOPARCHUS, Andreas. *Musice active micrologus*. Leipzig: Valentin Schumann, 1517.

PETRARCA, Francesco. *Canzonieri*. Edição crítica: Paola Vecchi Galli. BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 2012.

_____. *Cancioneiro*. Tradução de José Clemente Pozenato. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

PUPO NOGUEIRA, Marcos; PEREIRA, Maria Clara Peinado. As cadências cromáticas de Nicola Vicentino. *OPUS*, [s.l.], v. 27, n. 2, p. 26, jul. 2021. ISSN 15177017. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2021b2706>>.

SMITH, Anne. *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre, 1555.

_____. *Madrigali a cinque voci di l'arcimusico Don Nicola Vicentino pratico et theorico et inventore delle nuove armonie*. Milan: Paolo Gottardo Pontio, 1572.

_____. *Nicola vicentino Opera Omnia*. Series: Corpus mensurabilis musicae 26: American Institute of Musicology, 1963.

ROSSI, Lemme. *Sistema musico, overo Musica speculativa*. Perugia, 1666.

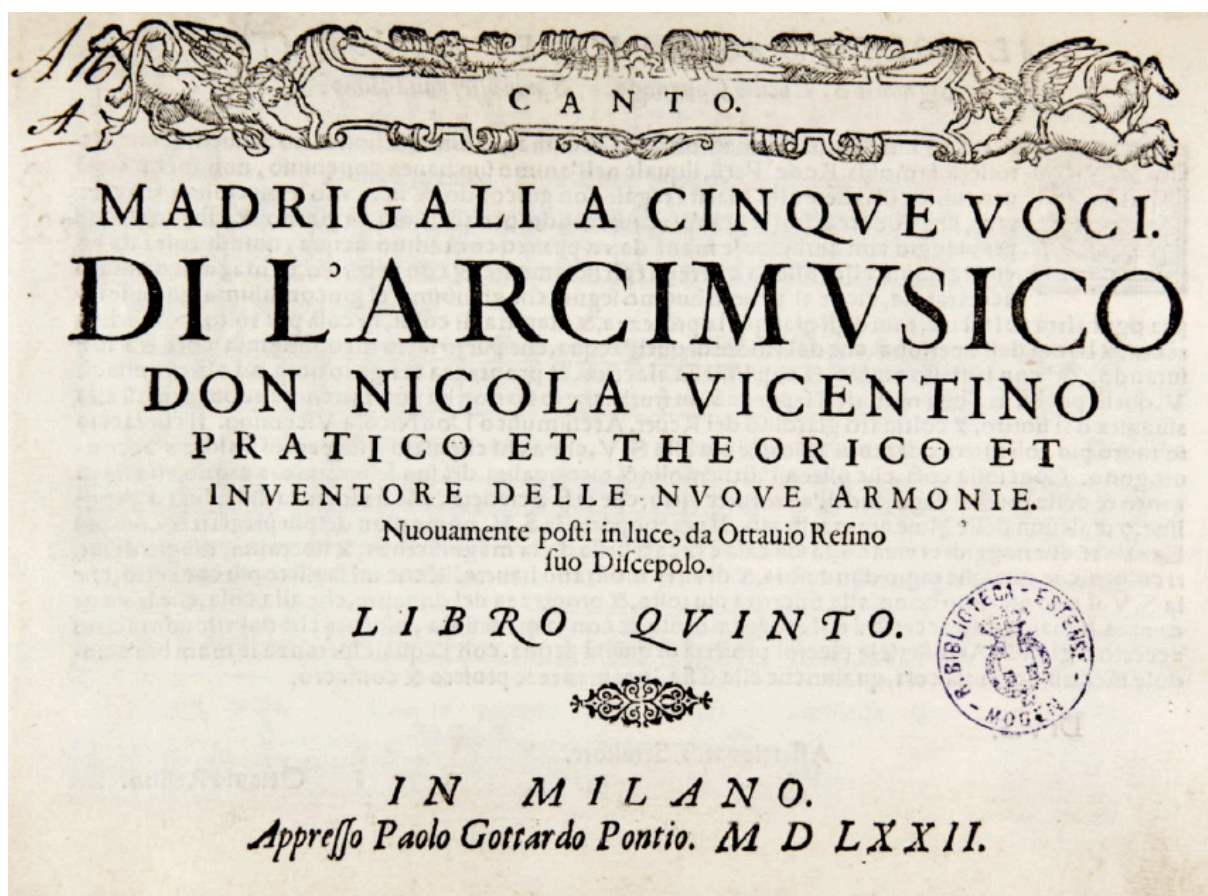
SCHWIND, Elisabeth. *Kadenz und Kontrapunkt: zur Kompositionslehre der klassischen Vokalpolyphonie*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2009.

TERPSTRA Siemen. *Toward A Theory Of Meantone (And 31-et) Harmony*.
<<http://www.huygens-fokker.org/docs/terp31.html>>

ZARLINO, Gioseffo. *Le Institutioni Harmoniche*. Venice. 1558.

WEST, M. L.. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

APÊNDICE A – Quinto livro de madrigais, edição de 1572.



CANTO

Donna s'io miro vostr'alma beltade Con semplici parole; Diró ch'a,
 uanzi il bel d'ogni altr'etade, *ii*
 Dal ciel disces'a rinouar vn sole, Et vostra chiara luce, *ii* D'ogn'in
 ciel yaga & radiante stella, *ii* Pero gentil madon'a-
 corra e bella, Che la propria belta sete voi stessa *ii*
 Che la propria belta sete voi stessa.



CANTO

Non s'incolpi la voglia *ii* S'io nò
 canto di voi come dourei *ii* Ma ria fortuna e
 aduers'ai desir miei *ii* Che s'io potess'un giorno mandar fore
 Di fortuna al dispetto Voci conform'a quel c'ho nel concetto Del vostro alto valore
 Direi cose cantand'a vostr'honore Ch'inuidioso il mondo ne farei Et to fu
 perbo del mio cáto andrei *ii*

CANTO

D Oi ch'el mio largo pianto il Amor ti piace tanto
 il Amor ti piace tan- to Asciuti mai quest'occhi
 non vedrai il Fin ch'io nō mandi fuore Haime haime per
 gli occhi el core il Asciuti mai quest'occhi nō vedrai
 Fin ch'io nō mandi fuore Haime Haime haime per gli occhi el core il

CANTO

C Nde tolse amor l'oro, il e di qual ve- na
 En quali spine Colse le rose en qual plaggia le brine, Tenere e fresche Tenere
 e fresche e die lor polso e le- na, e die lor polso e lena, Onde le
 perle in ch'ei frange & affrena Dolci parole honeste e pellegrine On,
 de tante bellez- ze e si diuine Di quella fronte
 piu ch'el ciel sere- na.

