

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

UNESP

INSTITUTO DE ARTES

***IL DESIDERIO* DE ERCOLE BOTTRIGARI: UMA DISCUSSÃO TEÓRICA SOBRE
O USO DOS *GENERA* GREGOS NA POLIFONIA DO FINAL DO SÉC. XVI**

KARINA BIMBATTI ASSUMPÇÃO SOARES

SÃO PAULO

2021

KARINA BIMBATTI ASSUMPÇÃO SOARES

***IL DESIDERIO* DE ERCOLE BOTTRIGARI: UMA DISCUSSÃO TEÓRICA SOBRE
O USO DOS *GENERA* GREGOS NA POLIFONIA DO FINAL DO SÉC. XVI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de São Paulo – como exigência parcial para a obtenção do grau de “Mestre em Música.”
Área de concentração: Música, Epistemologia, Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Lia Vera Tomás

**SÃO PAULO
2021**

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

S676d	Soares, Karina Bimbatti Assumpção, 1997-. Il desiderio de Ercole Bottrigari: uma discussão teórica sobre o uso dos genera gregos na polifonia do final do séc. XVI / Karina Bimbatti Assumpção Soares. - São Paulo, 2021. 366 f. : il. color. Orientadora: Profª. Drª. Lia Vera Tomás. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. 1. Bottrigari. 2. Música polifônica. 3. Renascimento - Música. I. Tomás, Lia Vera. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 780.15

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

Karina Bimbatti Assumpção Soares

**IL DESIDERIO DE ERCOLE BOTTRIGARI: UMA DISCUSSÃO TEÓRICA SOBRE
O USO DOS GENERA GREGOS NA POLIFONIA DO FINAL DO SÉC. XVI**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do grau de Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – IA/UNESP.

São Paulo, 23 de Setembro de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Lia Vera Tomás (orientadora)
Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira
Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Pedro Sousa Silva
Departamento de Música Antiga
Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto

Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis (suplente)
Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Fernando Luiz Cardoso Pereira (suplente)

Dedico este trabalho à minha mãe Clarice Bimbatti Assumpção Soares (*in memoriam*): a senhora ensinou-me que nesta vida é preciso batalhar até mesmo quando a causa é perdida. A senhora ensinou-me que mesmo nas situações difíceis é possível sorrir. A senhora ensinou-me que amor, paciência, resiliência e persistência são virtudes essenciais para a realização de qualquer trabalho. Dedico então este trabalho à senhora que tanto utilizou-se dessas virtudes para batalhar contra o câncer. Dedico a você, minha mãe, pois foi quem ensinou-me o valor do estudo e sempre me incentivou a estudar. Dedico a você, pois sem você não poderia ter realizado este trabalho.

Agradecimentos

Aos meus familiares por todo o suporte e ajuda recebida ao longo desses últimos seis anos, sempre me apoiando e me possibilitando condições para estudar.

Ao meu grande amigo e mestre Daniel Figueiredo por toda ajuda ofertada durante o curso de pós-graduação, foi o grande responsável por me acolher em sua casa quando precisei e sempre muito certo com os seus conselhos.

À minha amiga Catarina Sousa por toda contribuição com materiais, sugestões e revisões para que pudesse realizar esta dissertação.

Vorrei ringraziare cordialmente la mia cara amica Anna Trento per gli innumerevoli contributi sulla comprensione del trattato di Bottrigari e per i suggerimenti dei materiali di ricerca per la traduzione.

Aos meus amigos Sidnei de Oliveira; Renan Sardelari; Karen Rodrigues; Ricardo Akira; Ana Marques; Fernanda Aguiar; Maria Clara Peinado e Eduardo Oliveira que sempre me incentivaram ao longo desta trajetória.

A todos os meus amigos que de alguma forma proporcionaram-me momentos de lazer e diversão, porque afinal uma pessoa não vive só de trabalho.

Aos colegas de profissão Dr. Carlos Iafelice e Dr. Fernando Cardoso por todo o apoio durante o processo de pesquisa e ajuda para a obtenção de materiais para a pesquisa.

Ao prof. Me. Alfredo Zaine que sempre me incentivou durante o curso de graduação para que fizesse o mestrado.

À Prof.^a Dr.^a Lia Vera Tomás, pela orientação neste trabalho e pelas recomendações bibliográficas que resultaram na tradução do tratado Il Desiderio de Ercole Bottrigari. Também, por toda a ajuda fornecida durante esta trajetória e pela confiança depositada em mim para a realização desta dissertação.

Aos membros da banca de qualificação e de defesa, Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira e Prof. Dr. Pedro Sousa Silva, pelo convite aceito para fazer parte da banca e por todos os apontamentos e sugestões realizados para a melhoria deste trabalho.

A todos os membros da Secretaria da Pós-Graduação e da Seção Técnica da Pós-Graduação por todas as informações, os recados e o auxílio durante toda a trajetória. Também por todo suporte fornecido mesmo em tempos pandêmicos, possibilitando que a qualificação e a defesa do trabalho pudessem ocorrer normalmente mesmo que de forma online.

*“Tutto è già cominciato prima, la
prima riga della prima pagina di
ogni racconto si riferisce a
qualcosa che è già accaduto fuori
dal libro.”*

Italo Calvino

Resumo

Tradicionalmente os *genera* gregos são tetracordes formados por uma sequência melódica de quatro notas, sendo duas notas chamadas de fixas e localizadas uma em cada extremidade do tetracorde e outras duas chamadas de notas móveis e encontradas entre as duas notas fixas. O tetracorde é classificado em gênero diatônico, cromático e enarmônico, a depender da posição das notas móveis. As três classificações possíveis para o gênero harmônico são conhecidas como *genera gregos*, os quais foram discutidos por diversos teóricos renascentistas, desde a concepção sobre o que são os *genera* gregos até a sua aplicação na polifonia. Ao final do século XVI temos teóricos e compositores explorando as possibilidades dos *genera* gregos na música polifônica e como resultado temos uma música cheia de cromatismos e que por vezes foge ao estilo contrapontístico. Um dos grandes problemas para a prática musical do final do séc. XVI remete à dificuldade em afinar o semitom – e ao sistema de afinação da época- nos instrumentos quando dois ou mais instrumentos tocam juntos. Esse problema é relatado por Ercole Bottrigari (1531-1612) em seu tratado *Il Desiderio* (1594) e conceitos como gêneros harmônicos, afinações e música *ficta* são abordados no escopo do tratado do autor. Os autores em sua grande maioria concordavam sobre o conceito de gêneros harmônicos, contudo a forma como eram aplicados à polifonia – e por vezes se era possível fazê-lo – poderia variar de acordo com o compositor ou teórico musical. Dessa maneira, o presente trabalho se inicia com informações sobre a vida e as obras de Ercole Bottrigari e uma contextualização histórico-musical com informações explicativas a respeito do conteúdo do tratado *Il Desiderio* e da sua tradução, a qual será apresentada na sequência. Na parte final do trabalho apresentamos os aspectos e princípios básicos da polifonia do século XV-XVI para que possamos compreender em que contexto se dará o uso dos *genera* gregos. Para isso, faz-se necessário apresentar parâmetros e ferramentas para análises relacionados à música polifônica, tornando possível a análise da mesma para identificação da aplicação desses gêneros harmônicos. Após a identificação, é possível estabelecer diferenças de uso de um mesmo *genera* grego – principalmente o cromático- entre os compositores e os teóricos musicais.

Palavras-chave: Bottrigari. Música polifônica. *Genera* gregos. Renascimento.

Abstract

Traditionally, the Greek genera are tetrachords formed by a melodic sequence of four notes, with two notes called fixed and located one at each end of the tetrachord and another two called moving notes and found between the two fixed notes. The tetrachord is classified into diatonic, chromatic and enharmonic genres, depending on the position of the moving notes. The three possible classifications for the harmonic genre are known as Greek *genera*, which were discussed by several Renaissance theorists, from the conception of what the Greek genera are to their application in polyphony. At the end of the 16th century, we have theorists and composers exploring the possibilities of the Greek genera in polyphonic music, and as a result we have music full of chromaticism and that sometimes escapes the contrapuntal style. One of the most problems for musical practice at the end of the 16th century refers to the difficulty in tuning the semitone – and the tuning system of the time – in instruments when two or more instruments play together. This problem is reported by Ercole Bottrigari (1531-1612) in his treatise *Il Desiderio* (1594) and concepts such as harmonic genres, tunings and *musica ficta* are addressed within the scope of the author's treatise. The vast majority of authors agreed on the concept of harmonic genres, however the way they were applied to polyphony – and sometimes if it was possible to do so – could vary according to the composer or music theorist. Thus, the present work begins with information about the life and works of Ercole Bottrigari and a historical-musical contextualization with explanatory information about the content of the treatise *Il Desiderio* and its translation, which will be presented next. In the final part of the work, we present the basic aspects and principles of polyphony from the 15th to 16th century so that we can understand the context in which the Greek genera will be used. For this, it is necessary to present parameters and tools for analysis related to polyphonic music, making it possible to analyze it to identify the application of these harmonic genres. After identification, it is possible to establish differences in the use of the same Greek genera – mainly the chromatic one – between composers and musical theorists.

Keywords: Bottrigari. Poliphonic music. Greek *genera*. Renaissance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- <i>Tragedia</i> - Dedicatória.....	18
Figura 2- <i>Tragedia</i> - Dedicatória.....	19
Figura 3- <i>Tragedia</i> - Dedicatória.....	20
Figura 4- Capa da 1º versão do tratado <i>Il Desiderio</i>	24
Figura 5- Capa da 2º versão do tratado <i>Il Desiderio</i>	25
Figura 6- Carta aos leitores- <i>Il Desiderio</i>	27
Figura 7- Lista de autores mencionados no tratado <i>Il Desiderio</i>	34
Figura 8- Representação dos signos.	41
Figura 9- Hexacordes e Deduções.	43
Figura 10 - Sistema misto e a divisão intervalar.....	55
Figura 11- Explicação diálogo 50 – <i>Il Desiderio</i>	56
Figura 12- Explicação diálogo 50- <i>Il Desiderio</i>	57
Figura 13- Divisão da oitava dupla.....	58
Figura 14- Divisão da oitava dupla com nomes das notas fixas e móveis.	60
Figura 15- Sistemas Perfeitos Maior e Menor.	61
Figura 16- Explicação diálogo 56- <i>Il Desiderio</i>	62
Figura 17- Explicação diálogo 60- <i>Il Desiderio</i>	62
Figura 18- Explicação diálogo 62 – <i>Il Desiderio</i>	63
Figura 19- Explicação diálogo 62 – <i>Il Desiderio</i>	64
Figura 20- Explicação diálogo 64- <i>Il Desiderio</i>	65
Figura 21- <i>Il Desiderio</i> p.20.....	135
Figura 22- <i>Il Desiderio</i> p.20.....	136
Figura 23- <i>Il Desiderio</i> p.21.....	138
Figura 24- <i>Il Desiderio</i> p.21.....	139
Figura 25- <i>Il Desiderio</i> p.26.....	151
Figura 26- <i>Il Desiderio</i> p.26.....	153
Figura 27- <i>Il desiderio</i> p.27	154
Figura 28- <i>Il Desiderio</i> p.28.....	157
Figura 29- <i>Il Desiderio</i> p.28.....	158
Figura 30- <i>Il Desiderio</i> p.31	166
Figura 31- <i>Il desiderio</i> p.37	181

Figura 32 - Representação de análise das <i>clausulas</i> melódicas.....	249
Figura 33 - Os arquétipos das cadências.....	258
Figura 34 - Gênero Cromático.....	266
Figura 35- Gênero Cromático.....	266
Figura 36- Gênero Cromático.....	267
Figura 37- - Representação do teclado do <i>Archicembalo</i> de Vicentino.	288
Figura 38- A divisão do tom.....	291

EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1- Altura exata das notas de acordo com a letra do Gammaut.	42
Exemplo 2- Altura das notas e os seus Signos.	44
Exemplo 3- Representação da primeira dedução e sua propriedade.	44
Exemplo 4- A propriedade do <i>b molle</i>	45
Exemplo 5- Música <i>ficta</i> no gênero diatônico.	46
Exemplo 6- Representação das Claves musicais.	47
Exemplo 7- Representação da música ficta.	47
Exemplo 8- Transposição por claves.	48
Exemplo 9- Tipos de tetracordes.	49
Exemplo 10- Formação do tetracorde cromático e a sua correspondência no instrumento de teclas.	50
Exemplo 11- Tetracordes disjunto e conjunto.	51
Exemplo 12- Gêneros harmônicos conjuntos e disjuntos.	52
Exemplo 13- Sistema cromático disjunto.	52
Exemplo 14- Tetracorde cromático conjunto.	53
Exemplo 15- Tetracordes diatônicos.	54
Exemplo 16- Tetracordes cromáticos.	54
Exemplo 17- Sistema com melodia mista.	55
Exemplo 18 - Sistema Perfeito e os <i>tonoi</i>	230
Exemplo 19- Os 7 <i>tonoi</i> e suas espécies.	231
Exemplo 20- Os 5 tons dos harmônicos no tempo de Aristóxeno.	232
Exemplo 21- Os 13 tons pós-aristóxeno.	233
Exemplo 22- Os 15 tons de Alípio, época alexandrina.	233
Exemplo 23- Os 7 tons antigos assumidos por Ptolomeu.	233
Exemplo 24 - Os modos e as espécies de oitava.	237
Exemplo 25 - Os modos de Boécio.	238
Exemplo 26- Os modos de Glareano.	239
Exemplo 27- Contraponto simples a duas vozes.	241
Exemplo 28- Contraponto simples a duas vozes.	242
Exemplo 29- Classificação das cadências segundo Vicentino.	244
Exemplo 30- Cadência de "sexta-oitava."	245
Exemplo 31- Cadencia "terça-unísono."	245

Exemplo 32- Cadência com movimento de 2ª descendente.	246
Exemplo 33- Movimento com salto de quarta.	246
Exemplo 34- Movimento de segunda descendente.	247
Exemplo 35- <i>Paradigma octavi toni</i>	248
Exemplo 36- Cadência semi-perfeita e cadência perfeita.	250
Exemplo 37- Cadência completa.	250
Exemplo 38 - Exemplo de duos- <i>Anchor che col partire</i>	253
Exemplo 39- Agrupamento Homorrítmico - <i>Il cantar novo</i> , Parte I.	254
Exemplo 40- Agrupamento Polirrítmico- <i>Anchor che col partire</i>	255
Exemplo 41-Exemplo de duos- <i>Anchor che col partire</i>	256
Exemplo 42- Exemplo de cadência justaposta - <i>Anchor che col partire</i>	259
Exemplo 43- Cadência elidida - <i>Anchor che col partire</i>	259
Exemplo 44- Cadência imbricada- <i>Motect Festorum</i>	260
Exemplo 45- Os hexacordes e as deduções.	262
Exemplo 46- <i>Causa Necessitatis</i>	263
Exemplo 47- <i>fa supra la</i>	263
Exemplo 48- Progressão cadencial e transição de intervalo imperfeito para intervalo perfeito.	264
Exemplo 49- Terça de picardia.	264
Exemplo 50 - Gêneros harmônicos.	272
Exemplo 51- Gênero cromático na voz do <i>cantus</i>	273
Exemplo 52- Gêneros harmônicos de Zarlino e Bottrigari.	275
Exemplo 53- Gêneros harmônicos de Zarlino e Bottrigari.	275
Exemplo 54- Gêneros harmônicos de Zarlino.	276
Exemplo 55- Transposição de uma 3ª maior acima.	276
Exemplo 56 - Espécies de quarta.	278
Exemplo 57- Espécies de quinta.	279
Exemplo 58- Espécies de oitava.	279
Exemplo 59- Modo diatônico Dórico.	280
Exemplo 60- Transcrição do modo dórico de Vicentino.	280
Exemplo 61- <i>Musica prisca caput</i>	282
Exemplo 62- <i>Musica prisca caput</i>	283
Exemplo 63 - Espécie de quarta e quinta enarmônica.	289
Exemplo 64- Exemplo de cadências a 4 vezes.	289