Secunda parte

CANTO

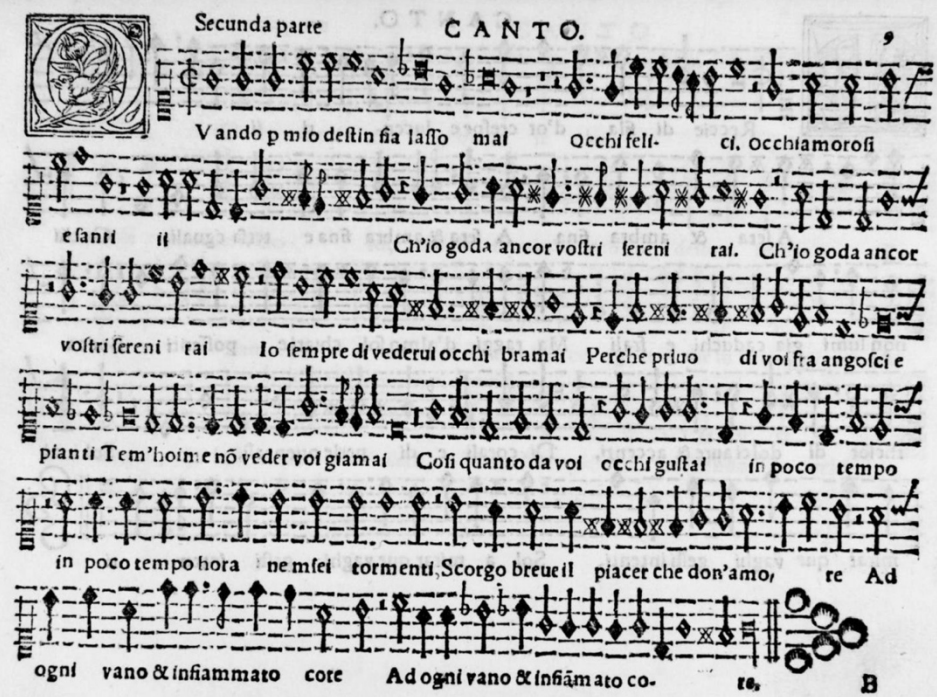
D A quali angeli mosse di qual spera Quel celeste cantar che mi
disface Si che mi auanza homai da disfar poco Di qual sol nacque l'alma luce
altera Di que begliocchi ond'ho guerra e pace Che mi cuocono'l cor in
ghiaccio en foco, Che mi cuocono'l cor in ghiaccio en fo co

CANTO

8

Q Cchi miei dolci li e piu che stell'arden- ti Occhi miei
dolci e piu che stelle ardenti che stelle ar- denti Dal cui diuin splen-
dore Nacque l'ardor che gia nutti'l mio core Dal cui diuin splendore
Nacque l'ardor Nacque l'ardor che gia nutti'l mio errore //

Secunda parte CANTO.



Vando p mio destin fia lasso mal Occhi fel- ci. Occhi amorosi
e tanti il Ch'io goda ancor vostri sereni rai. Ch'io goda ancor
vostri sereni rai Io sempre di vederui occhi bramai Perche priuo di voi fia angosci e
pianti Tem'hoim: e nō veder voi giamai Così quanto da voi occhi gustai in poco tempo
in poco tempo hora ne miei tormenti, Scorgo breuell piacer che don'amo, re Ad
ogni vano & infiammato core Ad ogni vano & infiammato co- re. B

CANTO.



Reccie di fila d'or crespee lucen- ti il
A seta & ambra fina A seta & ambra fina e tersa eguali, Occhi
non lumi gia caduchi e frali Ma raggi d'almo sol chiare possenti Bocca
thesor di dolci aure & accenti, Di corali e di perle orientali, Sol a
mirar que vaghi gesti intenti, Sol a mirar que vaghi gesti inten ti

Secunda parte CANTO 11

O i fra tanti altri fregionde fe ador- no, Questo altier mo-
stro delle donne il cie, lo, Voile fiamm'al mio cor destate intorno Et
si soaue e l'amoroso zelo, Da voi racces'ogn'hor che in bel soggiorno, Mer-
t'ol languir, che sofferendo io celo, Metto il languir che sofferendo io celo

B 2

CANTO 12

Aura ch'el veede lauro, Laura ch'el verde lauro & l'aureo cris-
ne soauemente sospirando moue, sospirando mo: ue, Soauemente sospi-
rando moue, fa con sue viste, leggiadrette & noue fa con sue viste leggias-
dre: & noue, L'anime da lor corpi pellegrine il
Andidarosa nata in dure spine, Quando fia che sua paria mondo troui
Gloria di nostra etade, il o viuo Gloue, il

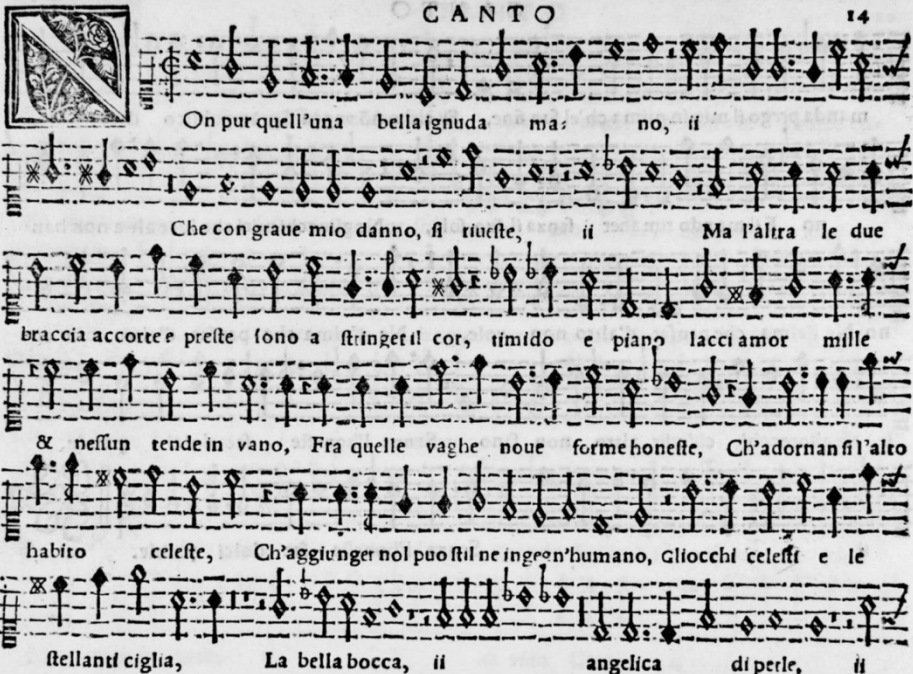
B 2

CANTO



manda prego il mio in prima ch'el suo fine, Si ch'io nō vegga il gran publico dan-
no E il mondo rimaner senza il suo sole, Ne gliocchi miei che luce alta non han-
no Ne Palma, che penfar d'altro non vole, Ne l'alma che penfar, d'altro non vo-
le, Ne gliorecchi, ch'udir altro non fano Senza l'honeste sue dolci parole,
Senza l'honeste sue dolci parole.

CANTO



On pur quell'una bella ignuda ma: no, ii
Che con graue mio danno, si riueste, ii Ma l'altra le due
braccia accorte e preste sono a stringer il cor, timido e piano lacci amor mille
& nessun tende in vano, Fra quelle vaghe noue forme honeste, Ch'adornan sì l'altro
habito celeste, Ch'aggiunger nol può stil ne ingren'humano, Gliocchi celesti e le
stellanti ciglia, La bella bocca, ii angelica di perle, ii

CANTO. 15

Pieno di rose & di dolci parole, Piena di rose
& di dolci parole Che fann'altrui tremar di marauiglia, E la fronte
e le chiome, & la fronte e le chiome, Ch'auederle, Di star'a mezzo di
vincon il sole, le, ii Vincon il sole.

CANTO. 16

Q Messaggi del cor, sospiri ardenti O lagrime che'l giorno lo ce-
lo a pena o passi sparsi In non feconda arena, O del mio ingiusto mal giusti
lamenti, o sempr' in vn voler pensier intenti non o desir che ragion mai
non raffrena, o speranze ch'amor dietro si mena, Quando a gran salti e quando a
passi lenti, Quand'a gran salti e quando a passi lenti.

Secunda parte. CANTO 17

Arà che celsio che s'allenti mai, ii
 Vostro lungo trauaglio el mio martire, O pur fia l'uno e
 l'altro insieme eterno Certo non so, ii ma ben chiaro discerno,
 Ch'el mio poco consiglio e troppo ardire, ii Solo pos' impu
 tar ch'io viua in guai, ii C

Secunda parte. TENORE 18

Cel lucen tie belli ii com'esser puo ii
 ch'in vn medesm'instà te Nascan da voi si noue form'e tante, Lie-
 ti, mesti superbi, humili alteri alteri Vi mostrat'in vn punto ui mostrat'in
 un punto, Onde di spem'e di timor mempiete ii
 E tanti effetti ii dolci ii
 sic, ri, Nel cor arso ii per voi, Atto per voi vengon' insieme, ad o:

TENORE

19

gn'hor che volete Hor poi che voi mia vita e morte sete e morte se te

occhi felici occhi beati e cari, siate semp' sereni allegri e chiari allegri e chias

si siate sempre sereni siate allegri e chiari alle gri e chiari sereni al-

legri e chiari, il

C 2

CANTO

20

Vado fra laltre donne ad'hora ad'hora, Amor vien nel bel viso

di costei, Quanto ciascuna e men bella san di lei, Tanto cresce il de'

sio, tanto cresce il desio Tanto cresce il desio che m'innamo ra Io bene

dico il loco, el tempo e l'ho ra, Che si alto miraron gli occhi miei,

E dico, Anima assai ringratia del Che foste a tanto honor de

gnata all'ho ra Che fosti a tant'honor degnata all'ho ra

Secunda parte, CANTO 21

D A lei ti vien l'amoroso pensiero, Che mentre l'segui, al
 sommo ben ten via, ii Poco prezando quel ch'ogni
 huom defi- a, Da lei vien l'animosa leggiadri a, Ch'al ciel ti
 scorge per dretto sentiero, Si ch'io voglia de la speranza altiero. Si ch'io
 voglia ii de la speranza altie ro,

Canzone da sonare, TENORE 22

D A bella,

Canzone da sonare. **TENORE** 23

Donna s'io miro.
Non se incolpi la voglia
Poi ch'el mio largo pianto
Onde tolse Amor loro
Da quali Angeli. 2. Parte
Occhi miei dolci
Quando per mio destino. 2. par. 9
Treccie di fila d'oro
Voi frà tanti altri. 2. Parte. 11

TAVOLA

Donna s'io miro.	3	Laura che il verde lauro.	12
Non se incolpi la voglia	4	Non par quell'ana	14
Poi ch'el mio largo pianto	5	O messaggi del cor	16
Onde tolse Amor loro	6	Sarà che cessi. 2. Parte	17
Da quali Angeli. 2. Parte	7	Occhi lucenti & belli	18
Occhi miei dolci	8	Quando frà l'altre donne	20
Quando per mio destino. 2. par. 9	9	Da lei ti vien. 2. Parte	21
Treccie di fila d'oro	10	La bella, Canzone da sonare, 22	
Voi frà tanti altri. 2. Parte. 11	11		

IL FINE.

ALTO

Donna s'io miro *ii* a vostr'alma beltade Con semplici pa
role; Dirò ch'auanzi il bel d'ogni altr'etade, *ii*
Dal ciel disces'arino uar vn sole, Et vostra chiara luce, D'ogn'in ciel vaga
radiante stella, *ii* Tra noi via piu riluce Pero gentil ma
don'acorta e bella, A voi mortal bellezza nō s'apressa Che la propria belta se e voi
stessa *ii* fere voi Ref sa.



ALTO

Non s'incolpi la voglia la uoglia nō s'incolpi la voglia *ii*
S'io nō canto di voi come dourei *ii* Ma ria fortuna e aduer
s'ai desir miei *ii* Che s'io potess'un giorno mādare fore Di fortun'al di
spetto Voci conform'a quel ch'io nel concetto Del vostro alto valore Direi cose cantand'a vostr'ho
no re Ch'inuidioso il mondo ne farei Et io superbo del mio cāto
andrei *ii* del mio cāre andrei *ii*

O T A L T O

Oi ch'el mio largo pianto 5

Amor ti piace tanto

Amor ti piace tanto A'ciuti mai quest'occhi non vedrai

A'ciuti mai quest'occhi non uedra i Fin ch'io nō mandi fuore, ii

Haime haime per gli occhi el core A'ciuti mai quest'occhi nō vedrai

Fin ch'io nō mandi fore Haime ii per gliocchi el co re Haime ii per gliocchi el core

O T A L T O

Onde tolse amor l'oro, onde tolse amor l'oro e di qual vena Per far due trec cie 6

biōde en quali spine Colse le rose en qual piaggia le brine, Tenere e fresche

e die lor polso e le na, e die lor polso e le na, Onde le perle in ch'ei

frange & affrena Dolci parole honeste e pellegri ne Onde

xante bellez zee si diui ne Di quella fronte piu ch'el ciel,

serena.

Secunda parte A L T O.