Exemplo 65- <i>Musica prisca caput</i>	294
Exemplo 66- <i>Musica prisca caput</i>	295
Exemplo 67- <i>Il cantar novo</i> , parte I, c.1-12	297
Exemplo 68- <i>Il cantar novo</i> , parte I, c.1-12.	298
Exemplo 69 - <i>Il cantar novo</i> , parte I, c.13-18.	300
Exemplo 70 - <i>Il cantar novo</i> , parte I, c.19-28.	302
Exemplo 71- <i>Il cantar novo</i> , parte I, c.24-32.	303
Exemplo 72 - <i>Il cantar novo</i> , parte I, c.29-39.	305
Exemplo 73- <i>Il cantar novo</i> , parte I, c.36-39.	306
Exemplo 74- <i>Il cantar novo</i> , parte I, c.40-44.	306
Exemplo 75- <i>Il cantar novo</i> , parte I, c.40-55.	308
Exemplo 76 - Os 12 modos de Zarlino.	310
Exemplo 77- Resumo dos 12 modos autênticos e plagais.	310
Exemplo 78- Sistema perfeito cromático.	311
Exemplo 79- Transcrição do sistema cromático de Bottrigari.	312
Exemplo 80- <i>Il cantar novo</i> , Parte I, comp.1-6.	313
Exemplo 81- <i>Il cantar novo</i> , Parte I, comp.6-12.	314
Exemplo 82- <i>Il cantar novo</i> , Parte I, comp.13-18.	315
Exemplo 83- <i>Il cantar novo</i> , Parte I, comp.19-28.	316
Exemplo 84- <i>Il cantar novo</i> , Parte I, comp.24-32.	317
Exemplo 85- <i>Il cantar novo</i> , Parte I, comp.36-44.	318
Exemplo 86- <i>Il cantar novo</i> , Parte I, comp.45-56.	319
Exemplo 87- Espécies de quarta no gênero cromático.	320
Exemplo 88- Espécies de quinta no gênero cromático.	320
Exemplo 89- Espécies de oitava no gênero cromático.	321
Exemplo 90- Espécies de quinta no gênero diatônico: Composta e Incomposta.	321
Exemplo 91- Gêneros harmônicos segundo Zarlino.	322
Exemplo 92- Sistema diatônico de Bottrigari.	322
Exemplo 93- Sistema cromático de Bottrigari.	323
Exemplo 94- Sistema enarmônico de Bottrigari.	323
Exemplo 95- Cadências do gênero cromático.	324
Exemplo 96 - <i>Hierusalem</i> - c.1-7.	326
Exemplo 97- <i>Hierusalem</i> - c.8-13.	328
Exemplo 98 - <i>Hierusalem</i> - c.8-19.	330

Exemplo 99 - <i>Hierusalem</i> - c.20-25.	332
Exemplo 100- <i>Tristis est anima mea</i>	337

TABELAS

Tabela 1- Correções de palavras.....	28
Tabela 2- Modo de ler os caracteres no tratado.	31
Tabela 3- Modo de ler as abreviaturas no tratado.....	32
Tabela 4- Classificação dos instrumentos.....	37
Tabela 5- Classificação dos instrumentos e suas respectivas espécies.....	38
Tabela 6- Os intervalos e as suas respectivas proporções.	40
Tabela 7- Comparação da divisão dos tetracordes no gênero enarmônico.....	67
Tabela 8- Comparação dos tetracordes no gênero cromático.....	67
Tabela 9- Divisão dos tetracordes no gênero diatônico.....	68
Tabela 10- A divisão dos tetracordes diatônicos de Ptolomeu.	68
Tabela 11- Espécies de quarta e quinta.	226
Tabela 12- Espécies de oitava.....	227
Tabela 13- Modos e ethos.....	228
Tabela 14 – Os modos e os tons salmódicos.	236
Tabela 15 - Análise intraduo.....	283
Tabela 16- Análise interduo.....	284
Tabela 17- Espécies de quarta, quinta e oitava - <i>Musica prisca caput</i>	285
Tabela 18- <i>Musica prisca caput</i>	286
Tabela 19- <i>Clavemusicum omnitonum</i>	287
Tabela 20 -Afinação do <i>Archicembalo</i> de Vicentino.	290
Tabela 21- Esquematização dos padrões das espécies de 5ª dos gêneros harmônicos	293
Tabela 22- Classificação intraduo - <i>Il Cantar novo</i>	299
Tabela 23- Classificação interduo- <i>Il cantar novo</i>	299
Tabela 24 - Análise intraduo- <i>Il cantar novo</i>	300
Tabela 25- Análise interduo- <i>Il cantar novo</i>	300
Tabela 26- Análise intraduo - <i>Il cantar novo</i>	301
Tabela 27- Análise interduo- <i>Il cantar novo</i>	301
Tabela 28 - Análise intraduo- <i>Il cantar novo</i>	303
Tabela 29- Análise interduo- <i>Il cantar novo</i>	303
Tabela 30- Análise intraduo e interduo- <i>Il cantar novo</i>	304
Tabela 31- Análise intraduo e interduo- <i>Il cantar novo</i>	305

Tabela 32 - Análise intraduo e interduo- Il cantar novo.....	307
Tabela 33 - Análise intraduo- <i>Hierusalem</i>	325
Tabela 34- Análise interduo- <i>Hierusalem</i>	325
Tabela 35- Análise intraduo- <i>Hierusalem</i>	327
Tabela 36- Análise interduo- <i>Hierusalem</i>	327
Tabela 37- Análise intraduo- <i>Hierusalem</i>	329
Tabela 38- Análise interduo- <i>Hiierusalem</i>	329
Tabela 39 - Análise intraduo- <i>Hierusalem</i>	331
Tabela 40- Análise interduo- <i>Hierusalem</i>	332

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. NOTAS SOBRE O AUTOR E O TRATADO	16
1.1 O autor	16
1.2 O tratado <i>Il Desiderio</i>	23
1.2.1 Sobre o tratado	23
1.2.2 Notas de leitura	27
1.3 Comentários sobre o tratado.....	32
1.3.1 Classificação dos instrumentos e suas espécies	37
1.3.2 Notas e Intervalos.....	38
1.3.3 Gênero	49
1.3.4 Sistema	56
1.3.5 Variações dos gêneros harmônicos	65
2 TRADUÇÃO.....	70
3 ASPECTOS DA POLIFONIA E PARÂMETROS PARA ANÁLISE	223
3.1 Modos, espécies, <i>tropos e tonoi</i> na Grécia Antiga.....	223
3.2 Os modos na Idade Média e no Renascimento.....	234
3.3 Princípios básicos da polifonia.....	240
3.3.1 Tipos de cadências	244
3.3.2 Clausulas	247
3.3.3 Duos	251
3.4 Ferramentas de análise.....	252
3.4.1 Análise de Duos	252
3.4.2 Duos e cadências	257
4 A APLICAÇÃO DOS <i>GENERAS</i> GREGOS.....	260
4.1 Os <i>genera</i> gregos no séc. XVI.....	260
4.2 A Aplicação	278
4.2.1 O gênero diatônico	278

4.2.2	O gênero enarmônico de Nicola Vicentino	286
4.2.3	Bottrigari	296
4.2.4	Nicola Vicentino	320
CONCLUSÃO		334
REFERÊNCIAS.....		339
ANEXO I - MUSICA PISCA CAPUT. (TRANSCRIÇÃO).....		344
ANEXO II- MUSICA PISCA CAPUT. (ORIGINAL)		347
ANEXO III- II CANTAR NOVIO (TRANSCRIÇÃO PARTE I)		350
ANEXO IV - COSÌ MI SVEGLIO (TRANSCRIÇÃO PARTE II).....		353
ANEXO V – II CANTAR NOVO (PARTE I- ORIGINAL)		356
ANEXO VI – COSÌ MI SVEGLIO (PARTE II- ORIGINAL).....		360
ANEXO VII – HIERUSALEM (TRANSCRIÇÃO)		364
ANEXO VIII - HIERUSALEM (ORIGINAL)		366

INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa o estudo da teoria dos *genera* gregos bem como a sua aplicação prática nas obras polifônicas do final do século XVI. Os *genera gregos* são denominados de tetracordes que seguem uma sequência melódica de quatro notas. Nas extremidades do tetracorde temos as notas fixas enquanto entre elas temos as notas móveis. A depender da posição das notas móveis, temos um tetracorde do gênero diatônico, cromático ou enarmônico.¹ Assim, para tal estudo, foi realizada uma tradução do tratado musical *Il Desiderio, overo de' concerti di varii strumenti musicali* (1594) do teórico musical Ercole Bottrigari (1531-1612).

A escolha da obra *Il Desiderio* (1594) deve-se ao fato de que neste tratado são abordadas questões pertinentes à prática musical tais como uso dos *genera* gregos e música *ficta*, além de questões voltadas para a afinação desde um ponto de vista de público ouvinte em relação aos concertos musicais com grande variedade de instrumentistas e instrumentos. Além disso, o ponto central da discussão deve-se justamente sobre como afinar o semitom de acordo com cada instrumento musical, cuja classificação realizada é: instrumentos alteráveis; estáveis alteráveis e estáveis. Ao falar sobre essas questões musicais, Bottrigari aparece em seu tempo como um teórico que se posiciona de maneira relativamente diferente em relação aos teóricos mais conhecidos como G. Zarlino (1517-1590), V. Galilei (1520-1591) e G.M. Artusi (1540-1613), por exemplo, embora perante aos olhos da História da Música seja considerado um dos teóricos periféricos nas discussões pertinentes à prática e teoria musical do Renascimento. Em seu tratado *Il Desiderio* (1594), Bottrigari descreve concertos que presenciou na corte de Ferrara durante o tempo em que lá esteve exilado. A descrição conta com os tipos de instrumentos musicais utilizados em grupos numerosos, bem como grupos musicais da época que se apresentaram na corte e personalidades importantes da música, da filosofia e da arquitetura que ali estiveram. Torquato Tasso (1544-1595) foi uma dessas personalidades da corte de Ferrara que Bottrigari teve muito contato e trocou informações e conhecimentos em relação ao estudo da música, culminando posteriormente na escrita do tratado *Il Desiderio*. Dessa forma a importância de Bottrigari deve-se ao fato de que:

No final do século XVI, surgiu uma nova forma de pensar a relação entre a teoria e a prática musical, precisamente por meio de repetidas tentativas de sintetizar o antigo com o moderno e da articulação clara do conceito de estilo musical como conformidade da prática de composição a um dado aparato teórico-estético. Certamente, Bottrigari desempenha um papel fundamental em testemunhar a

¹ A explicação detalhada sobre os *genera gregos* será dada mais adiante no item 1.3.3 Gênero.

novidade de sua prática musical contemporânea, principalmente com o diálogo *Il Desiderio* (Veneza, Amadino, 1594); o resto de sua produção, no entanto, é ainda mais inestimável porque destaca uma forma nova e orientada de fazer teoria historicamente, e uma construção mais moderna e científica do discurso sobre música. (BRUNO, 2014, p. 275, tradução nossa)²

Embora Bottrigari seja um dos poucos a descrever concertos musicais relacionados a essa nova prática musical, muitos outros teóricos musicais do final do séc. XVI escreveram sobre a antiga teoria musical grega numa tentativa de justificar a prática moderna³ nos moldes e preceitos da teoria musical grega. Tal tentativa acaba por conduzir a diversas discussões sobre o uso dos *genera* gregos nas composições polifônicas.

As discussões sobre os *genera* gregos tem alguns pontos em comum entre os teóricos, porém há outros pontos em total discordância. Isso deve-se às diferentes fontes escritas tomadas como fundamentação teórica por esses músicos teóricos renascentistas além da própria capacidade de conhecimento e interpretação de textos escritos em outras línguas como Latim e Grego. Dos poucos escritos que sobreviveram do período Clássico até o Renascimento, todos estavam escritos em Latim ou Grego e na maioria dos casos as obras que chegavam nas mãos dos teóricos renascentistas eram traduções feitas por outros teóricos correspondentes aos períodos anteriores da história da música. Dessa forma, os estudos de teóricos gregos mais antigos tinham suas obras passadas adiante através de teóricos gregos tardios como, por exemplo, Quintiliano ou então por obras realizadas por teóricos do período medieval como, por exemplo, Boécio:

As raízes das ciências gregas da harmonia e da acústica remontam ao século V a.C., talvez até ao sexto. Nenhum tratado sobreviveu deste período, e apenas uma ou duas citações curtas, mesmo estas são de autenticidade questionável. Escritores posteriores, refletindo sobre o passado, oferecem dicas tentadoras sobre os esforços pioneiros no campo. (BARKER, 1989, p.1)⁴

² Todas as traduções são nossas, exceto aquelas indicadas na bibliografia. “A fine Cinquecento emerge in Italia un nuovo atteggiamento nei confronti del rapporto tra teoria e prassi musicale, proprio attraverso i ripetuti tentativi di sintetizzare l’antico col moderno e la chiara articolazione del concetto di stile musicale come conformità della pratica della composizione a un apparato teoricoestetico dato. Sicuramente Bottrigari gioca un ruolo chiave nel testimoniare le novità della pratica musicale a lui contemporanea, particolarmente con il dialogo *Il Desiderio* (Venezia, Amadino, 1594); il resto della sua produzione, però, è ancor più inestimabile perché evidenzia un nuovo modo di fare teoria, orientato storicamente, e una costruzione moderna, più scientifica, del discorso sulla musica.”

³ A prática musical moderna refere-se à composição das polifonias que passaram a ter uma quantidade grande de cromatismo além da execução musical. A execução musical é uma consequência do sistema de afinação dos instrumentos renascentistas que poderia causar grandes problemas de afinação entre os instrumentos. Assim a prática musical do período descrita por Bottrigari, corresponde à forma como os músicos práticos contornavam (ou não contornavam) os problemas de afinação relacionado ao semitom.

⁴ BARKER, Andrew. *Greek Musical Writings, Vol. II: Harmonic and Acoustic Theory*, 1989, p.1 : “The roots of the Greek sciences of harmonics and acoustics go back to the fifth century B.c., perhaps even the sixth. No treatises

Neste contexto de interpretação e conhecimento de textos escritos em outras línguas, Bottrigari acaba por assumir um protagonismo pelo fato de saber não somente latim e grego como também hebraico. Logo no início de seu tratado *Il Desiderio* (1594) há uma carta aberta aos leitores, na qual consta a informação de que o autor da obra tinha conhecimentos nessas línguas e já havia realizado diversas traduções tanto de obras clássicas quanto de citações.

Devido às suas discussões teóricas apoiarem-se nos seus conhecimentos da língua original dos escritos antigos, Bottrigari ganhou destaque dentro do pensamento humanista italiano no contexto musical pelo fato de justificar a prática musical moderna diretamente das fontes escritas antigas. Além disso, sua importância não se resume às atividades contemporâneas do seu período, pois a “(...) investigação do humanista Bottrigari nos leva diretamente a outro aspecto de sua figura complexa: o teórico de referência para os compositores da segunda prática.” (BRUNO, 2014, p.274, tradução nossa)⁵

As discussões do final do séc. XVI sobre os *genera* gregos estão diretamente relacionadas com o estudo da harmonia e da acústica bem como a teoria básica do sistema musical grego. Tais discussões motivaram ainda no final do séc. XVI o surgimento de teorias em relação ao cromatismo e à enarmonia, ambas derivadas das formas dos *genera* gregos. Além disso, o surgimento de novas bases para a estética musical deste período, influenciaram diretamente para a revolução da acústica musical⁶ e serviram de base para a criação de princípios aderidos pelos músicos sucessores dos séculos XVII e XVIII. Assim, as discussões sobre a teoria musical dos *genera* gregos abriram caminho para a transição de uma harmonia modal para uma harmonia tonal no sistema Maior-Menor logo no início do período Barroco, explicando o porquê de Bottrigari ser tomado como referência de compositor para os músicos da *seconda prattica* do período Barroco.

Dessa forma, o presente trabalho apresentará uma breve descrição de Ercole Bottrigari abordando aspectos de sua vida e de suas obras. Logo após, será apresentado alguns

survive from this period, and only one or two short quotations, even these are of questionable authenticity. Later writers, reflecting on the past, offer tantalising hints about pioneering efforts in the field.”

⁵ “L’indagine su Bottrigari umanista ci porta direttamente a un altro aspetto della sua complessa figura: il teorico di riferimento per i compositori della seconda prattica.”

⁶ Referimo-nos à acústica musical o desenvolvimento da matemática relacionada a escala logarítmica, a qual permitiu que a oitava pudesse ser dividida igualmente em 12 partes da maneira como é representada atualmente. Dessa forma, o Dó# é também Réb porque ambos são expressos na mesma frequência. Tal forma de dividir a oitava passou a ser denominada “Sistema Temperado.” Ao longo da história outros teóricos dividiram a oitava em 12 partes, contudo, com a matemática que possuíam, as divisões eram realizadas de maneira desproporcional, acarretando problemas de afinações relacionadas ao trítono. Ver Gaínza, J. – *Afinación y Temperamentos Históricos*.

comentários importantes para o entendimento do conteúdo do tratado, relacionando alguns dos conceitos da teoria musical grega para compreender os princípios musicais renascentistas explicados por Bottrigari. Na sequência será apresentada a tradução do tratado *Il Desiderio*, com a sua versão original em italiano ao lado. Junto à tradução há algumas notas de rodapé explicativas, quando necessário. Na parte final do trabalho, abordaremos aspectos e princípios básicos da polifonia renascentista, além de contextualizarmos os modos no cenário Renascentista, diferenciando-os daqueles aplicados na Antiguidade Clássica e na Idade Média. Além disso, apresentamos ferramentas e parâmetros para análise da polifonia do século XVI, o que nos ajudará a discutir sobre a reinterpretação do uso dos *genera* gregos por parte dos teóricos renascentistas como Bottrigari, Zarlino e Vicentino, mostrando os efeitos causados na prática musical em relação à tal teoria e demonstrando os diferentes usos dos *genera* gregos através de análises de trechos de peças polifônicas.

1. NOTAS SOBRE O AUTOR E O TRATADO

1.1 O autor

Ercole Bottrigari nasceu em 1531 em Bolonha, tendo sido batizado no dia 24 de agosto do mesmo ano. Seu pai era Giovanni Battista, cavaleiro e conde palatino, e sua mãe era Cornelia (*alias* Caterina) de' Chiari, Brescia. Tinha ainda um irmão mais novo que se chamava Giovan Galeazzo.