D A quali angeli mosse di qual spera Quel celeste cantar che mi dis
face che mi dsface Si che mi auanza homai da disfar poco Di qual fol
nacque l'alma luce altera Di que begliocchi ond'ho guerra e pace Che mi cuo
cono'l cor inghiaccio en foco, Che mi cuocono'l cor, in ghiaccio en fo co

A L T O

O Cchi miei dolci piu che stelle arden ti e piu che stelle ardenti
Occhi miei dolci e piu che stelle arden ti Dal cui diuin splendore
Nacque l'ardor che gia nutri'l mio errore che gia nutri il mio errore Nacque l'ardor che
gia nutri il mio errore

Secunda parte A L T O 9



Vando p mio destin fia lasso mai occhi felici occhi amo
 rosi e'an ri Ch'io goda ancor vostri sereni ral Ch'io goda ancor vostri sereni
 ral lo sempre di vederui occhi bramai Perche priuo di voifra angosci epian
 ti I temo hoime non veder uoi giamai Così quanto da voi occhi gustai
 in poco tempo in poco tempo hora ne mfei tormenti, Scorgo breue il piacer che
 don'amo re Ad ogni vano & infamato core ii B

A L T O 10



Reccie di fila d'or crespee lucenti ii
 A sera & ambra fina e tersa eguali, Occhi non lu
 mi gia caduchi e frali Ma raggi d'almo sol chiare possenti
 Bocca thesor di dolciaure & accenti, Di corali e di perle orientali,
 Braccia da risslorar gli egri mortali Sola mirat que vaghi gesti in,
 tenti, ii

Secunda parte **ALTO** 11

Ol fra tanti altri fregi onde fe ador no, onde fe
adorno Questo altier mostro, delle donne il cielo, Voile fiamm'al mio cor destate in;
torno Et si soave e l'amoroso zelo, Da voi racces'ogn'hor che in bel fog
giorno, ii Mett'ol languir, che sofferendo
io celo, Metto il languir che sofferendo io celo

B 2

ALTO 12

Aura ch'el veede lauro, & l'aureo crine ii &
laureo crine soauemente sospirando moue, sospirando moue, soave
mente sospirando moue fa con sue viste, leggiadrette & noue ii
L'anime dalor corpi pellegrine ii
Andida rosa nata in dure spine, ii
Quando fia che sua parial mondo troue Gloria di nostra etade, gloria di

ALTO

13



nostra etade o viuo, Gioue, ii manda prego il mio in prima ch'el suo fine,
 Si ch'io nō vegga ii il gran publico danno E il mondo rima
 ner senza il suo sole senza il suo sole Ne gliocchi miei che luce altra non hanno
 ii Ne l'alma, che pensar d'altro non
 vole, ii Negliorecchi, ch'udir altro non fanno Senza l'honeste
 sue dolci parole, ii Senza l'honeste sue dolci parole. sue dolci parole.

ALTO

14



On pur quell'una bella ignuda ma: no, ii Non
 Che con graue mio danno, si risuete, si risuete
 Ma l'altra le due braccia accorte e preste sono a stringer il cor, timido e piano
 lacci amor mille & nessun'tende in vano, Fra quelle vaghe noue forme honeste, Ch'a-
 dornan si l'altro habito celeste, Ch'aggiunger nol puo stil ne ingegn'humano, Gliocchi cele-
 stre le stellanti ciglia, ii La bella bocca an

ALTO 15

gelica di perle, il il Piena di rose & di dol
ci & di dolci parole Piena di rose & dolci parole, Che fann' altrui tremar
di marauiglia, Che fanno altrui tremar di marauiglia E la fronte e
le chiome, & la fron te e le chiome, Di star' a mezzo di vincon
il sole di stare a mezzo di a mezzo di vincon il sole,

ALTO 16

Q Messaggi del cor, sospiri ardenti O lagrime che'l giorno
to celo a pena o pafsi sparsi in non feconda arena, O del mio ingiusto mal giusti
lamenti, O sem'p in vn voler pensier intenti o desir che ragion mai non raffre-
na, o speranze ch'amor dietro si mena, Quando a gran' salti e quando a pas-
si lenti, Quand' a gran salti e quando a pafsi lenti, e quando a pafsi lenti

Secunda parte. **ALTO** 17

Arà che celsio che s'allenti mai, ii
fara che celsio che s'allenti ma i Vostro lungo
strauaglio el mio martire, O pur fia l'uno e l'altro insieme eterno Certo non
so, ma ben chiaro discerno, Ch'el mio poco consiglio e troppo ardire, ii
Solo poss'imputar ch'io viua in gual,
Solo poss'imputar ch'io, viua in gual. Ch'io viua in gual' C'

ALTO 18

Cchi lucen ti e belli com'esser puo ch'in vn medesim'instàte co
m'esse puo, com'esser puo ch'in vn medesimo instàte. Nascà da voi si no ue form'e tan
te, / ti, mesti superbi, ii humili altieri V i mōstrat'in vn
pun to ui mostrat'in un punto, Onde di spem'e di timor mempiete ii
E tanti effetti ii dolci ii dolce
acerb' e fier ti, Nel cor arso per voi'

ALTO 19

vengon' insieme, ad ogn' hor che volete Hor poi che voi mia vita e morte sete
mia vi ta e morte sete occhi felici occhi beati il e cari,
siate sempre sereni siate alle gri e chiari siate sem p sere ni alle
gri e chiari, alle gri e chiari se reni allegri e chia ri C 2

ALTO 20

Q Vado fra laltre donne ad' hora ad' hora, Amor vien nel bel viso
di costei, Quanto ciascuna e men bella di lei, Tanto cre- sce il
desio, cresce il desio Tanto cresce il desio che m'innamora che m'inna
mora Io benedico il loco, el tempo all' hora, Che si alto miraron
gliocchi miei, miraron gliocchi miei E dico, Anima assai ringratia del
Che foste a tanto ho nor a tant' honor degna a all' ho ra degnata all' hora

Secunda parte, **ALTO** 22

D A lei ti vien l'amoroso pensiero, Che mentre'l seguit, ii
 al sommo ben ten via, ii Poco prezando, quel
 ii ch'ogni huom desi- a, Da lei vien l'anmosa leg
 giadria, Ch'al ciel ti scorge per dretto sentie ro, Si ch'i vo gia de la spe
 ranza altiero. Si ch'i vo gia de la speranza altiero,

Canzone da sonare, **ALTO** 22

L A bella,

Canzone da sonare. O T T A V O 23

BIBLIOTHECA - ESTENSE
MUSEO - MODENA

O T T A V O L A.

<i>Donna s'io miro.</i>	3	<i>Lauro che il verde lauro.</i>	12
<i>Non se incolpi la voglia</i>	4	<i>Non pur quell'una</i>	14
<i>Poi ch'el mio largo pianto</i>	5	<i>O messaggi del cor</i>	16
<i>Onde tolse Amor loro</i>	6	<i>Sarà che cessi. 2. Parte</i>	17
<i>Da quali Angeli. 2. Parte</i>	7	<i>Occhi lucenti & belli</i>	18
<i>Occhi miei dolci</i>	8	<i>Quando frà l'altre donne</i>	20
<i>Quando per mio destino. 2. par.</i>	9	<i>Dalei ti vien. 2. Parte</i>	21
<i>Treccie di fila d'oro</i>	10	<i>La bella, Canzone da sonare, 22</i>	
<i>Voi frà tanti altri, 2. Parte.</i>	11		

I L F I N E.

che Ar
no cons
se acce
logli co
ta da vn
o animo
fusse so
lla schiet
era mi
re alla S.
quasi alla
e faccio
accon
lla sia in
d'Apo
compi
io di tut
erto, che
le viene
madino
accian-

no.