Bottrigari realizou diversas atividades desde a sua juventude até à sua velhice, sempre demonstrando a boa e especial educação recebida pelo pai. De acordo com Iain Fenlon:

Quando jovem estudou línguas clássicas com Francesco Lucchino de Trento, perspectiva e arquitetura com Giacomo Ranuzzi e ciências matemáticas com Nicolo Simo, professor de astronomia na Universidade de Bolonha. Bottrigari também estudou música com Bartolomeo Spontone, com quem permaneceu em contato por muitos anos. (FENLON, 2001).⁷

Tal estudo humanístico propiciado pelo pai, aponta o interesse de Bottrigari não só para a teoria musical e a composição, mas também para a poesia, matemática e arquitetura. Suas obras consistem em traduções diretas do latim e/ou grego além de escritos nas áreas da música, arquitetura e matemática. Seu domínio nas línguas clássicas é notável desde cedo, quando aos

⁷ Dicionário Grove Music: “As a young man he studied classical languages with Francesco Lucchino of Trent, perspective and architecture with Giacomo Ranuzzi and mathematical sciences with Nicolo Simo, professor of astronomy at Bologna University. Bottrigari also studied music with Bartolomeo Spontone with whom he remained in close contact for many years.”

11 anos “Bottrigari foi selecionado pelo senado bolonhês como parte de um grupo de 12 jovens aristocratas suplentes para receber o novo Cardeal Legado, Gasparo Contarini, na cidade” (FENLON, 2001).⁸ Esse evento ocorreu em 25 de março e o tributo realizado para o cardeal Contarini contou com uma recitação de uma oração em latim por parte de Bottrigari de forma que:

[...]ele foi capaz de se destacar pela recitação de orações e poemas em sua presença para cativar sua simpatia e proteção; Contarini quis expressar sua predileção ao nomeá-lo *cavaleiro da corte sagrada e da milícia de Latrão* durante um solene pontifício na catedral de Bolonha, em 9 de abril de 1542. (MISCHIATI, 1971).⁹

Ainda jovem, Bottrigari aventurou-se na tipografia e contou com o apoio e subsídio do pai Giovanni Battista. Embora a sua gráfica fosse modesta, acredita-se que Bottrigari se inspirou na “*Tipografia bocchiana*” criada em 1546 por A. Bocchi, a qual tinha o intuito de imprimir obras de excelência e qualidade de novos acadêmicos. De acordo com Luca Bruno: “É notável que a gráfica que ele instalou na casa de seu pai, no *Mercato di Mezzo* entre a rua Roma e a rua Venezia (agora rua Rizzoli, em frente ao Edifício do Rei Enzo), foi projetada por um jovem de quatorze anos.” (BRUNO, 2014, p. 278)¹⁰

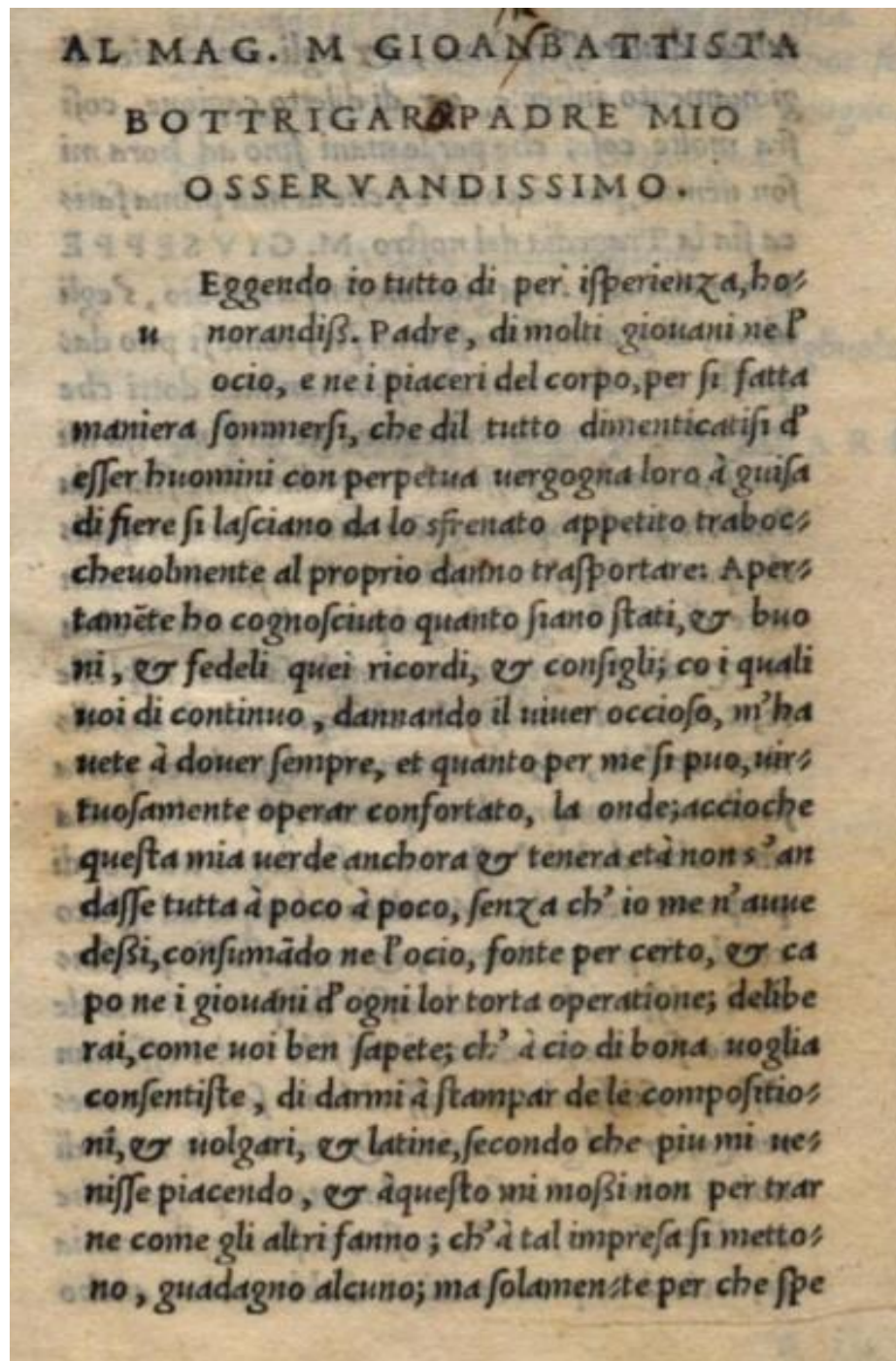
A primeira publicação da gráfica de Bottrigari foi uma *Tragedia* de Giuseppe Baroncini datada em 1546.

⁸ FELON, Iain. Dicionário *Grove Music*: “Bottrigari was selected by the Bolognese senate as one of a group of 12 young aristocrats deputed to welcome the new Cardinal Legate, Gasparo Contarini, to the city.”

⁹ MISCHIATI, Oscar. *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 13 (1971)*: “egli ebbe modo di distinguersi recitando orazioni e poesie in sua presenza sì da accattivarsene la simpatia e la protezione; il Contarini volle esternare la sua predilezione creandolo “cavaliere della sacra corte e milizia lateranense” durante un solenne pontificale nella cattedrale di Bologna il 9 apr. 1542.”

¹⁰ BRUNO, Luca. *Il cantar novo di Ercole Bottrigari, ovvero dell'antica musica cromatica ridotta, alla moderna pratica polifonica tra Cinque e Seicento*, 2014, p.278: “Notevole è che la stamperia da lui approntata in casa del padre, nel Mercato di Mezzo tra via Roma e via Venezia (ora via Rizzoli, di fronte al Palazzo di Re Enzo), fu ideata da un quattordicenne.”

Figura 1-Tragedia- Dedicatória.



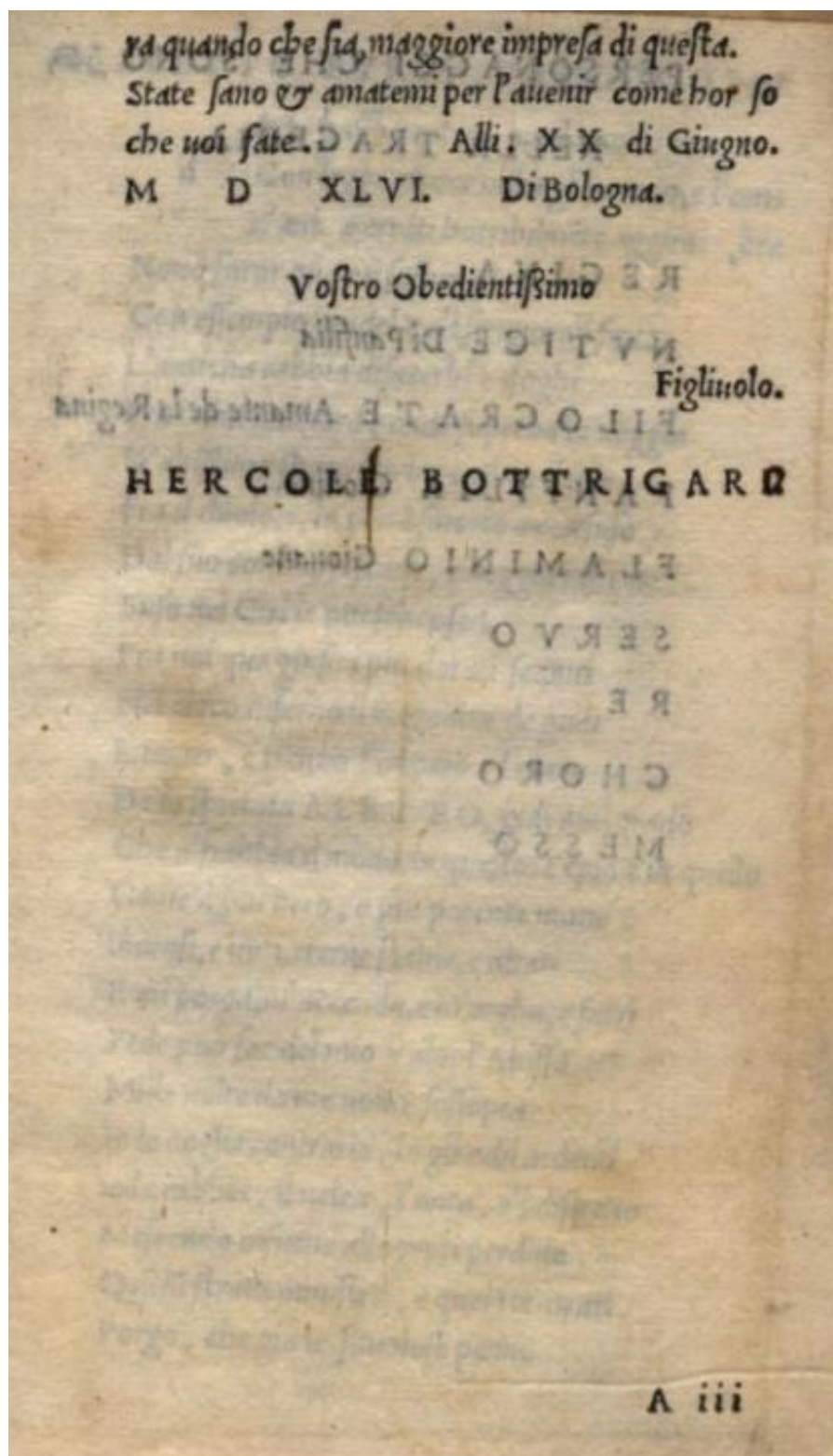
FONTE: GIUSEPPE BARONCINI (1546).

Figura 2-Tragedia- Dedicatória.

rai cio douer essere à me, & à gli amici miei di
 gionamento insieme, & di diletto cagione. così
 fra molte cose; che per le mani fino ad hora mi
 son uenute, piacciuto m'è; che la mia prima fatis-
 ca sia la Tragedia del nostro M. GIUSEPPE
 Baroncini da Lucca giouane sen' a dubbio, s'egli
 uiuea, di grandissima speran' a; come si puo da
 questo & da molti altri suoi non men dotti che
 leggiadri cōponimenti uedere, ne da l'impresa mi
 mossi, tuttoche sapeffi tal Tragedia essere stata da
 l'autore per la soprauegnēte morte māca in qual-
 che parti et iperfetta lasciata: cōcio sia ch' io nien-
 ente di mēo scorgeffi i ogni parte di quella la chia-
 rezza del suo iegno marauigliosamēte risplēde-
 re, et certo mi rendessi che chiunque uorrà con dis-
 ritto occhio, & discernuole riguadare, potrà
 facilmente comprendere quanto egli per la molta
 uirtu che da lui s' aspettaua sia degno tra noi di
 perpetua memoria. Mandato adunque ad effetto
 cotal mio proponimento, & meco stesso pensan-
 do à cui specialmente douessi del primo frutto de-
 le mie fatiche far dono, à uoi solo Padre offeruan-
 dis. pensai finalmente offerirlo in segno di reue-
 renza, & del grato animo & amor mio uerso di
 uoi. Per la qual cosa humilmente ui prego, che
 con lieta fronte, com' è uostro costume, l'accettia-
 te, accioch' io prenda animo d'abbracciare ancho

FONTE: GIUSEPPE BARONCINI (1546).

Figura 3-Tragedia- Dedicatória.



FONTE: GIUSEPPE BARONCINI (1546).

Logo no início da dedicatória (**Erro! Fonte de referência não encontrada.**) consta o nome do pai de Bottrigari, Giovanni Battista (Gioambattista) sem de fato constar o nome do editor. Tal carta dedicatória está diretamente relacionada com o pai, na qual Bottrigari agradece pela ajuda oferecida – tanto do ponto de vista financeiro como do espaço físico – além de explicar o porquê de se aventurar ainda tão jovem nesse ramo. Dessa forma, “[...] a razão pela qual embarcou nesta aventura tipográfica, útil e agradável para ele e seu círculo de amigos, para não passar o tempo livre na ociosidade e se dedicar a atividades enobrecedoras para a alma e o intelecto” (BRUNO, 2014, p.279).¹¹ Essa obra foi republicada mais tarde com o título: *Tragedia di G.B. da Lucca. Ristampata et con studio rivista et corretta*.

Além dessa publicação, outras obras foram impressas pela gráfica de Bottrigari, entre as quais temos:¹²

- *La Commedia (La fante)* -1547, Giuseppe Baroncini;
- *Novella di M. Giovanni Guidiccioni Vescovo di Fossombruno*, in Bologna, L'anno M.D.XLVII (in 8º, cc. 12 nn.);
- *Novella di M. Francesco Maria Molza novellamente stampata et posta in luce*, in Bologna M.D.XLVII (in 8º, cc. 18 nn.);
- *Novella di Giacomo Salvi bolognese*, in Bologna M.D.XLVII (in 8º, cc. 10 nn.);
- *Pronosticon magnifici Domini Lodovici Vitali Bononiensis ...super dispositionibus anni MDXLVII* (in 4º, cc. 6 nn.);¹³
- *L'Aridosio. Commedia del Sig. Lorenzino de Medici novellamente posta in luce*. In Bologna, M.D.XLVIII (in 8º, cc. 51 + 1 c.b.).¹⁴

Em 1551, Bottrigari casou-se com Lucrezia Usberti e em 1576 exilou-se em Ferrara devido aos problemas que envolviam uma herança por parte da família da esposa. Bottrigari permaneceu até 1587 em Ferrara e é neste contexto em que desenvolve o seu tratado *Il Desiderio*, relatando a forte atividade musical sob o poder do Duque Alfonso II d'Este. Dentro desta corte, Bottrigari teve contato com diversas pessoas ilustres desde compositores, poetas, músicos práticos, teóricos musicais, tais como: Torquato Tasso, Francesco Patrizi, Ericio

¹¹ BRUNO, Luca. *Il cantar novo di Ercole Bottrigari, ovvero dell'antica musica cromatica ridotta alla moderna pratica polifonica tra Cinque e Seicento*, 2014, p.279: “[...] il motivo per cui ha intrapreso quest'avventura tipografica, utile e dilettevole per lui e per la sua cerchia di amici, in modo da non spendere il tempo libero nell'ozio e dedicarsi ad attività nobilitanti per l'animo e l'intelletto.”

¹² Ver MISCHIATI, Oscar. *Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 13*, 1971.

¹³ De acordo com Oscar Mischiati, a data de publicação é 27 de novembro de 1546, ao contrário do que foi impresso como se fosse 1547.

¹⁴ Mischiati cita o fato de haver apenas dois exemplares desta obra, um na Biblioteca Nacional de Florença e o outro no Museu Britânico em Londres.

Puteano, Cesare Odoni, Melchiorre, Girolamo Zoppio, Ciro, Alessandro Spontoni Luzzasco Luzzaschi, Giaches de Wert, Luca Marenzio e Carlo Gesualdo.

Em 1586 Bottrigari volta para Bolonha e fica muito amigo de Annibale Meloni, músico o qual foi considerado o autor da primeira versão do tratado *Il Desiderio* (1594). Nesta primeira versão o nome do autor foi impresso como Alemanno Benelli, um anagrama do nome de Annibale Meloni. Na segunda edição, Bottrigari explica através de uma carta aos leitores os motivos que o levaram a realizar a publicação da primeira edição utilizando-se do anagrama do nome de Meloni, conforme veremos mais adiante.¹⁵

Em 1612, Bottrigari falece na vila de S. Alberto, próximo de Bolonha.

Ainda há outras inúmeras contribuições de Bottrigari em outros campos, tais como medicina, poesia e matemática. No entanto, nosso objetivo é mostrar um panorama geral das atividades de Bottrigari para que possamos compreender as influências que o levaram a escrever seus escritos musicais.¹⁶

Segue resumidamente uma lista das obras mais importantes do autor na área da teoria musical:

- a. *Il Patricio* (1593) → Divisão do tetracorde de acordo com as ideias de Aristóxeno e crítica ao Francesco Patrizi.
- b. *Il Desiderio, overo de' concerti di varij strumenti musicali* (1594)
 - I. Segunda edição de 1599 → Divisão/Classificação dos instrumentos, Prática Musical, Afinação, Descrições das práticas musicais realizadas na corte de Ferrara.
- c. *Il Trimerone* (1599) → Aborda questões como a história da notação musical, modos antigos e modernos
 - I. Dividido em 3 partes
 1. *Prima giornata del Trimerone de' fondamenti armonici*
 2. *ii. Seconda giornata del Trimerone de' fondamenti armonici*
 3. *iii. Terza giornata del Trimerone de' fondamenti armonici*

¹⁵ Consultar item da dissertação 1.2.1

¹⁶ Obras e traduções nos campos da poesia, matemática, medicina e arquitetura ver BRUNO, Luca. *Il cantar novo di Ercole Bottrigari, ovvero dell'antica musica cromatica ridotta alla moderna pratica polifonica tra Cinque e Seicento*, 2014, p.275-322; MISCHIATI, Oscar. *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 13, 1971.

- d. *Il Melone* (1602) → Realiza críticas à Música das Esferas, críticas à tradição pitagórica e críticas ao Zarlino bem como colegas teóricos do mesmo período, como por exemplo, Nicola Vicentino e Gandolfo Sigonio. Ainda, ao final deste tratado, Bottrigari realiza uma composição de um madrigal a 4 vozes utilizando o gênero cromático sobre a letra de Petrarca “*Il cantar novo*”

I. Dividido em duas partes:

1. *Il Melone I*
2. *Il Melone II*

1.2 O tratado *Il Desiderio*

1.2.1 Sobre o tratado

Existem duas publicações do tratado *Il desiderio, overo de' concerti di varij strummenti musicali* de Ercole Bottrigari. A primeira publicação foi realizada em 1594 por Ricciardo Amadino (1572-1621) sob autoria de Alemanno Benelli. No entanto, o verdadeiro autor da obra sempre foi Ercole Bottrigari e há uma história curiosa por trás dessa decisão de colocar o nome de um falso autor. Primeiramente, o nome Alemanno Benelli é um anagrama do grande músico e amigo Anniballe Meloni. A amizade teve início, conforme o relato na carta aberta aos leitores (Pág.73) da segunda edição da obra, quando Bottrigari voltou de Ferrara para Bolonha.

O ato de publicar uma obra com o nome de um falso autor, deve-se ao fato de que Anniballe Meloni pretendia ser nomeado mestre de capela da igreja S. Petronio. Então, na tentativa de ajudar o amigo para que fosse reconhecido e conseguisse o posto, Bottrigari permitiu que sua obra fosse publicada com o nome formado pelo anagrama de Meloni, formando assim o nome de um dos interlocutores do diálogo: Alemanno Benelli.

Figura 4- Capa da 1ª versão do tratado *Il Desiderio*.

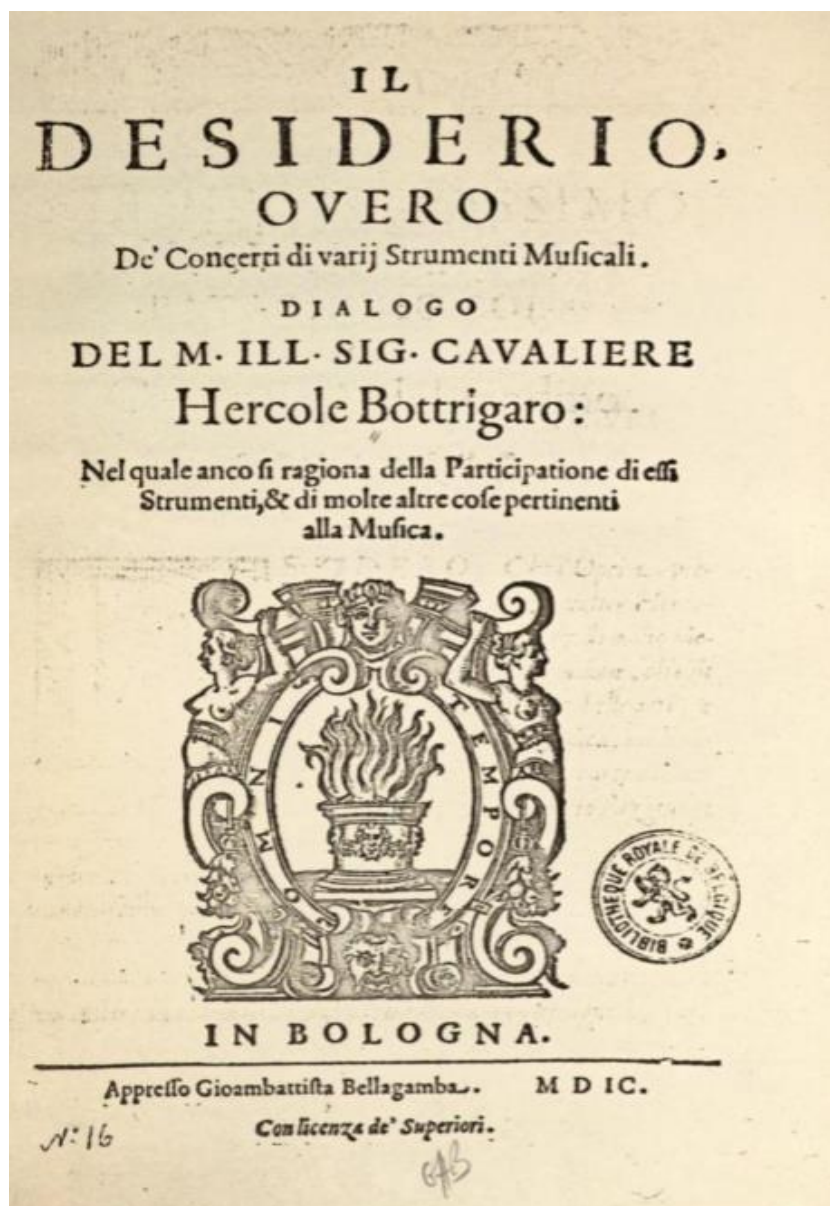


FONTE: ERCOLE BOTTRIGARI (1594).

Com a morte de Meloni em 1598, Bottrigari resolveu publicar uma segunda versão na qual introduziu uma carta de Grazia Lodi Garisendi na dedicatória (p.70) e uma Carta aberta aos leitores (pág. 73) explicando toda a situação do nome falso do autor da obra bem como sua relação com o amigo Anniballe Meloni.

A segunda publicação foi realizada em 1599 por Gioambattista Bellagamba (1596-1613) com o verdadeiro nome do autor: Ercole Bottrigari.

Figura 5- Capa da 2ª versão do tratado *Il Desiderio*.



FONTE: ERCOLE BOTTRIGARI (1599).

Na Carta aberta aos leitores, Bottrigari explica que a escrita e publicação de tal tratado ocorreram devido ao incentivo dado pelo amigo Anniballe Meloni. Além disso, é explicado que devido ao grande conhecimento de Bottrigari nas línguas clássicas, Meloni se aproximou de Bottrigari pois tinha a intenção de se fazer conhecido por todos como músico teórico.¹⁷ Com

¹⁷ Na Carta aberta aos leitores, acredita-se que o próprio Bottrigari tenha escrito esclarecendo a situação da publicação de sua obra com o nome de outro autor. Contudo, na Carta aberta é apenas dito que Anniballe Meloni buscava ser conhecido por todos como músico teórico, omitindo o fato que este pleiteava um posto como mestre de capela da Igreja S. Petronio. Ver MISCHIATI, Oscar. *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 13, 1971.

isso, Meloni sempre copiava diretamente as traduções de obras importantes que eram realizadas por Bottrigari, além de possuir várias cópias originais traduzidas para o uso na elaboração das suas próprias obras.

Quando Bottrigari publica a segunda versão do tratado acrescida da dedicatória e da carta aberta aos leitores, começa um dos grandes embates deste período entre o autor e G.M. Artusi (1540-1613). No espaço de tempo entre a morte de Meloni e a publicação da segunda versão, Artusi havia pedido à viúva de Meloni que entregasse as cópias originais de seus trabalhos. Ao ter esses trabalhos em mãos, Artusi não tinha em posse apenas os escritos de Meloni, os quais eram poucos, tinha também os escritos originais das obras de Bottrigari, os quais Artusi fez uso para a produção de duas obras suas: *L'Artusi overo delle imperfezioni della moderna musica* (Venezia 1600, G. Vincenti) e *Seconda parte dell'Artusi* (ibid. 1603). Ao saber de tal situação:

Bottrigari reagiu com uma carta e uma escrita, *Antartusi* (que não chegaram até nós), com a Carta de Federico Verdicelli (1602) e a *Atelogia* de Leonardo Gallucio (1604), que permaneceram em manuscritos, nos quais - além de retrucar as afirmações descontroladas do adversário - ele revelou que *L'Artusi* foi um plágio "da maioria do final do primeiro Diálogo e um pouco menos do que todo o segundo" de Trimerone. (MISCHIATI, 1971)¹⁸

Mesmo antes de Bottrigari publicar tais escritos acusando Artusi de plágio, em sinal de provocação, Artusi republica o tratado *Il Desiderio* em 1601 reafirmando que o mesmo seria de Anniballe Meloni e que a versão publicada em 1599 com o nome de Bottrigari era um plágio.

Tal disputa sobre a reivindicação da verdadeira autoria alastra-se durante muito tempo, gerando diversas discussões que acabam por transcender para uma questão sobre a música teórica aplicada à prática musical daquele período, contribuindo para o surgimento de novas teorias sobre o uso do cromatismo no final do séc. XVI; principalmente no que diz respeito à maneira de cantar o semitom nas polifonias.

A primeira versão do tratado *Il Desiderio* (1594) pode ser encontrada on-line na *Gallica* dentro da *Bibliothèque Nationale De France* (BnF),¹⁹ enquanto a segunda publicação do tratado (1599) pode ser encontrada no site eletrônico da *Thesaurus musicarum italicarum* (TmiWeb).²⁰

¹⁸ MISCHIATI, Oscar. *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 13, 1971.

¹⁹ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58168t/f2.item.zoom>

²⁰ <http://tmiweb.science.uu.nl/text/critical-edition/botdes.html>

Também, a segunda publicação pode ser encontrada no site *Saggi musicali italiani* pela Universidade Indiana (E.U.A.)²¹ e também pode ser consultada através do *Google Books*.²²

A versão utilizada e traduzida neste trabalho foi a publicação de 1599 presente no site eletrônico da *Thesaurus musicarum italicarum*. Adicionalmente, foram realizadas consultas do tratado na versão disponível no *Google Books* para a extração dos exemplos musicais que a obra contém e que foram utilizadas na tradução.

1.2.2 Notas de leitura

A cópia do tratado original foi colocada à disposição ao lado do texto traduzido. Para realizar este formato de tradução, alguns trechos do texto original foram deslocados de forma a acompanhar a redação do texto da tradução. Contudo nenhuma alteração do aspecto da pontuação foi realizada no texto original.

Temos como exemplo de deslocamento do texto original, as linhas iniciais da carta aos leitores. No texto original, a palavra “Cercava” inicia uma nova sentença conforme temos em realce amarelo na figura seguinte:

Figura 6- Carta aos leitores- *Il Desiderio*.



FONTE: ERCOLE BOTTRIGARI (1599).

²¹ https://chmtl.indiana.edu/smi/cinquecento/BOTDES_TEXT.html

²² https://books.google.it/books?id=Nww5AAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Da forma como o autor escreve, dá a ideia de pertencer ao mesmo parágrafo. Contudo nesses tratados musicais quinhentistas e seiscentistas muitos são escritos em forma de texto corrido e com poucas pontuações (pontos finais, vírgulas, ponto-vírgula, sinais de exclamação e interrogação). Assim, não há propriamente parágrafos formados com uma delimitação de início e fim e com ideias separadas e apresentadas de forma coesa em cada um. Cabe ao tradutor realizar as adequações de pontuação, de organização textual e de escolhas de termos que representem de forma adequada aquilo que se encontra no texto original.

Há, portanto, a alteração no deslocamento de alguns trechos do texto original para que coincida com o texto traduzido. No exemplo dado anteriormente da palavra “*Cercava*”, observamos que no texto original colocado neste trabalho tal palavra encontra-se separada do texto que a acompanhava anteriormente. Embora os trechos do texto original sofram alterações na formatação do espaço, nenhuma de suas pontuações foram alteradas, seguindo assim de forma estritamente rigorosa aquilo que se encontra no tratado.

No texto traduzido, antes do nome de cada interlocutor foi colocado uma numeração de forma a facilitar a identificação dos diálogos.

Quando formos nos referir à localização do texto no tratado original, informaremos a localização da página entre parêntesis.

Exemplo: “*Na pág. (5) percebemos que M. Alemanno explica....*”

1.2.2.1 Erros e correções do tratado

O próprio autor Ercole Bottrigari do tratado *Il Desiderio*, dispõe no final da obra uma tabela com erros e correções de algumas palavras. Construímos então uma tabela com as palavras erradas e corrigidas, seguidas da numeração de onde se encontram no tratado.

Tabela 1- Correções de palavras.

Erros	Correções	Tratado
Prtattica	Prattica	Pág.(1) facsimile
Huomeni	Huomini	Pág. (3) facs.
Terromi	Terrommi	Pág. (3) Fasc.

La sua uita	La sua uità	Pág. (10) fasc.
Dittono	Ditono	Pág. (13) fasc.
Il Semituono	Il Semiditono	Pág. (13) fasc.
Scompiacimento Micrologico	Compiacimento Micrologo	Pág. (13) fasc. Pag. (17) fasc.
incomminciandosi	Incominciandoci	Pág. (18) fasc.
Affermarete	Affirmarete	Pág. (22) fasc.
D sol re	D la sol re	Pág. (27) fasc.
Che se disse	Ch'io vi dissi	Pág. (28) fasc.
Cromatico Didimo	Cromatico di Didimo	Pág. (28) fasc.
b. fa ordinario	b fa grave ordinario	Pág. (29) fasc.
b.fa aggiunto	b.fa acuto aggiutno	Pág. (29) fasc.
Mi hauete	Mi haueuate	Pág. (32) fasc.
coma	comma	Pág. (27) fasc.
affetuarla	Effettuarla	Pág. (37) fasc.
pratici	prattici	Pág. (37) fasc.
quindeci	quindici	Pág. (37) fasc.
fatte à Testoni	fatte à tastoni	Pág. (38) fasc.
de' quai sforzano	de' quai si sforzano	Pág. (39) fasc.
Ferrara, adunque	Ferrara, adunque. Ferrara adunque,	Pág. (40) fasc.
Chrozzola	Chiozzola.	Pág. (40) fasc.
delicatamente	dilicatamente	Pág. (40) fasc.
Auttore	autore	Pág. (41) fasc.

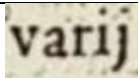
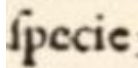
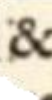
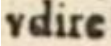
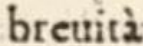
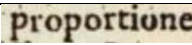
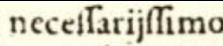
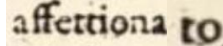
splendidissima	splendidissima.	Pág. (41) fasc.
Prencipe	Principe, & cosi sempre.	Pág. (42) fasc.
Frateuole	fratelleuole	Pág. (42) fasc.
ascoltare	ascoltatore.	Pág. (42) fasc.
per la molta	per la molto	Pág. (43) fasc.
L.	AL.	Pág. (43) fasc.
saputo	sapiuto.	Pág. (43) fasc.
debole	debili	Pág. (43) fasc.
interuenuto	interuento	Pág. (43) fasc.
Efficace di tai Concerti	efficace à scemare, & minuire, come hò detto, la grande imperfettione di tai Concerti.	Pág. (43) fasc.
Comedianti de' Giani,	Comedianti; i quali de' Gianni,	Pág. (45) fasc.
donne sostanze	donne Sostanze.	Pág. (45) fasc.
tioapotrìto.	Oioapotrìto.	Pág. (46) fasc.
hauarlo	hauerlo.	Pág. (47) fasc.
concertate	concertare	Pág. (47) fasc.
Filamornici	Filarmonici.	Pág. (47) fasc.
sonaste	sono state.	Pág. (47) fasc.
di quei	di quegli	Pág. (47) fasc.
dalla misura	della misura.	Pág. (48) fasc.
di non hauer	di non ne hauer.	Pág. (49) fasc.
regere	reggere.	Pág. (50) fasc.
che dite?	che è di te?	Pág. (50) fasc.
Et de piu?	Et che piu?	Pág. (51) fasc.

Gratioso	Gratioso.	Pág. (51) fasc.

FONTE: ERCOLE BOTTRIGARI (1599).

1.2.2.2 Caracteres e abreviaturas

Tabela 2- Modo de ler os caracteres no tratado.