TENORE

Donna s'io miro a vostr'alma beltade a vostr'alma beltade Con semplici pa
role; Dirò ch'auanzi il bel d'ogni altre etade, *ii*
Dal ciel discese a rinouar vn sole, a rinouar un so le *ii*
ii D'ogn'in ciel vaga & radiante stella, Tra noi via più riluce Pe
ro gentil madon'acorta e bello A voi mortal bellez za nō s'apressa Che la propria che la
propria belga sete voi stessa Che la propria belta *ii* sete voi stes *ii* fa.

TENORE

Non s'incolpi la voglia nō s'incolpi nō s'incolpi la voglia S'io nō canto
di voi come dourei *ii* Ma ria fortuna e aduers'aj desir miei
ii Che s'io potessi un giorno man dar fore Di fortuna al di
spetto Voel conform'a quel ch'io nel concetto Del vostro alto valore Dirai cose cantand'a
vostr'honore Ch'inuidioso il mondo ne fare *i* Et io superbo del mio cāto
andrei *ii* Et io superbo & io superbo del mio cāto andrei del m o cāt andrei

4

canto
lei
di
tand'a
o cato
cāt'andrei

TENORE 5

Qui ch'el mio largo pianto mio largo pianto Amor ti piace tanto il
Amor ti piace tanto Asciuti mai quest'occhi non vedrai non
vedrai Fin ch'io nō mandì fuore, il Haime haime per gli occhi el core
Asciuti mai quest'occhi nō vedrai Fin ch'io nō mandì fuore Haime Haime per
gli occhi el core il



TENORE 6

Quando tolse amor l'oro, onde tolse amor l'oro e di qual vena
Per far due treccie biōde En quali spi ne Colse le rose en qual spiaggia le
brine, Tenere e fresche e die lor pol soe lena, e die lor pol soe
lena, Onde le perle in ch'ei frange & affrena Dolci parole honeste e pelle
grine & pellegrine onde tante bellezze e sì diuine Di
quella fronte piu ch'el ciel serena.

6

vena
gia le
fo e
pelle
Di

Secunda parte

TENORE

7

DA quali angeli mosse di qual spera Quel celeste cantar che mi disfa
ce che mi disfa ce Si che mi auanza homai da dis
far poco Di que begliocchi ond'io guerra e pace ho guerra e pace Che mi cuo
cono'l cor in ghiaccio en foco, Che mi cuocono'l cor, in ghiaccio en foco

TENORE

8

Cchi miei dolci e piu che stelle il ardenti Oc.
chi miei dolci e piu che stelle ardenti Dal cui diuin splendore il
Nacque l'ardor, il che gia nutti'l mio errore il

8

Secunda parte **TENORE** 9

O Oc-
 V ando p mio destin fia lassò mal cchi felci occhi f. li ci
 Occhi amoro si elanti Ch'io goda ancor vostri seren ra i Ch'io goda ancor
 vostri seren rai seren rai Così quanto da voi occhi gustai
 da voi occhi gustai in poco tempo in poco tempo hora ne miei tormenti,
 Scorgo breue il piacer che don'amore Ad ogni vano & infiamma o core
 Ad ogni vano & infiammato core

B

TENORE 10

R Reccie di fila d'or crespe e lucenti il
 A fera & ambra fina e tersa egua- li, Occhi non lumi già caduchi e
 frali Ma raggi d'almo sol chiari e possenti chiari e possenti Bocca che-
 sor di dolci aure & accenti, Di corali e di perle orientali, Braccia da risto
 rar gli egri mortali Sola mirat que vaghi gesti intenti, il

10

Secunda parte **TENORE** 11

M Ol fra tanti altri fregi onde se adorno, Questo altier mostro delle
 donne il cielo, Voile fiamm'al mio cor destate intorno Et si soa
 ue e l'amoroso zelo, Da voi racces'ogn'hor che in bel foggiorno, Mett'ol lan
 guir, che sofferendo io celo, ii Metto il languir che sofferendo io celo
 B 2

TENORE 12

L Aura ch'el veede lauro, & l'aureo crine ii
 & lauro crine soauemente sospirando moue, soauemente ii
 sospirando moue, fa con sue viste, leggiadrette & noue ii
 L'anime da lor corpi pellegrine ii
C Andida rosa nata in dure spine, ii Quando fia
 che sua parial mondo troue Gloria di nostra etade, gloria di nostra etade o viuo

12 TENORE 13

Gioue, *ii* manda prego il mio in prima ch'el suo fine, Si ch'io nō vegga il gran
 publico danno E il mondo rimaner senza il suo sole, Ne gliocchi miei che lu-
 ce altra non hanno Ne l'alma, che pensar *ii* d'altro non vole, Nel'alma
 che pensar d'altro non vole, Ne gliorecchi ch'udir altro non sano Senza l'honeste
 sue dolci parole, Senza l'honeste sue dolci parole. *ii*

 TENORE 14

On pur quell'una bella ignu da ma: no, *ii*
 Che con graue • mio danno, si risette, *ii*
 Ma l'altra le due braccia accorte e preste sono astringer il cor, timido e piano
 lacci amor mille & nessun'tende in vano, Fra quelle vaghe noue forme honeste,
 Ch'adornan si l'altro habito celeste, Ch'aggiunger nol puo stil ne ingegn'humano,
 Gliocchi celesti e le stellanti ciglia, *ii*

14

TENORE, 15

La bella bocca, angelica di perle, Piena di
 ro Piena di rose & di dolci parole, & di dolci
 parole Che fann'altrui tremar di marauiglia,
 E la fronte e le chiome, & la fronte e le chiome, Ch'auederle,
 Di star'a mezzo di a mezzo di vincon il sole,

TENORE 16

Q Messaggi del cor, sospiri ardenti O lagrime che'l gior-
 no lo celo a pena o passi sparsi in non seconda arena, o del mio ingiusto mal giusti
 lamenti, o semp'in vn voler pensier inten di o desir che ragion mai non
 raffrena, o speranze ch'amor dietro si mena, Quando a gran salti e quando a passi
 lenti, Quand'a gran salti e quando a passi lenti.

16

Secunda parte. **OT T E N O R E** 17

S Arà che cefsto che s'allenti mai, fara che cefsi o
 che s'allenti mai Vostro lungo trauaglio el mio martire, o pur fia l'uno e l'al
 tro infieme eter no Certo non so, li ma ben chiaro discerno,
 Ch'el mio poco configlio, e troppo ardire, li Solo po's' impu
 tar ch'io viua in guai, Solo po's' imputar ch'io, viua in guai.