Grafia ²³	Ler como	Exemplo	Tradução	Página/Linha texto original
	i		Vários	Pág. (1), Título do tratado
	S		Espécie	Pág. (1), 7ª Linha
	Conectivo “e” meio de frase			Pág. (1), 6ª Linha
	Conectivo “e” início de frase			Pág. (4), 3ª linha
	U ou V		Escutar	Pág. (1), 1ª Linha a partir de baixo
	V ou U		Brevidade	Pág. (1), 7ª Linha a partir de baixo
	Z ou T		Proporção	Pág. (14), 9ª linha
	SS		Muito necessário	Pág. (24), 3ª Linha a partir de baixo
	ZZ ou TT		Gostar de	Pág. (1), 6ª/7ª Linha
	, /; / - Pausa			Pág. (1), 7ª linha

FONTE: PRÓPRIA AUTORA (2021).

²³ As grafias que possuem mais de uma possibilidade, deve-se considerar o contexto para a escolha da letra. Assim, não são todas as palavras, por exemplo, escritas com “TT” que serão sempre substituídas por “ZZ”.

Tabela 3- Modo de ler as abreviaturas no tratado.

Abreviaturas	Como ler	Exemplo	Página/linha do texto original
ō	On	Cōcerto	Pág. (2), 22ª linha
ā	Na	fantasticādo	Pág. (3), 11ª linha
ē	Em	similmēte	Pág. (3), 12ª linha
q̄	Que	q̄sto	Pág. (47), 17ª linha
p̄	Per	p̄che	Pág. (47), 18ª linha
p̄	Pro	p̄ferito	Pág. (47), 19ª linha
à	A		Pág. (39), 11ª linha a partir de baixo
ò	ou/o	ò pur come	Pág. (39), 12ª linha a partir de baixo
ò	o/ou	nò	Pág. (39), 3ª linha a partir de baixo
M.	Maestro		Pág. (1), 1ª linha
ILL.	Illustrissimo		Pág. (1), Subtítulo
SIG.	Signore		Pág. (47), 2ª linha a partir de baixo
Serenifs.	Serenissima		Pág. (42), 10ª linha
nobilif.	Nobilissima		Pág. (47), 20ª linha

FONTE: PRÓPRIA AUTORA (2021).

1.3 Comentários sobre o tratado

Para que se possa compreender melhor o conteúdo do tratado, é necessário apresentar alguns comentários sobre o sistema musical grego e traçar uma relação com aquilo que foi apresentado no tratado.

O estudo da música como ciência harmônica por parte dos antigos filósofos gregos é entendido como o estudo de elementos que juntos são capazes de formar um ou mais sistemas musicais.²⁴ Em relação à música como ciência harmônica, Andrew Barker afirma que:

Harmônicos gregos, amplamente concebidos, é o estudo dos elementos a partir dos quais a melodia é construída; das relações nas quais eles [elementos] podem legitimamente relacionarem uns com os outros; das estruturas organizadas (por exemplo, sistemas escalares) formadas por complexos dessas relações e dessas maneiras pelas quais diferentes estruturas são geradas por combinações ou transformações de outras. (1989, p.3)²⁵

Dessa forma, o principal estudo da teoria harmônica era o problema da divisão do espaço musical que tinha como base:

[...] um monocórdio acadêmico para demonstração matemática ou física pelo conceito de som mensurável. A controvérsia acadêmica mais tarde dividiu os teóricos sob vários rótulos; mas as verdadeiras distinções são entre o método matemático avançado, o empírico e o indutivo. (HENDERSON, 1957, p.341)²⁶

Tais métodos variam de acordo com cada escola filosófica. Existiam diversas tradições e dentro de uma mesma tradição havia diversas ramificações. No entanto, tomaremos aqui como exemplo as ideias de Cleonides e Ptolomeu pois as principais ideias da música como ciência harmônica são provenientes de Aristóxeno e Pitágoras:

Durante a maior parte de sua história, a escrita harmônica grega pode ser classificada em duas tradições bastante distintas, a "aristoxênica" e a "pitagórica", cada uma com seus próprios pressupostos, métodos e objetivos característicos. Deve-se dizer desde já que nenhuma das escolas é monolítica - há importantes distinções internas a serem traçadas - e que o trabalho de cada uma não fluiu independentemente da outra. Houve tentativas ocasionais de reunir as duas abordagens em uma síntese coerente, bem como interações polêmicas mais frequentes através da divisão doutrinária. (BARKER, 1989, p.3-4)²⁷

²⁴ Henderson destaca que os teóricos gregos não buscavam estudar a arte da música e sim estabelecer a ciência das harmonias como uma ciência independente da astronomia, medicina e história da arte musical. Ver p. 336, *Ancient Greek Music*.

²⁵ "Greek harmonics, broadly conceived, is the study of the elements out of which melody is built, of the relations in which they can legitimately stand to one another, of the organised structures (e.g., scalar systems) formed by complexes of these relations and of the ways in which different structures are generated by combinations or transformations of others."

²⁶ "[...] an academic monochord for mathematical or physical demonstration by the concept of measurable sound. Academic controversy later divided theorists under various labels; but the true distinctions are between the high mathematical method, the empirical, and the inductive."

²⁷ "For most of its history, Greek harmonics writing can be classified under two fairly distinct traditions, the Aristoxenian and the Pythagorean, each with its own characteristic presuppositions, methods and goals. It must be said at once that neither school is monolithic-there are important internal distinctions to be drawn- and that the work of each did not flow onwards quite independently of the other. There were occasional attempts to bring the two approaches together in a coherent synthesis, as well as more frequent polemical interactions across the doctrinal divide."

Dessa forma, como as escolas mais famosas eram a aristoxênica e a pitagórica, tanto Cleonides como Ptolomeu fazem parte de uma das diversas ramificações que surgiram dessas duas escolas e que acabaram por combinar a concepção pitagórica com algumas concepções aristoxênicas, formando assim a sua própria teoria sobre a música como ciência harmônica. Além disso, tais filósofos tornaram-se referência de diversos teóricos musicais do século XV-XVI como fontes de inspiração da teoria musical da Grécia Antiga.

Um exemplo de tal inspiração pode ser vista no tratado *Il Desiderio* (1594), pois percebemos que Ercole Bottrigari também utiliza essa combinação de escolas filosóficas para basear a sua teoria musical, principalmente no que diz respeito à teoria dos *genera* gregos. Logo no início do tratado há uma lista com diversos teóricos musicais importantes que foram citados ao longo do seu trabalho e que nos confirmam a combinação de conceitos entre escola aristoxênica e pitagórica.

Figura 7- Lista de autores mencionados no tratado *Il Desiderio*.



FONTE: BOTTRIGARI (1599, p. 13).

Embora não haja o nome de Cleonides citado por Bottrigari no seu tratado, tanto Ptolomeu quanto Cleonides são considerados filósofos da corrente pitagórica, mesmo

utilizando certos conceitos musicais advindos da corrente aristoxênica. Além disso, mesmo combinando as concepções de ambas correntes, Bottrigari pende mais para o lado da escola aristoxênica.

De uma forma geral, a escola aristoxênica baseava-se num método indutivo para o estudo da música, ou seja, realizavam uma observação a partir da percepção que tinham em relação à melodia executada e, após isso, formulavam a teoria. Essa maneira de estudar a música como ciência harmônica que possui a sua linguagem própria sem ter que se apropriar da linguagem de outras áreas, possibilitou a criação de conceitos abstratos em relação à classificação que compunha os elementos considerados musicais e como sendo parte da ciência harmônica. Temos como exemplo a divisão das escalas, intervalos, tetracordes etc.- método empírico²⁸- em tons, semitons, *comma*, *diesis*, nomenclaturas que fazem referência a uma distribuição espacial abstrata entre as notas. Em contrapartida temos a escola pitagórica, a qual se baseava em conceitos matemáticos para traçar relações entre a natureza, o universo e o cosmos. Dessa forma, o principal objetivo da teoria harmônica, sob o olhar pitagórico, era estabelecer teoricamente uma escala que fosse resultado dos elementos do cosmos. Tal visão era apoiada em “[...] um interesse geral pela natureza do universo, vista sob o viés fortemente matemático do pensamento grego.” (HENDERSON, p.341).²⁹ No caso da tradição pitagórica, aqui temos o uso da linguagem matemática para o estabelecimento de alguns conceitos musicais, como por exemplo, a definição de um intervalo de 4ªJ. Nessa situação, os intervalos são expressos em proporções racionais ao invés do uso de nomenclaturas como tons, semitons, *comma* etc.

Sobre os estudos da música como ciência harmônica provenientes dos métodos indutivo, empírico e matemático, Isobel Henderson afirma que:

Enquanto os harmônicos matemáticos (incluindo a escola empirista) necessariamente postulavam uma série de notas como pontos fixos em uma gama hipotética ou, na verdade, um diagrama - uma teoria indutiva da música tinha que começar a partir da voz em ação. Como Aristóxeno reconheceu, a melodia real pressupunha não uma escala ou afinação fixa, mas uma linha na qual as estações potencialmente infinitas da voz poderiam ser determinadas apenas pelo ouvido e pela compreensão. Dado um bom ouvido para ouvir os intervalos, a mente deve defini-los por suas funções melódicas. A única divisão sensata do espaço musical era por "consonâncias" (ou seja, as progressões melódicas, para a quarta, quinta e oitava): estas o ouvido podia julgar

²⁸ Aristoxéno descobriu que o tom 9:8 não era divisível em proporções como pensavam os pitagóricos. Eis aqui que criaram uma solução: “*Eles tentaram uma solução empírica dividindo o continuum musical nos menores intervalos audíveis, representados em diagramas do que chamaram de picnomata (o significado é de microtons aglomerados ao longo de um registro melódico).*” (HENDERSON, 1957, p.342, tradução nossa)

Essas teorias não visam um viés prática da música e sim um viés teórico, o qual procurava reduzir todos os intervalos à um único termo numérico comum em um *gamut* teórico de microtons atômicos.

²⁹ “[...] general interest in the nature of the universe, seen under the strongly mathematical bias of Greek thought.”

exatamente, ou dentro da largura de um fio de cabelo, enquanto que outros intervalos eram "dissonantes" e variável em tamanho. (1957, p.343, tradução nossa).³⁰

A combinação de ideias provenientes desses métodos de estudo pode ser percebida no tratado de Bottrigari, pois o autor mescla as proporções intervalares com as nomenclaturas abstratas para as definições dos intervalos, como no seguinte trecho:

Alemanno: Não pense ser grande coisa não saber essas coisas porque aqueles que ainda praticam isso o dia todo e colocam todo o seu esforço na composição desses Concertos, não compreendem. Isso é claramente perceptível porque se soubessem e entendessem não fariam tais composições, na verdade tais confusões. Portanto, tendo dividido, como tem o alaúde e as violas, o tom em dois semitons iguais e o Cravo e similares em dois semitons desiguais, a partir disso quando toquei *F fa ut* no cravo e você tocou *F fa ut* no primeiro traste da *mezanina* do alaúde, você não estava em uníssono comigo como você ouviu e afirmou. Assim, o cravo toca principalmente o semitom maior que está em proporção de 16/15, o que é um pouco mais de meio tom. O alaúde toca principalmente o meio tom que vem a ser menor que o semitom maior de 16/15- o qual é mais de um meio tom. Quando eu toquei o *# G sol re ut* no Cravo, você tocou o *# G sol re ut* na quarta casa da *mezanina* do alaúde, onde não estávamos juntos em uníssono e você ouviu e admitiu. Isso ocorre porque o cravo toca o semitom chamado menor na proporção *sesquivalentiquattresima*, isto, é de 25/24, que é muito menos que a metade do tom. O alaúde, e quando falo de alaúde quero dizer alaúde e as violas e outros instrumentos desse tipo, toca o meio tom temperadamente que chega a ser muito maior do que o chamado menor de 25/24. Mas não é de admirar se não nos encontramos em uníssono neste lugar, o mesmo acontecerá em outros lugares onde ocorre a tal diferença e diversidade dos semitons.

31

Quando Bottrigari menciona as proporções intervalares de 16/15 e 25/24, está utilizando as nomenclaturas da filosofia pitagórica. Ainda assim, podemos observar que embora se tenha utilizado dos números para falar sobre os intervalos, o autor utiliza conceitos abstratos numa tentativa de exemplificar ainda mais os intervalos. Observamos que a proporção de 16/15- tocada num cravo- faz referência ao semitom maior enquanto a proporção 25/24 faz referência ao semitom menor. Tal ato de nomear os intervalos como semitom, terça, sexta etc., utiliza-se de conceitos abstratos para que se possa dar uma ideia de mensura aos intervalos.

³⁰ “Whereas mathematical harmonics (including the empiricist school) necessarily postulated a series of notes as fixed points on a hypothetical gamut or, in effect, a diagram-an inductive theory of music had to start from the voice in action. As Aristoxenus recognized, real melody presupposed not a fixed scale or tuning, but a line on which the voice's potentially infinite stations could be determined only by ear and understanding. Given a good ear to hear intervals, the mind must define them by their melodic functions. The only sane division of musical space was by 'consonances' (i.e. the melodic progressions, to the fourth, fifth, and octave): these the ear could judge exactly, or within a hair's breadth, whereas it found other intervals 'dissonant' and variable in size.”

³¹ Pág. (7)-(8) no tratado original.

1.3.1 Classificação dos instrumentos e suas espécies

O contexto do diálogo dá-se a partir do encontro de Alemanno e Grazioso, quando este último acaba de escutar um concerto musical. Grazioso descreve que o concerto lhe causou mais incômodo do que prazer, tendo identificado uma grande quantidade de dissonâncias musicais até mesmo nos trechos da harmonia onde supostamente não deveriam ocorrer. Alemanno explica que tal dissonância é proveniente da má afinação entre os instrumentos. Uma das explicações oferecidas é que a viola e o alaúde possuem cordas de tripa, o que dificulta a afinação entre os instrumentos. Já o cravo e a espineta possuem cordas de metal e, mesmo assim, também podem apresentar problemas de afinação.

Uma segunda explicação é oferecida. Para Alemanno, cada indivíduo tem uma forma de escutar e de julgar os sons musicais. A partir disso, quando pessoas diferentes tratam de afinar dois instrumentos ou mais ao mesmo tempo, ocorrem algumas divergências entre os músicos porque uma mesma nota pode estar baixa para um e alta para o outro. Assim, Alemanno aconselha que uma única pessoa afine todos os instrumentos a fim de evitar tais divergências que possam ocasionar má afinação ao executarem todos os instrumentos simultaneamente.

Após explicar sobre a afinação, Alemanno complementa que afinar instrumentos diferentes é complicado pois existem diversas espécies de instrumentos.

Tabela 4- Classificação dos instrumentos.

Categorias	Divisão	Instrumentos
Estáveis		Órgãos; Cravos; Espinetas; Harpas duplas; <i>Arpicordi</i>
Estáveis mas alteráveis	Cordas	Alaúde e Viola
	Sopro	Flautas doces e Traversos; Cornetos
Alteráveis		Sacabuxas; Rabecas; Liras e similares

FONTE: BOTTRIGARI (1599).

Além das características organológicas e sonoras dos instrumentos, existe a questão da afinação, ou seja, qual a espécie em que esses instrumentos tocam. Tais espécies estão diretamente relacionadas com os *genera* gregos que iremos discorrer mais adiante.

Tabela 5- Classificação dos instrumentos e suas respectivas espécies.

Categorias	Divisão	Espécies	Instrumentos
Estáveis		Diatônico Syntono de Ptolomeu	Órgão; o Cravo; a Espineta e similares
Estáveis mas alteráveis	Cordas	Diatônico incitado de Aristóxeno	Alaúdes e as Violas
	Sopro	Diatônico Syntono de Ptolomeu	flautas doces e transversais; os Cornetos retos e curvos e outros semelhantes
Alteráveis		Todos os 3 gêneros harmônicos e as suas 24 espécies.	Trombones e Rabecas

FONTE: BOTTRIGARI (1599).

A presença das espécies dos gêneros harmônicos logo no início do diálogo exemplifica aquilo que o personagem Alemanno explica: os instrumentos produzem dissonâncias quando executados simultaneamente, pois de acordo com a espécie de gênero que possuem o tamanho dos intervalos é diferente, principalmente no que diz respeito ao semitom.

1.3.2 Notas e Intervalos

De acordo com Cleonides, o ato de parar num som representado por uma certa altura é a definição de nota. Ao realizar um caminho de passagem de uma nota para outra, o filósofo afirma que este caminho realizado é a definição de intervalo.

Cleonides apresenta na sua obra a ideia de movimento de voz. Segundo ele, existem dois tipos de movimento:

- a. Movimento contínuo
- b. Movimento diastemático

O movimento contínuo diz respeito ao movimento natural da fala, o qual só termina com a interrupção da mesma. Em relação ao movimento diastemático, este tem uma conexão direta com a nota. De acordo com o autor, este movimento refere-se ao ato de parar numa nota e tão logo quando se movimenta, repousará em outra nota. Esta passagem de nota para nota forma o intervalo, como definimos anteriormente.

Os intervalos podem ser classificados de acordo com a(o):

A) Grandeza;

- a. Diz respeito ao tamanho dos intervalos, como por exemplo, se é um semitom, um tom, um *dítono*, uma *diapente*, um *diapason*, um *diatessaron* e outros similares.