Q **C A N T O.** 18

Cel' lucenti e bel: li com'esser puo ch'in vn medefm'infatate li
 Nafcan da voi li fi noue for: m'e tante, Lie-
 ti, Lie- ti melli super- bi, humili alteri V'imōstrat' in vn
 pun to li li Onde di fper'e di timor mempiete
 E tanti effetti li dolci li acerbi e fieri, e fieri
 Nel cor arfo per voi, Arfo per voi vengon'infieme, ad ogn'hor che volete

38

CANTO.

19

Hor Poi che voi mia vi ta e morte se- te occhi feli ci
occhi beati e ca ri, siate semp sereni alle- gri e chia- ri
siate sempre sereni siate sempre sereni alle gri e chiati.

20

TENORE

Quado fra l'alire de nne ad'hora ad'hora, A mor vien nel bel viso di coste-
ti, Quanto ciascuna e men bella di lei, Tanro cresce il desio, il desio
Tanro cresce il desio che m'innamora che m'innamora
Io benedico il loco, el tempo all'hora, Che si alto miraron gliocchi
miei, E dico, Anima assai ringratia del Che foste li a
tanto-honor a tant'honor degna all'hora.

20

coste-

amora

giocchi-

a

Sunda parte **TENORE.** 21

D A lei ti vien l'amoroso pensiero, Che mentre'l segui, al
 sommo ben ten via, Poco prezando, quel ch'ogni huom desi- a, Da lei
 vien l'animo sa leggiadria, Ch'al ciel ti scorge per dretto sentiero, Si
 ch'i vo gia de la speranza altiero, Si ch'i vo gia ti ti
 de la speranza altiero.

Canzone da sonare. **CANTO.** 22

A bella,

22

Canzone da sonare.

CANTO. 23

CANTO. T A V O L A.

Donna s'io miro.	3	Laura che il verde lauro.	12
Non se incolpi la voglia	4	Non pur quell'una	14
Poi ch'el mio largo pianto	5	O messaggi del cor	16
Onde tolse Amor loro	6	Sarà che cesti. 2. Parte	17
Da quali Angeli. 2. Parte	7	Occhi lucenti e belli	18
Occhi miei dolci	8	Quando frà l'altre donne	20
Quando per mio destino. 2. par.	9	Da lei ti vien. 2. Parte	21
Treccie di fila d'oro	10	La bella, Canzone da sonare,	22
Voi frà tanti altri. 2. Parte.	11		

I L F I N E.

B A S S O

D Onna s'io miro a voste'alma beltade a voste'alma beltade Con semplici pa-
role; Dirò ch'auanzi il bel d'ogn'altra etade, il
Dal ciel disces'a rinouar vn sole, a rinouar un sole Et vostra chiara
luce, D'ogn'in ciel vaga & radiante stella, Tra noi via piu riluce A voi
mortal bellezza nō s'apressa Che la propria belta sete voi stessa il
sete voi stessa.



B A S S O

N On s'incolpi la voglia il
S'io nō cango di voi come dourei Ma ria fortuna e aduers'ai desir miei il
Et io superbo del mio cāto andrei & io su-
perbo & io superbo del mio canto andrei Et io superbo del mio cāt'an
drei del mio canto andrei

BASSO

D OI ch'el mio largo pianto Amor ti piace tanto **ii**

Asciuti mai quest'occhi non vedrai **Asciuti**

mai quest'occhi nō vedrai **Fin** ch'io nō mandi fuore, **Fin** ch'io nō mādī fore

Haime **ii** per gli occhi el core **Asciuti** mai quest'occhi nō vedrai **Fin**

ch'io nō mandi fore **Haime Haime** per gli occhi el core **ii**

BASSO

Q Nde tolse amor l'oro, **ii** e di qual vena **Per**

far d'ae treccie biōde en quali spine **Cosē** le rose en qual piaggia le brine,

Tenere e fresche e die l'orpolso e lena, **onde** le perle in ch'ei frange &

affrena **Dolci** parole **honeste** e **pellegrine** **onde** tante bellezze

e si diuine **Di** quella fronte piu ch'el ciel serena,

Secunda parte

B A S S O

D A quali angeli mosse e di qual spera Quel celeste cantar
 che mi disface che mi disface Di qual sol nacque l'alma
 luce altera Di que begliocchi ond'ho guerra e pace Che mi cuocono'l cor in
 ghiaccio en foco, Che mi cuocono'l cor, in ghiaccio en foco,

B A S S O

Q Chi miei dolci e piu che stelle arden ti Dal cui di
 utn splendore Nacque l'ardor che gia nutti'l mio errore Dal cui diutn splendore
 Nacque l'ardor che gia nutti il mio errore che gia nutti che gia nutti il mio errore

Secunda parte BASSO

D Vando p mio destin fia lasso mai occhi felici
 ii occhi amorosi e santi Ch'io goda ancor vostri sereni
 rai Io sempre di vederui occhi bramai Perche priuo di voi fia angosci epian
 ti I temo hoime Così quanto da voi occhi gustai in poco tempo hora
 ne msei tormenti, Ad ogni vano & infuamato core

B

BASSO 10

D Reccie di fila d'or crespee lucenti ii
 A feta & ambra fina e terfa eguali, Occhi non lumi
 gia caduchi e frali Maraggi d'almo sol chiari e possenti Braccia da
 ristorar gli egi morta li Sol a mirar que vaghi gesti intenti,
 Sol a mirar que va- ghi gesti intenti

Secunda parte BASSO 11

Oi fra tanti altri fregi onde se adorno, Questo altier mostro, delle
 donne il cielo, Voile fiamm'al mio cor destate intorno Et si foaue
 e l'amoroso zelo, il Da voi racter'ogn'hor che in bel foggior
 no, Mett'ol languir, che sofferendo io celo, Metto il languir che sof-
 ferendo io celo

BASSO 12

Aura ch'el veede lauro, & l'aureo crine il
 & lauteo crine foauemente sospirando moue, fa con sue
 viste leggiadrette & noue il L'anl
 me da lor corpi pellegrine, il
C Andida rosa nata in dure spine, Quando fia che sua
 par al mondo troue Gloria di nostra etade, gloria di nostra etade o viuo Gioue,

BASSO. 13



il manda prego il mio in prima ch'el suo fine, Si ch'io no veggia il gran
publico danno E il mondo rimaner senza il suo sole. Ne gliocchi miei che
luce altra non hanno Ne l'alma, che pensar d'altro non vole Ne l'alma che pensar
d'altro non vo'e, Ne gliorecchi, ch'udite altro non fano Senza l'honeste sue
dolci parole, il sue dolci parole.

BASSO 14



On pur quell'una bella ignuda ma: no, il
Che con graue, mio danno, si rituete, Gliocchi
ferent e le stellanti ciglia, il La bella
bocca il angelica di perle, il
Piena di rose il & dolci parole & di dolci pa-
role Che fann'altrui tremar di marauiglia, Che fanno altrui tremar di mera-

BASSO

15

uiglia E la fronte e le chiome, & la fronte e le chiome, ch'a vederle Di
 Ras'a mezzo di vincon il sole di state a mezzo di vincon il sole,

BASSO

16

Questi Messaggi del cor, sospiri ardenti O lagrime che'l giorno lo ce
 lo a pena o passi sparsi in non seconda arena, o del mio ingiusto mal giusti
 lamenti, o sempr' in vn voler pensier intenti o desir che ragion mai
 non raffrena, o speranze ch'amor dietro si mena, Quando a gran salti e quando a
 passi lenti, ii

Secunda partè. B A S S O 17

Arà che cefsto che s'allenti mai, ii

Voftro lungo trauaglio el mio martire, o pur fia l'uno e l'altro infieme eterno

Certo non so, ii ma ben chiaro difcerno, Ch'el mio poco configlio,

e troppo ardire, ii Solo poſſ' imputar ch'io viua in guai, Solo

poſſ' imputar ch'io, viua in guai. C

B A S S O 18

Cchi lucen ti e belli, com' effer puo ch' in vn medefim' inſtate com' effer

puo, com' effer puo ch' in vn medefimo inſtate, Nafca da voi ſi no ue form' e tange, Lie-

ti, meſti, ſuperbi, humili altiati V i mōſtrat' in vn punto Onde

di ſpem' e di timor m'empiete e di timor m'empiete E tanti effetti ii

dolci ii acerbi' e fieri, Nel cor arſo per voi, arſo per, uoi vengon'

infieme, ad ogn' hor che vole te Hor poi che voi mia vi ta e morte fete'

B A S S O 19

occhi felici occhi beate cari, il siate sempre fere
ni allegri e chiari alle griechia ri, siate sempre ni al
le griechia alle griechia ri

C 2

B A S S O 20

Q Vado fra l'altre donne, lo benedico il loco, el tempo all'ora, Che
si alto miraron gliocchi miei, E dico, Anima assai ringratiar
des Che foste a tanto honor degnata all'ora, degnata all'ora.

to
Che
ar

Secunda parte **BASSO** 21

D A lei ti vien l'amoroso pensiero, Che mentre'l segui,
Che mentre'l segui al sommo ben ten via, Poco prezando, quel ch'ogni huom desi-
a Da lei vien l'animo a leggiadri- a, Ch'al ciel ti scorge per dre-
to sentiero, Si ch'i vo gla de la speranza altero, Si ch'i vo gla de la
speranza altero.

Canzone da sonare. **BASSO** 22

D A bella,

Canzone da sonare. BASSO 23

T A V O L A.

<i>Donna s'io miro.</i>	3	<i>Laura che il verde lauro.</i>	12
<i>Non se incolpi la voglia</i>	4	<i>Non pur quell'una</i>	14
<i>Poi ch'el mio largo pianto</i>	5	<i>O messaggi del cor</i>	16
<i>Onde tolse Amor loro</i>	6	<i>Sarà che cessi. 2. Parte</i>	17
<i>Da quali Angeli. 2. Parte</i>	7	<i>Occhi lucenti & belli</i>	18
<i>Occhi miei dolci</i>	8	<i>Quando frà l'altre donne</i>	20
<i>Quando per mio destino. 2. par.</i>	9	<i>Da lei ti vien. 2. Parte</i>	21
<i>Treccie di fila d'oro</i>	10	<i>La bella, Canzone da sonare, 22</i>	
<i>Voi frà tanti altri. 2. Parte.</i>	11		

I L F I N E.

lo, che Ari
neno cons
cose accet
ndogli così
olta da vn
tico animo
gli fusse fo
dalla schiet
sa era m
rite alla S.
quasi alla
che faccio
e s'accon
o, ella sia in
na d' Apo
& compit
ugio di tut
e certo, che
che le viene
conradino
ni bacclan-

efino.

Q V I N T O

Donna s'io miro a vostr'alma beltade Con semplici parole; Dirò ch'a
uanzi il bel d'ogn'altra etade Dirò ch'auanzi il bel d'ogn'altra etade, Dirò ch'a
uanzi il bel d'ogn'altra etade. Dal ciel disces'a rinouar vn sole, a rinouar un sole
Et vostra chiara luce, D'ogn'in ciel vaga & radiante stella, il
Tra noi via piu riluce A voi mortal bellezza nō s'apressa Che la propria bel
ta fete voi stessa, il fete voi stessa.

Q V I N T O

Non s'incolpi la voglia il
S'io nō canto di voi come dourei Ma ria fortuna e aduers'ai desir miei il
Che s'io potess'un giorno mādār fore:
Di fortun'al dispetto Voci conform'a quel ch'o nel concetto Del vostro alto valore Di
rei cose cantand'a vostr'honore Ch'inuidioso il mondo ne farei Et io superbo
del mio cātō andrei il Et io superbo il del mio cāt'andrei

4

QUINTO

Oi ch'el mio largo pianto Amor ti piace tanto il

Asciuti mai quest'occhi non vedrai Asciti mai quest'occhi òn uedrai Fin ch'io

nō mandi fuore, nō mādī fore Fin ch'io nō mādī fore Haime per gli occhi el core

Asciuti mai quest'occhi nō vedrai Fin ch'io nō mandi fore Haime il

per gliocchi el core Haime il per gliocchi el co re

5

QUINTO

nde tolse amor l'oro, e di qual vena Per far due treccie biō de

en quali spine Colse le rose en qual spiaggia le brine, Tenere e fresche e die

lor polsō e le na, onde le perle in ch'ei frange & affre na Dolci

parole honeste e pellegrine e pellegrine Onde tante bellezze e si diui

ne Di quella fronte piu ch'el ciel serena.