B) Gênero;

- a. Diz respeito aos intervalos compostos por notas pertencentes apenas dentro do gênero enarmônico, diatônico ou cromático. Dessa forma, os intervalos podem ser classificados de diatônico, enarmônico ou cromático.

C) Consonância e Dissonância;

- a. Os intervalos de 4ªJ, 5ªJ e 8ªJ³² são considerados consonâncias assim como seus derivados compostos, ou seja, a combinação de consonâncias resulta em outras consonâncias.
- b. Os intervalos menores que 4ªJ e entre as consonâncias- ou até mesmo maiores que 8ªJ, desde que não sejam combinações de consonâncias- são considerados intervalos dissonantes. Os intervalos considerados menores que a 4ªJ são: *diesis*, semitom, tom, *triemitonio*³³ e *dítono*. Enquanto isso, os intervalos dissonantes que se encontram entre as consonâncias ou que são maiores que a 8ªJ são chamadas de *trítono*, *tetratono* e *pentatono*.

D) Simples e Composto;

- a. A classificação de intervalo simples diz respeito à formação do intervalo com notas contíguas enquanto a classificação de intervalo composto diz respeito à formação dos intervalos com notas não contíguas.

E) Racional e Irracional.

- a. Intervalos racionais desde um ponto de vista aristoxênico, são intervalos que tem a sua grandeza do intervalo medida através do semitom como, por exemplo, o próprio semitom, o tom, o *dítono* e o *trítono*. No ponto de vista dos pitagóricos, intervalos racionais são aqueles intervalos comensuráveis expressos por relações numéricas, enquanto os intervalos irracionais são aqueles intervalos não comensuráveis e expressos por razões.³⁴

³² *Diatessaron*, *Diapente* e *Diapason*, respectivamente.

³³ Chamada também por alguns autores de Semiditono, refere-se à 3ªm.

³⁴ Sobre intervalos racional e irracional, ver ZANONCELLI, Luisa. *La Manualistica Musicale Greca*, 1990, p.117.

No tratado *Il Desiderio*, temos os intervalos expressos em questão de grandeza, de acordo com a classificação de Cleonides, e também numericamente para as proporções intervalares.

Tabela 6- Os intervalos e as suas respectivas proporções.

Grandeza	Português	Proporção	Nome da proporção
Unisuno	Unísson	-	-
Comma	-	81/80	-
Schisma	-	-	-
Diaschisma	-	-	-
Semituono minore	Semitom menor	25/24	Sesquivalentiquattresima
Semituono		135/128	-
Semituono maggiore	Semitom maior	16/15	Sesquiquindicesima
Tuono minore	2 ^a m	10/9	sesquinona
Tuono maggiore	2 ^a M	9/8	sesquiottavo
Semiditono	3 ^a m	6/5	Sesquiquinta
Ditono	3 ^a M	5/4	Sesquiquarta
Ditono antico	-	81/64	Superpartientedecisettesessantaquattresima
Diatessaron	4 ^a J	4/3	Sesquiterza
Diapente	5 ^a J	3/2	Sesquialtera
Essacordo maggiore	6 ^a M	5/3	Superbipartienteterza
Essacordo minore	6 ^a m	8/5	Supertripartientequinta
Diapason	8 ^a J	2/1	-
Decima minore	10 ^a m	12/5	-
Decima maggiore	10 ^a M	5/2	-
Diapason Diatessaron	11 ^a J	8/3	Dupla Superbipartienteterza
Duodecima	12 ^a J	3/1	-
Quintadecima/Disdiapason/ Bisdiapason	15 ^a J	4/1	-

FONTE: BOTTRIGARI (1599).

Sobre os intervalos apresentados na tabela, temos intervalos de proporção múltipla e de proporção superparticular. Os intervalos de proporção múltipla são aqueles que expressam uma relação de multiplicidade acerca de um dos termos como, por exemplo, 2:1. Os intervalos superparticulares (3/2; 4/3; 5/4; etc.) correspondem às proporções “em que um dos termos da relação difere do outro em uma unidade.” (FERREIRA, CARVALHO, *et al.*, 2004-2005, p.159).

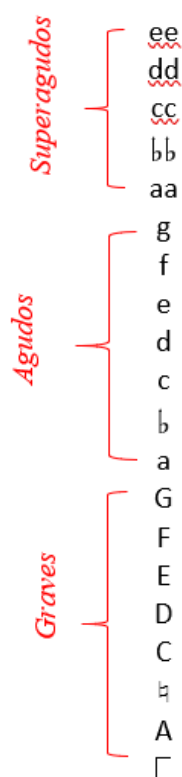
As notas recebem nomes dentro do sistema musical grego, porém tais nomes não têm relação com o conceito de altura dentro do sistema escalar e sim a função que estas desempenham. Além disso, o nome das notas tem relação direta com os gêneros harmônicos. Veremos mais adiante essa relação mencionada.

Dentro do contexto do Renascimento é importante considerar que o solfejo das notas do sistema musical é um processo diferente do que temos hoje. Tal solfejo era denominado de solmização e “que supõe uma dualidade entre a nota que se escrevia ou dizia (letra) e a nota que se cantava (voz).” (FERREIRA, CARVALHO, *et al.*, 2004-2005, p.144).

As letras são sete (G, a, b, c, d, e, f) e as chamadas vozes são as sílabas cantadas (*ut, re, mi, fa, sol, la*). Ao combinarmos as letras com as vozes, temos o nome composto dos Signos.

As sílabas cantadas (vozes) formam o hexacorde de Guido D’Arezzo e “formam uma sexta maior móvel com um meio tom central entre *mi e fa*.” (FERREIRA, CARVALHO, *et al.*, 2004-2005, p.144).

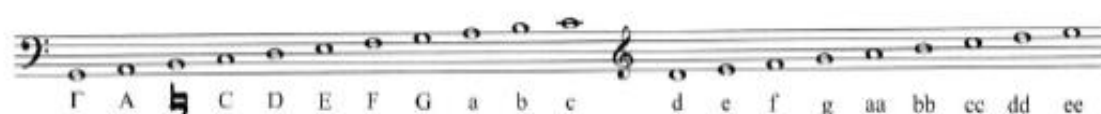
Figura 8- Representação dos signos.



FONTE: PRÓPRIA AUTORA (2021).

Na figura acima, vemos os Signos da escala *Gammaut*. Na parte inferior da figura, temos o Signos Graves (Γ – G) que são representados geralmente pelas letras maiúsculas. Logo após temos os Signos Agudos representados pelas letras minúsculas (a-g), seguidos dos Signos Superagudos e que são representados por letras minúsculas duplicadas (aa-ee).

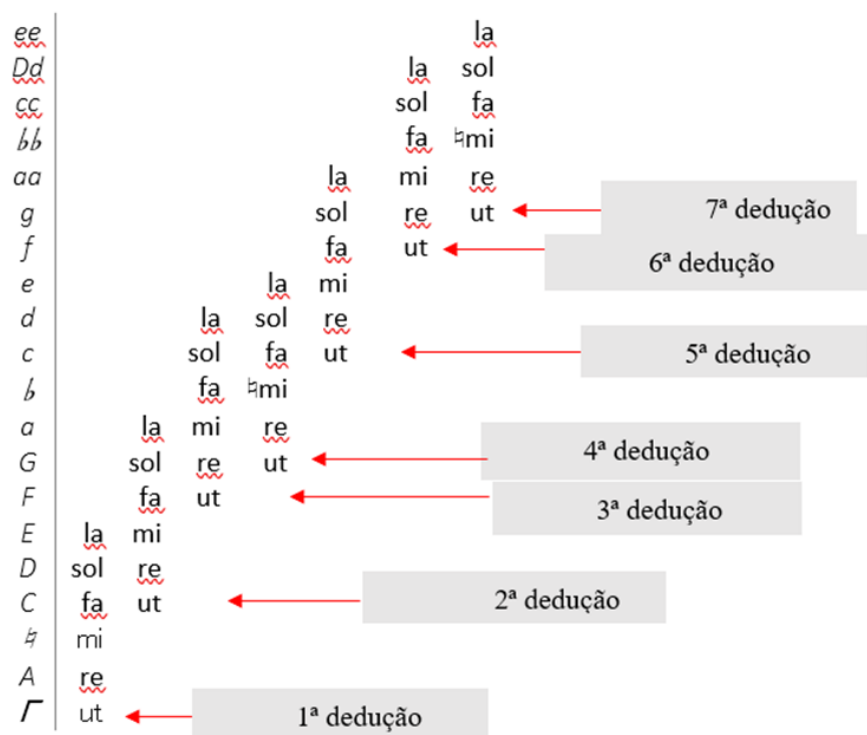
Exemplo 1- Altura exata das notas de acordo com a letra do Gammaut.



FONTE: DOMINGOS, N. (2012, p.70).

A variação de tamanho das letras dos Signos corresponde à altura específica da nota dentro do sistema escalar. Quando combinamos os hexacordes com as letras desses Signos, seguimos o princípio da dedução. De acordo com Nathalia Domingos, a dedução “(...) nada mais é que a sequência das seis vozes musicais (*ut, re, mi, fa, sol, la*). Esta disposição resulta em um padrão intervalar fixo, a saber: Tom (T)- Tom- Semitom (St)- Tom- Tom.” (DOMINGOS, 2012, p.74).

Figura 9- Hexacordes e Deduções.

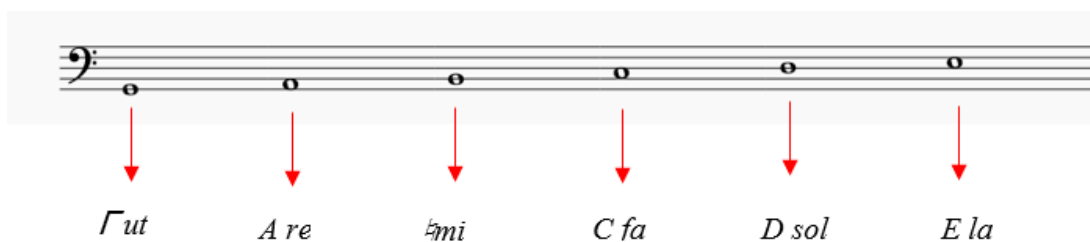


FONTE: ADAPTAÇÃO DA AUTORA- (FERREIRA; CARVALHO *et al.*, 2004-2005, pg. 151).

Dessa forma, a estrutura hexacordal move-se pela escala diatônica de forma que proporcione sempre a sequência intervalar descrita por Domingos de tom-tom-semitom-tom-tom. O primeiro hexacorde demonstra essa estrutura intervalar e é chamada de primeira dedução, pois “deduzimos, da nota mais grave, as restantes.” (FERREIRA, CARVALHO, *et al.*, 2004-2005, pg. 145).

A primeira nota desta primeira dedução é representada pela letra *gamma* (Γ) e pela voz *ut*, a sílaba que será cantada. Assim, para esta primeira dedução, temos os seguintes nomes para as notas: Γ ut; A re; $\sharp$ mi; C fa; D sol; E la.

Exemplo 2- Altura das notas e os seus Signos.

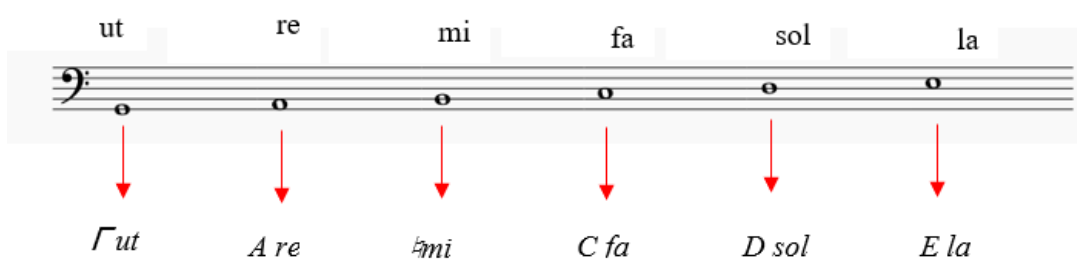


FONTE: EXEMPLO DA AUTORA (2021).

As sete deduções são classificadas de acordo com a propriedade da nota B. Tal nota pode receber duas claves³⁵ diferentes, sendo ♮ *quadratum* ou ♭ *rotundum*, para assim manter a estrutura intervalar de Tom-Tom-Semitom-Tom-Tom. Dessa forma, as deduções são cantadas por uma das três propriedades relacionadas à nota B: ♭ *molle*, *naturalis* e ♭ *durum*.

A primeira dedução localizada na nossa figura 9, pertence à propriedade do ♭ *durum* porque a voz mi da solmização é cantada em ♭fa ♮mi.

Exemplo 3- Representação da primeira dedução e sua propriedade.



FONTE: EXEMPLO DA AUTORA (2021).

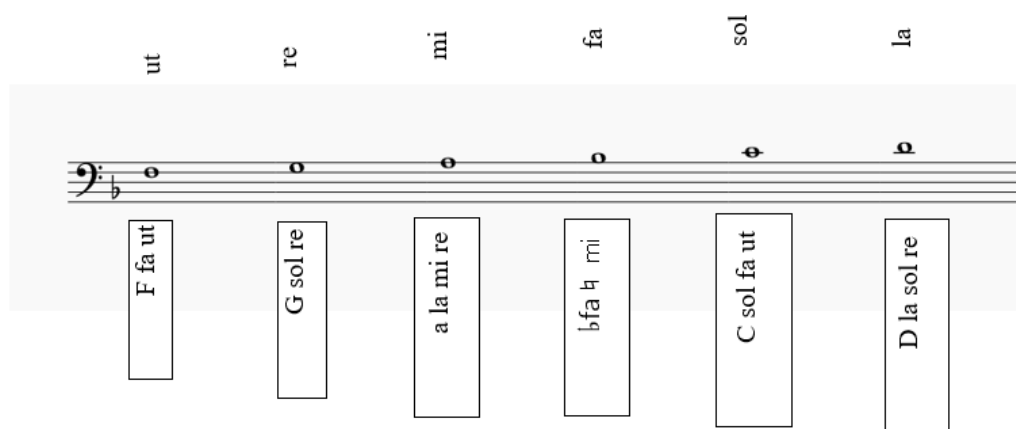
³⁵ Clave neste contexto refere-se aos sinais de alteração do bemol (♭) e do bequadro (♮).

A propriedade do *b durum* não apresenta a clave *b* no início do pentagrama. Dessa maneira, sempre que observarmos uma melodia onde não tenha a presença dessa clave no início, falamos de uma melodia em *cantus b durum*.

A segunda dedução representa a propriedade *naturalis* e tem o começo em *C fa ut*. Tal propriedade pode transitar entre o *cantus mollis (b)* com a sílaba *mi* em *bfa^hmi* ou em *cantus durum (h)* com o a sílaba *fa* em *bfa^hmi*. Tal propriedade era normalmente empregada no cantochão, uma vez “que a melodia geralmente não alcança a nota Si.” (DOMINGOS, 2012, p.79).

A última propriedade é a *b molle* e esta é indicada com a presença da clave *b* no início do pentagrama. A terceira dedução ocorre através dessa propriedade do *b molle* e tem a voz *fa* da solmização no signo *bfa^hmi*.

Exemplo 4- A propriedade do *b molle*.



FONTE: EXEMPLO DA AUTORA (2021).

Ao observar a figura 10, concluímos que as três propriedades se repetem entre as sete deduições:

b durum: 1ª dedução; 4ª dedução; 7ª dedução.

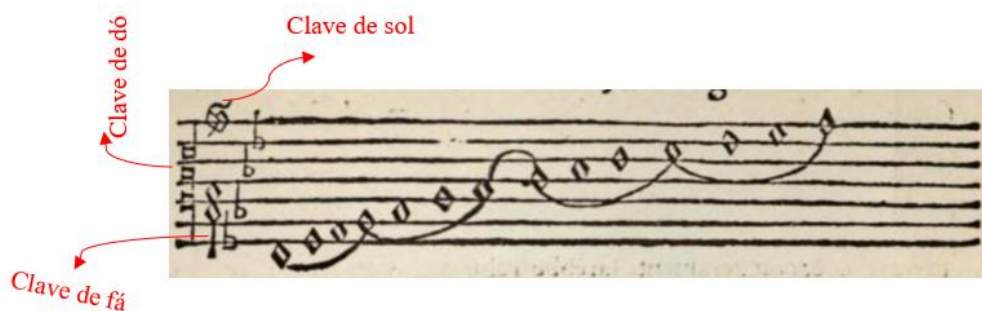
Naturalis: 2ª dedução; 5ª dedução;

b molle: 3ª dedução; 6ª dedução.

No tratado, Bottrigari não se aprofunda em relação às deduções e propriamente à prática da solmização, como relatamos brevemente neste item. O autor do tratado parte diretamente para as discussões sobre música *ficta* e a formação dos tetracordes dos gêneros cromáticos e diatônicos.

A música *ficta* faz referência às notas alteradas que não pertencem ao *gammaut*, exceto o $\flat$ na nota B porque esta nota admite duas claves ($\flat$ e $\natural$). Assim, nos diálogos de 70-74, M. Alemanno explica como funciona a música *ficta* no gênero diatônico.

Exemplo 5- Música *ficta* no gênero diatônico.



FONTE: BOTTRIGARI- *IL DESIDERIO* (1599, p.20).

Para entender este exemplo, precisamos entender as claves utilizadas.

Como podemos observar temos 7 linhas ao invés de 5, não sendo de fato um pentagrama moderno como conhecemos. Isso ocorre porque está sendo representada mais de uma oitava.

A clave que aparece na 1ª linha superior do pentagrama, é uma clave de sol (C_1). Contando as linhas de cima para baixo, na 3ª linha temos uma clave de dó (C_3) e na 5ª linha (3ª contando de baixo para cima) temos uma clave de fá (C_5).

Quando Grazioso diz não reconhecer essas claves, M. Alemanno faz uma demonstração delas separadamente:

Exemplo 6- Representação das Claves musicais.



FONTE: BOTTRIGARI- *IL DESIDERIO* (1599, p.20).

A clave onde está escrito “*Basso*” indica a clave de Fá (F), enquanto a clave onde está escrito “*Tenore*” indica a clave de Dó (C) e, por último, a clave onde está escrito “*Canto*” refere-se à clave de Sol (G).

Exemplo 7- Representação da música ficta.



FONTE: BOTTRIGARI- *IL DESIDERIO* (1599, p.20).

Nesta imagem acima onde está representada a música *ficta*, temos a primeira nota começando em *A re*. As demais notas explicadas por M. Alemanno referem-se às notas de divisão entre os tetracordes.

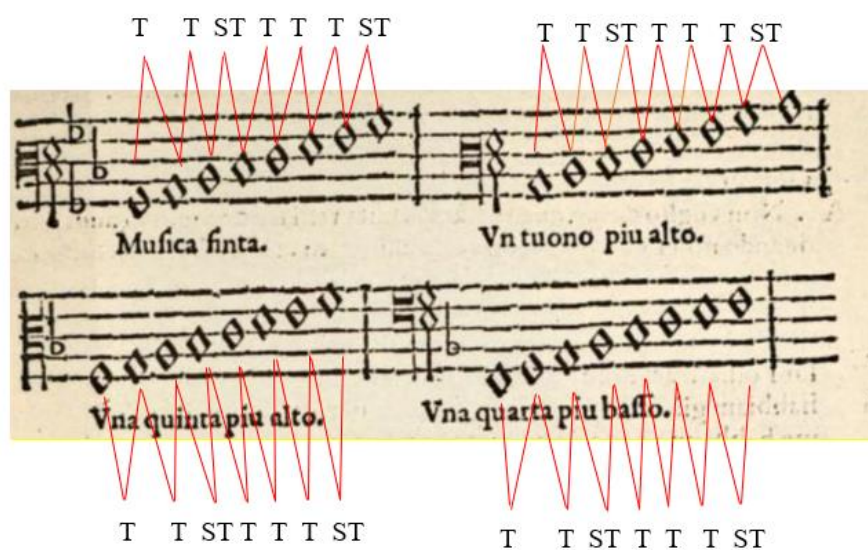
O primeiro Tetracorde começa com a nota *A re* e a última nota desse primeiro tetracorde, e também a primeira nota do segundo tetracorde, é *D sol re*. A última nota do segundo tetracorde forma o tom da disjunção desse sistema com a primeira nota do terceiro tetracorde. Assim temos

as seguintes notas respectivamente *G sol re ut* e *A la mi re*. O quarto tetracorde começa na nota *d. la sol re* e termina em *g. sol re ut* agudo.³⁶

Este exemplo pertence ao gênero diatônico, pois segue a estrutura intervalar Semitom-tom-tom. É também considerado música *ficta*, porque a nota *E la mi* recebe a clave *b*. Esta alteração na nota *E la mi* acrescentada no sistema do *Gammaut* é chamada de música *ficta*, pois na sua composição natural tal alteração não pertence ao *Gammaut*.

M. Alemanno explica que para transformar a música *ficta* em música *recta* (também chamada de música verdadeira), é necessário realizar uma transposição para que se remova as alterações que não fazem parte do *Gammaut*. A transposição a ser realizada mantém a mesma estrutura intervalar da música *ficta*.

Exemplo 8- Transposição por claves.



FONTE: BOTTRIGARI- *IL DESIDERIO* (1599, p.21).

Dessa forma, ao realizar a transposição, estamos falando de uma transposição de claves em que o nome das notas muda, mas as relações intervalares se mantêm.

M. Alemanno então afirma que para transformar a música *ficta* em música *recta* a transposição deve ocorrer em uma das seguintes maneiras:

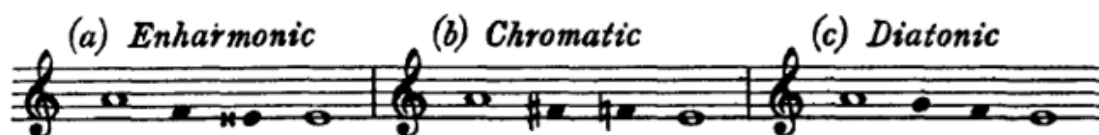
³⁶ Na notação moderna, a solmização *A re* corresponde à nota *lá*; *D sol re* corresponde à nota *ré*; *G sol re ut* corresponde à nota *sol*; *A la mi re* corresponde à nota *lá*; *d la sol re* corresponde à nota *ré*; *g sol re ut* corresponde à nota *sol*; *E la mi* corresponde à nota *mi*.

- a. Um tom acima, utilizando-se da clave de Fá (F) na terceira linha;
- b. Uma quinta acima, utilizando-se da clave de Dó (C) na terceira linha;
- c. Uma quarta abaixo, utilizando-se da clave de Fá (F) na quarta linha.

1.3.3 Gênero

Primeiramente, para entendermos o nome dado a cada nota do sistema musical grego, devemos falar sobre os gêneros harmônicos. Tais gêneros correspondem à sequência melódica de 4 notas que formam um tetracorde, sendo duas notas chamadas de fixas e localizadas uma em cada extremidade do tetracorde e outras duas chamadas de notas móveis e encontradas entre as duas notas fixas. O tetracorde é classificado em gênero diatônico, cromático e enarmônico e esta classificação baseia-se na posição das notas móveis nos tetracordes.

Exemplo 9- Tipos de tetracordes.



FONTE: HENDERSON (1957, p.344).

As notas brancas representadas nos três gêneros harmônicos são as notas fixas enquanto que as notas pretas correspondem às notas móveis. É a variação dessas notas entre as notas fixas que estabelece a diferença entre os tetracordes. Os antigos músicos gregos exploraram essa variação de infinitas formas, no entanto, esses três tipos foram os quais prevaleceram e foram passados adiante.

É importante ressaltar que esses tetracordes eram considerados 4ª justas, independentemente da variação de espaço que ocorresse entre as duas notas fixas. Além disso, tais tetracordes – e não só tetracordes, mas a representação dos modos- eram dispostos de forma descendente como mostra o exemplo 9.

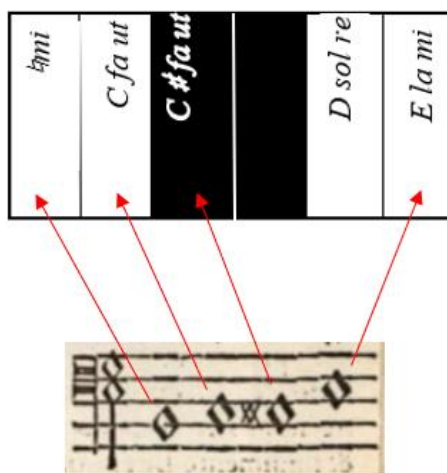
De acordo com Cleonides, para que um tetracorde seja considerado enarmônico (a) é preciso que a sequência melódica seja composta da seguinte forma, em ordem descendente:

*dítono*³⁷, *dieses* enarmônica e *dieses* enarmônica³⁸. Para ser considerado tetracorde cromático (b) a sua sequência intervalar melódica deve ser *triemitonio*³⁹ semitom e semitom. Por último, para ser considerado um tetracorde diatônico (c) deve-se ter a seguinte sequência intervalar melódica: Tom, Tom e Semitom. Essa sequência intervalar exposta refere-se à direção linear entre Agudo-Grave (descendente) do tetracorde. Caso pensemos de forma ascendente, basta seguir a sequência intervalar de trás para frente em relação à forma descendente.⁴⁰

Sobre o tetracorde cromático, Bottrigari partilha da mesma visão de Cleonides uma vez que no diálogo 96, M. Alemanno exemplifica no cravo como funciona a formação do tetracorde no gênero cromático.

Ele explica que assim como no diatônico, o gênero cromático começa pela nota *mi* e é composta por *C fa ut elevado* e *E la mi*.

Exemplo 10- Formação do tetracorde cromático e a sua correspondência no instrumento de teclas.



FONTE: ADAPTADO DE BOTTRIGARI (1599, p.26).

³⁷ Dítono refere-se à 3ª Maior.

³⁸ A forma de classificar tais intervalos pode variar de acordo com o filósofo. Assim como Ptolomeu, Cleônide é considerado um dos filósofos que pertencem à escola pitagórica. Contudo em sua *Introduzione all'armonica* classifica os intervalos qualitativamente, ou seja, à maneira de Aristóxeno ao invés de dar nomenclaturas quantitativas, correspondentes às razões de proporções entre os intervalos.

³⁹ Refere-se à 3ª menor.

⁴⁰ Normalmente entre os gregos as melodias eram representadas de maneira descendente. Isso significa dizer que começavam num registro mais agudo e terminavam num registro mais grave. Se pensarmos na representação ascendente dos tetracordes, temos o começo numa região mais grave e o fim numa região mais aguda.

Além da classificação quanto ao gênero harmônico, os tetracordes são classificados quanto à sua disposição e combinação dentro do sistema. No exemplo abaixo temos uma combinação de tetracordes que chamamos de disjunto (i). Tal combinação dá-se pela formação do tetracorde Mi-Lá separado por um tom⁴¹ (Lá-Si) de um outro tetracorde Si-Mi. A outra maneira de combinar os tetracordes pode ser da forma conjunta (ii), ou seja, sem o tom da divisão como mostrado abaixo (Mi-Lá e Lá-Ré).⁴²

Exemplo 11- Tetracordes disjunto e conjunto.



FONTE: HENDERSON (1957, p.344).

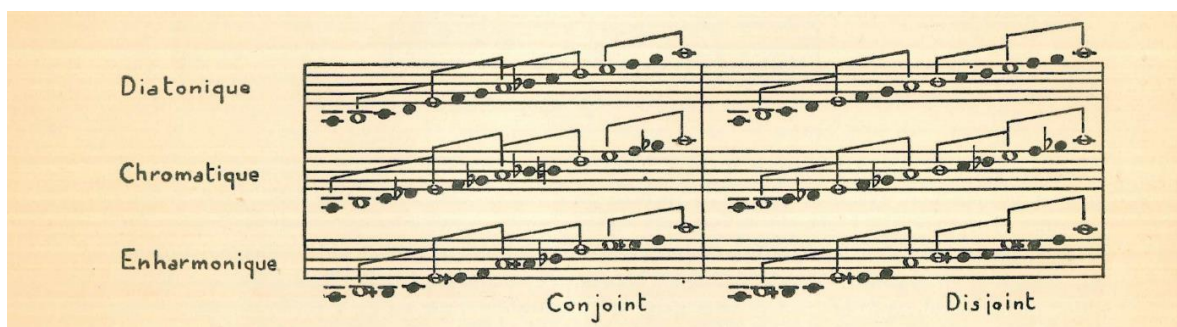
Os tetracordes eram considerados a estrutura fundamental da melodia dentro do sistema musical grego. A combinação- seja por disjunção ou conjunção- de dois tetracordes ou mais resulta na estrutura do sistema musical. Normalmente, tal sistema possuía uma extensão de duas oitavas.⁴³

⁴¹ Nas formações dos sistemas com tetracordes disjuntos, o tom que separa um tetracorde do outro é chamado de tom da divisão.

⁴² No Sistema Perfeito Maior temos a presença do tetracorde *Diezeugmenon*, o qual faz o tom da disjunção com o tetracorde anterior, o *Meson*. No Sistema Perfeito Menor temos o tetracorde *Synemmenon* que é o tetracorde mais agudo e que contém a nota Sib. Neste caso, o tetracorde *Synemmenon* se junta ao tetracorde anterior, o *Meson*. Dessa forma, não há o tom da disjunção e, portanto, temos um exemplo sistema conjunto.

⁴³ O sistema de oitava dupla era também chamado por *Disdiapason* ou *Bisdiapason*.

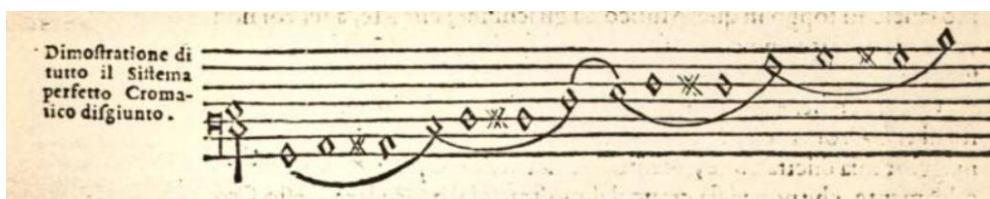
Exemplo 12- Gêneros harmônicos conjuntos e disjuntos.



FONTE: CHAILLEY (1960, p.12).

Em seu tratado, Bottrigari demonstra a formação conjunta e disjunta no gênero cromático. No diálogo 98,⁴⁴ M. Alemanno demonstra como é o sistema cromático de forma disjunta, ou seja, com o tom da divisão.

Exemplo 13- Sistema cromático disjunto.



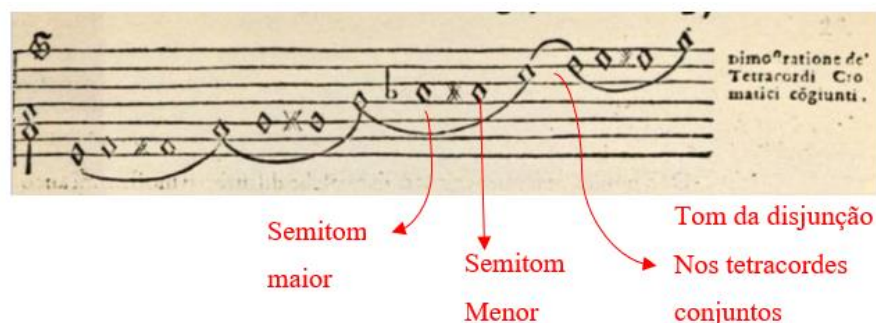
FONTE: BOTTRIGARI – *IL DESIDERIO* (1599, p.26).

No diálogo 100,⁴⁵ Alemanno faz a demonstração dos tetracordes conjuntos no gênero cromático, conforme a figura extraída da pág. (27) do tratado original.

⁴⁴ Diálogo Pág.153

⁴⁵ Diálogo Pág. 154

Exemplo 14- Tetracorde cromático conjunto.



FONTE: BOTTRIGARI – *IL DESIDERIO* (1599, p.27).

Aqui Alemanno explica que no lugar onde estaria localizado o tom da disjunção nos tetracordes disjuntos, ou seja, entre a última nota do segundo tetracorde e a primeira nota do terceiro tetracorde enquanto nos tetracordes conjuntos o tom vira menor, sendo dividido em semitom menor e maior. O menor recebe o sinal de sustenido.

No tom da disjunção desse sistema conjunto, acontece na nota *d la sol re* e na nota *e la mi*. Neste ponto temos um tom da disjunção maior, pois a nota *d la sol re* foi diminuída em um *comma*. Comparado com a localização do tom da disjunção no gênero diatônico, no gênero cromático ela ocorre uma quarta acima.

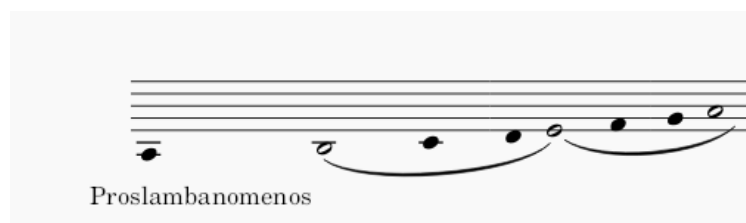
Na página seguinte - ainda diálogo 100- M. Alemanno explica que as notas *D sol re* no primeiro tetracorde e *G sol re ut* no segundo tetracorde não estão presentes. De acordo com ele, os músicos antigos denominavam sempre no seu sistema musical como *Lycanos Hypaton* e *Lycanos Meson*, independentemente da altura real da nota que ali se encontrava. Para os músicos modernos, ao utilizar o solfejo da solmização, tais notas recebiam nomes diferentes. Sendo assim, a nota *D sol re* poderia ser chamada de *C fa ut elevado* (representada pelo Dó# no exemplo acima) ou até mesmo *C fa ut* (esta pertence ao gênero enarmônico) enquanto a nota *G sol re ut* poderia ser chamada de *F fa ut elevado* (representada pela nota Fá# no exemplo acima) ou *F fa ut* (esta pertence ao gênero enarmônico).