6

de
e die
Dolci

Secunda parte OTTAVINTO 7

D A quali angeli mosse di qual spera Quel celeste cantar che mi
disface che mi disface Si che mi auanza homai da disfar poco Di qual sol
nacque l'alma luce altera Di que begli occhi ond'ho guerra e pace Che mi cuoco
no'l cor inghiaccio en fo co, Che mi cuocono'l cor, in ghiaccio en foco,

OTTAVINTO 8

Cchi miei dolci e piu che stel le arden ti Occhi miei dol
ci e piu che stelle ardenti Dal cui diuin splendore Nacque l'ardor che gia nutri'l mio er
ro re Dal cui diuin splendore Nacque l'ardor che gia nutri'l mio errore che
gia nutti che gia nutti'l mio errore

ci
goda
vois
ch
amo

8

Secunda parte Q V I N T O 9

D Vando p mio destin fia lasso mai li occhi felici
 ci occhi amorosi e santi e santi Ch'io goda ancor vostri sereni rai Ch'io
 goda ancor vostri sereni rai lo sempre di vederui occhi bramai Perche priuo di
 voi fia angosci e pianti I temo hoime non veder uoigiamai Così quanto da voi oc
 chi gustai in poco tempo hora ne msei tormenti, Scorge breue il piacer che don'
 amo re Ad ogni uano ad ogni uano & infiammato core B

Q V I N T O 10

D Reccie di fila d'or crespe e lucenti li
 Occhi non lumi gia caduchi e frali Ma raggi d'almo sol
 chiar e possenti chiari e possenti Bocca thesor di dolciaure & accenti Di corali e
 di perle orienta li Braccia da ristorar gli egri mortali Sol ami-
 rar que vaghi gesti intenti que vaghi gesti intenti,

10

Secunda parte **QVINTO** 11

M Oi fra tanti altri fregi onde se adorno, Questo alier mostro, delle
 donne il cielo, Voi le fiamm' al mio cor destate intorno Et si soave e l'amo,
 roso zelo, e l'amor'n zelo Da voi racces'ogn'hor da voi racces'ogn'hor che in bel
 foggioro, Mett'ol languir, *ii* Mett'ol languir che soffrendo io celo,
 che soffrendo io ce lo **B a**

QVINTO 12

L Aura ch'el vede lauro, & l'aureo crine & lauro crine *ii*
 soauemente sospirando moue, sospirando moue, soauemente so
 spirando moue fa con sue viste, leggiadrette & noue L'anime da'lor
 corpi pellegrine *ii*
C Andida rosa nata in dure spine, *ii*
 Quando fia che sua par al mondo troue Gloria di no
 stra etade, gloria di nostra e

12

Q V I N T O 13

tade O viuo Giove, *il* manda prego il mio in prima ch'el suo fine, Si ch'io
nō vegga *il* il gran publico danno E il mondo *il* rimaner
 senza il suo sole Ne giochi miei che luce altra non hanno Ne Palma, che pen
 sar *il* d'altro non vole, Ne l'alma che penfar d'altro non vole Ne
 gitorecchi, ch'udir altro non fano Senza l'honeste sue dolci parole,
il Senza l'honeste sue dolci parole.

Q V I N T O 14

 On pur quell'una bella ignuda mano, *il*
 Che con graue mio danno, si riueste, Ma l'altra le due brac-
 cia accorte e preste sono a stringer il cor, timido e piano lacci amor mille &
 nessun tende in vano, Fra quelle vaghe noue forme honeste, Ch'adornan sì l'al-
 to habito celeste Ch'aggiunger nol può stil ne ingegn'humano, Giochi fe-
 renti e le stellanti ciglia, La bella bocca *il* angelica di

14

QVINTO 15

peile, La bella bocca angelica di perle Piena di rose il
 & di dolci parole Piena di rose & di dolci parole Che fann' altrui tre
 mar di marauiglia, E la fronte e le chiome, & la fronte ele chio
 me, ch' a vederle Di star' a mezzo di a mezzo di vincon il sole distate
 a mezzo di vincon il sole,

QVINTO 16

Q Messaggi del cor, sospiri arden ti O lagrime che'l
 giorno io celo a pena O passi sparsi in non feconda arena, O del mio ingiusto
 mal giusti lamenti, O sem' in vn voler pensier intenti O desir che
 ragion mai non raffrena, O speranze ch' amor dietro si mena, Quando a gran sal
 tie quando a passi lenti, Quand' a gran salti e quando a passi lenti.

16

che'l
uffo
che
n fal

Secunda partè. VINTO 17



Arà che celsi o che s'allenti mai, ii
o che s'allenti mai Vostro lungo trauaglio el mio martire,
O pur fia l'uno el'altro insieme eterno. Certo non so, ii ma ben
chiaro discerno, ii Ch'el mio poco consiglio e
troppo ardire, ii Solo poss' imputar ch'io viua in guai, ii
ch'io viua in guai

QVINTO. 18



Cchi lucenti e bel ii, com'esser puo ch'in vn medesim'instàte
com'esser puo ch'in vn medesimo instàte, Nascà da voi ii si noue forme e tante,
Lie- ti, lie- ti melli, o su per a' bi, humili alteri
Vi mōstrat'in vn pun to ii Onde di spem'e di timor mempiete
e di timor m'empiete E tanti effetti ii dolci ii e tan-
ti a' fetti dolci acerbi e fieri, acerbi e fie Nel cor arso per voi, vengon' insieme,

18

QVINTO

19

ad ogn'hor che vo lete Hor poi che voi mia vita e morte sete occhi feli
 ci occhi beate cari, li siate sempre ferenti allegri e chiari allegri
 e chiari, alle gri e chia, ti siate sempre reni allegri
 allegri e chia ti

Cant. 2

QVINTO

20

Vado fra l'altre donne ad'hora ad'ho ra, Amor vien nel bel
 viso di costei, in Quanto ciascuna e men bell'a di lei, Tanto cresce il
 desio, che m'innamo ra ti che m'innamora
 cresce il desio che m'innamo ra lo benedico il loco, el tempo e l'hora,
 Che si alto miraron gliocchi miei, E di co, Anima assai rin-
 gratiar de i Che foste a tanto honor li a tant'honor dgnata all'hora

20

nel bel
sce il
mora
ora,
rin-
ora

Secunda parte, QUINTO 21

D A lei ti vien l'amoroso pensiero, Che mentre'l segui, al sommo
ben ten via, il Poco prezando
quel ch'ogni huom desi- a, Da lei vien l'a nimosa leggiadria, Ch'al
ciel-ti scorge per dretto sentiero, Si ch'io voglia il de la
speranza altrie to. Si ch'io voglia de la speranza altrero,

Canzone da sonare. QUINTO 22

D A bella,

Canzone da sonare. Q V I N T O 23

Q V I N T O T A V O L A.

<i>Donna s'io miro.</i>	3	<i>Laura che il verde lauro.</i>	12
<i>Non se incolpi la voglia</i>	4	<i>Non pur quell'una</i>	14
<i>Poi ch'el mio largo pianto</i>	5	<i>O messaggi del cor</i>	16
<i>Onde tolse Amor loro</i>	6	<i>Sarà che cesti. 2. Parte</i>	17
<i>Da quali Angeli. 2. Parte</i>	7	<i>Occhi lucenti & belli</i>	18
<i>Occhi miei dolci</i>	8	<i>Quando frà l'altre donne</i>	20
<i>Quando per mio destino. 2. par.</i>	9	<i>Da lei ti vien. 2. Parte</i>	21
<i>Treccie di fila d'oro</i>	10	<i>La bella, Canzone da sonare, 23</i>	
<i>Voi frà tanti altri. 2. Parte.</i>	11		

I L F I N E.