Quando os tetracordes de um sistema possuem a mesma sequência de intervalos melódicos, diz-se que a melodia é atípica pois é formada pelas notas fixas do tetracorde, conforme podemos observar no exemplo 12. Quando ocorre a combinação de dois, ou mais, tipos de gêneros de tetracorde no sistema, diz-se que a melodia é mista. Neste segundo caso,

algumas combinações podem ser feitas, ou seja, o primeiro tetracorde pode ser diatônico e o segundo cromático/enarmônico. Há diversas combinações que podem ser realizadas de acordo com Cleonides.⁴⁶

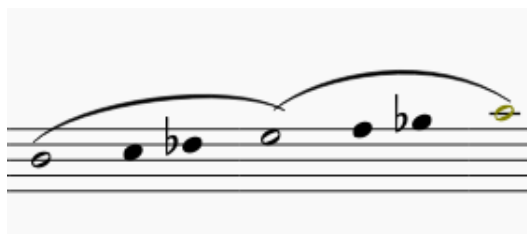
Uma das combinações que poderia ser feita, seria combinar dois pares de tetracordes diatônicos com dois pares de tetracordes cromáticos.

Exemplo 15- Tetracordes diatônicos.



FONTE: EXEMPLO DA AUTORA (2021).

Exemplo 16- Tetracordes cromáticos.



FONTE: EXEMPLO DA AUTORA (2021).

Ao combinarmos ambos os pares de tetracordes de forma disjunta, ou seja, com o tom da divisão entre a última nota do último tetracorde diatônico e a primeira nota do primeiro tetracorde cromático, temos um sistema com uma melodia mista:

⁴⁶ Ver ZANONCELLI, Luisa. *La Manualistica Musicale Greca*, 1990, p.89.

Exemplo 17- Sistema com melodia mista.



FONTE: EXEMPLO DA AUTORA (2021).

Como nos indica o exemplo 17, temos a nota *proslambanomenos* adicionada um tom abaixo do tetracorde *Hypaton*. Como o sistema musical grego representado era mais para efeito teórico do que propriamente prático⁴⁷, percebe-se em nossos exemplos que a representação musical tem como base a representação da função das notas dentro dos sistemas e não propriamente a representação das alturas. Por essa razão, nos nossos exemplos não há a presença de claves. Contudo, sabemos que os tetracordes do gênero diatônico possuem a sequência intervalar melódica descendente Semitom, Tom, Tom, (caso seja representado de forma ascendente é o inverso) enquanto que os tetracordes do gênero cromático possuem a sequência intervalar melódica descendente Semitom, Semitom, *Triemitonio*, (caso seja representado de forma ascendente a sequência é o inverso). Assim, se considerarmos a primeira nota do primeiro tetracorde diatônico (região superior) como sendo uma nota “Si”, temos a seguinte estrutura⁴⁸:

Figura 10 - Sistema misto e a divisão intervalar.

B	C	D	E	F	G	A	B	C	Db	E	F	Gb	A
	St	T	T	St	T	T	Disj.	St	St	Sd	St	St	Sd

FONTE: IMAGEM DA AUTORA (2021).

Essa forma de combinar os tetracordes é apenas uma das diversas formas possíveis descritas pelos teóricos gregos.

⁴⁷ A palavra “prático” foi empregada com o sentido de “fazer musical”, ou seja, direcionado diretamente à prática; à execução musical. Henderson destaca que os teóricos gregos não buscavam estudar a arte da música e sim estabelecer a ciência das harmonias como uma ciência independente da astronomia, medicina e história da arte musical. (HENDERSON, 1957, p.336).

⁴⁸ Nomenclaturas:

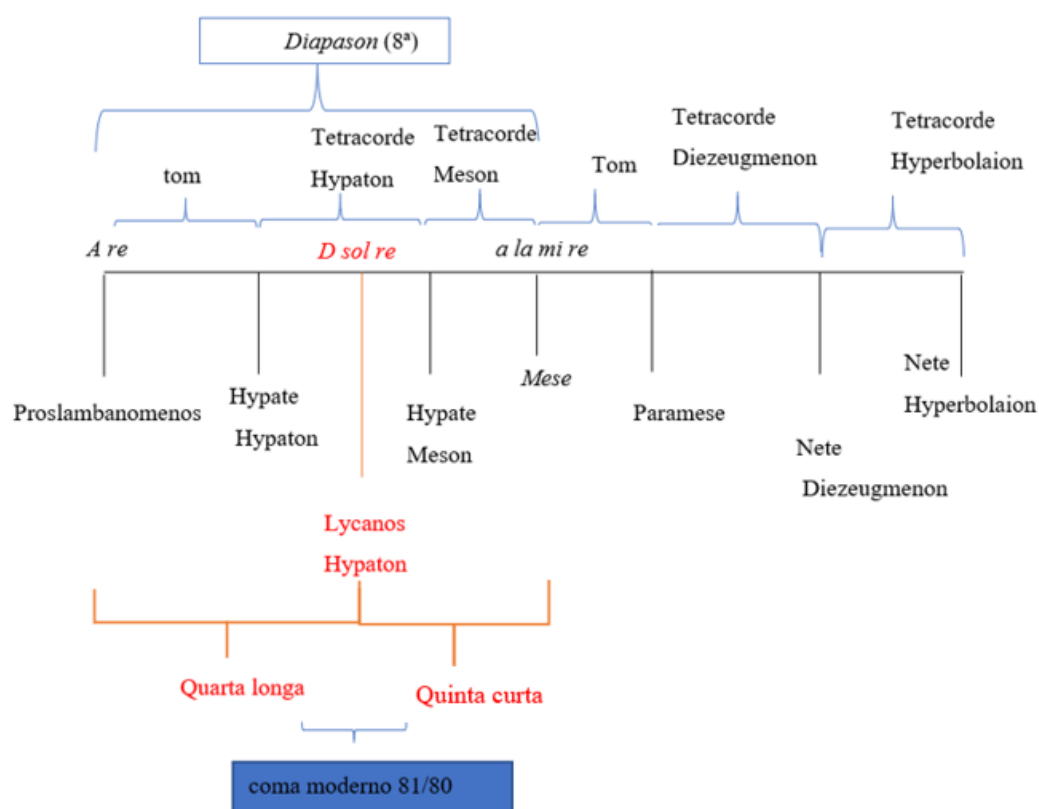
T → tom; St → Semitom; Sd → *Semiditono/ Triemitonio* (3ªm); Disj. → tom da disjunção

1.3.4 Sistema

No diálogo 50,⁴⁹ M. Alemanno explica como é constituído o sistema de oitava, denominado *diapason*. Dessa maneira, ele combina o nome dos graus do sistema musical da Grécia antiga com o seu nome moderno⁵⁰ dentro do contexto musical renascentista, ou seja, nome das letras e a sílaba da solmização.

A oitava é baseada no sistema de Ptolomeu que é composta com uma quinta curta e uma quarta longa.

Figura 11- Explicação diálogo 50 – *Il Desiderio*.



FONTE: IMAGEM DA AUTORA (2021).

⁴⁹ Ver diálogo na pág. 115.115

⁵⁰ Nos referimos ao termo “moderno” para distinguir da nomeação dada pelos gregos antigos daquela dada pelos teóricos renascentistas. Considerando o contexto e a prática de solfejo do período renascentista, os nomes atribuídos eram diferentes daqueles usados pelos antigos teóricos.

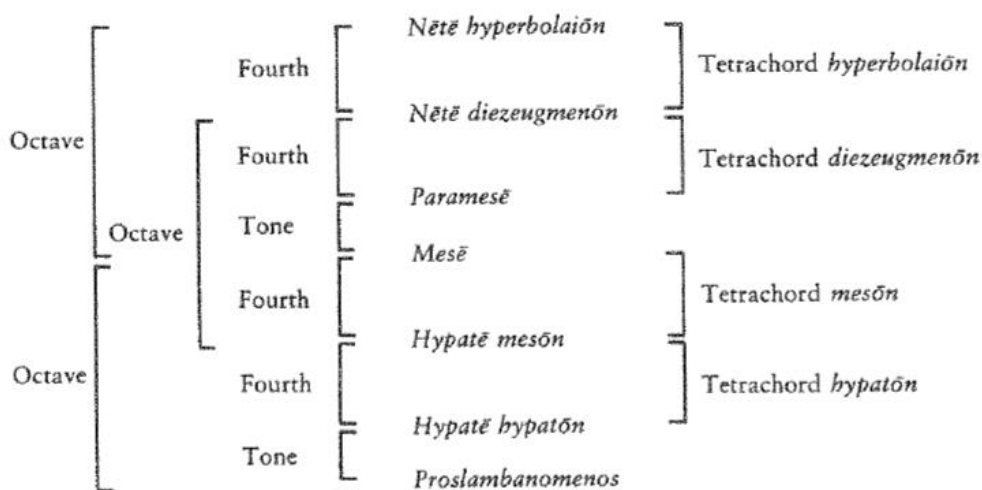
Os sistemas são formados pela sequência de tetracordes ao longo da escala linear. Estes sistemas tinham uma finalidade mais para nomenclatura teórica do que para a prática musical propriamente dita.

De uma forma geral:

O 'Sistema Perfeito' foi compilado de dois pares de tetracordes conjuntos separados por um tom de disjunção (diazexis), sendo a oitava dupla completada por uma nota mais grave, cujo nome *proslambanomenos* (implicando o substantivo masculino *tonos*) indica uma 'adição' da teoria, não da música. O 'Sistema Perfeito Menor', ao omitir o *paramese*, diminui o tom disjuntivo, substituindo um tetracorde conjunto (*synemmenon*) com o propósito de ilustrar o efeito transitório de uma modulação para a quarta. (HENDERSON, 1957, p.345)⁵¹

Os sistemas eram tratados como uma compilação de tetracordes os quais formavam uma oitava dupla. Como descrito por Henderson, a oitava dupla era dividida em dois pares de tetracordes conjuntos, separados pelo tom da disjunção.

Figura 13- Divisão da oitava dupla.



FONTE: BARKER (1989, p.12).

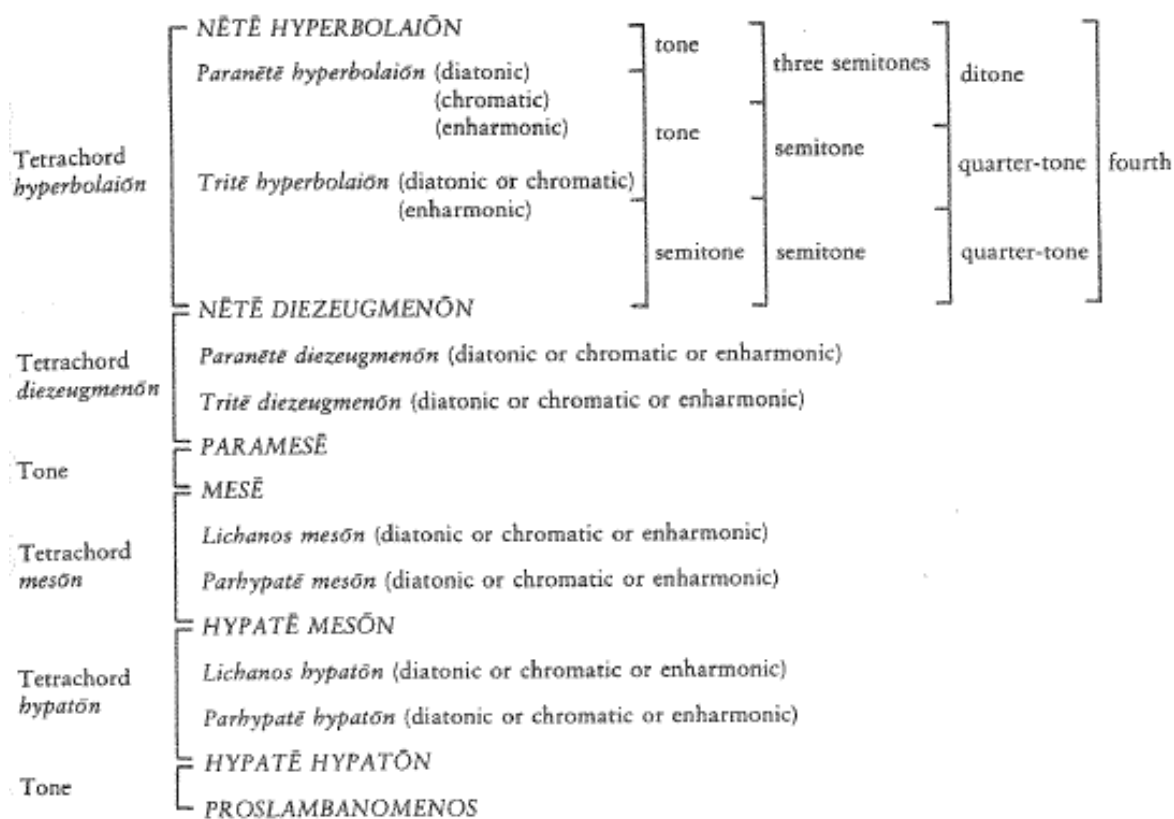
⁵¹ "The 'Perfect System' was compiled of two pairs of conjunct tetrachords separated by a tone of disjunction (diazexis) the double octave being completed by a bottom note, whose name *proslambanomenos* (implying the masculine noun *tonos*) indicates an 'addition' from theory, not from music. The 'Lesser Perfect System', by omitting *paramese*, drops the disjunctive tone, substituting a conjoined tetrachord (*synemmenon*) for the purpose of illustrating the transitory effect of a modulation to the fourth."

Na figura 13 temos uma representação esquemática da divisão da oitava dupla do sistema musical grego. Temos o nome das notas fixas dos tetracordes e o nome destes. Os tetracordes estão representados aqui de forma genérica, sem serem atribuídos ao gênero diatônico, cromático ou enarmônico.

Na divisão da oitava dupla temos dois tetracordes conjuntos na parte inferior e dois tetracordes conjuntos na parte superior. Os tetracordes da parte inferior são o *Hypaton* e o *Meson*. No tetracorde *Hypaton* temos as seguintes notas fixas: *Hypate Hypaton* e *Hypate Meson*. No tetracorde *Meson* temos *Hypate Meson* e *Mese* como notas fixas do tetracorde. Entre a nota *Mese* e a *Paramese* temos o tom da disjunção que separa os tetracordes conjuntos. A própria nota *paramese* junto com a nota *Nete diezeugmenon* formam o primeiro tetracorde superior: tetracorde *diezeugmenon*. A nota *Nete diezeugmenon* e a nota *Nete Hyperbolaion* formam o último tetracorde superior, o *tetracorde Hyperbolaion*.

Na representação esquemática acima (Figura 13) com notas fixas e tetracordes do sistema de oitava dupla, podemos acrescentar as notas móveis com seus respectivos nomes de acordo com o gênero harmônico.

Figura 14- Divisão da oitava dupla com nomes das notas fixas e móveis.



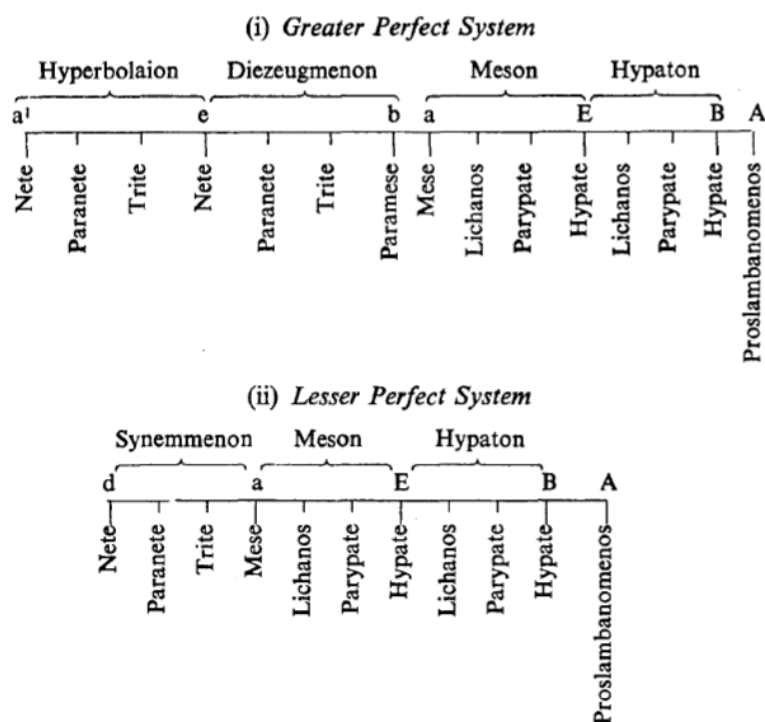
FONTE: BARKER (1989, p.13).

Nesta segunda representação esquemática da oitava dupla (Figura 14), podemos observar que as notas móveis recebem o nome de acordo com o gênero harmônico que compõe o sistema. Se tomarmos como exemplo o primeiro tetracorde superior (Tetracorde *hyperbolaion*) percebemos que as notas *nete hyperbolaion* e *nete diezeugmenon* são as notas fixas. As notas *paranete hyperbolaion* e *trite hyperbolaion* são notas móveis do tetracorde e podem ser chamadas de *paranete hyperbolaion* diatônica e *trite hyperbolaion* diatônica se a divisão espacial do tetracorde for, por exemplo, tom, tom e semitom. Tais notas podem ser cromáticas e enarmônicas de acordo com a divisão espacial dentro do tetracorde.

O sistema representado acima da oitava dupla é chamado de Sistema Perfeito Maior. Como já mencionado anteriormente, este sistema maior é composto por dois tetracordes conjuntos na parte inferior e dois tetracordes conjuntos na parte superior. Ambos os tetracordes estão separados por um tom. Ainda na parte inferior, há uma nota acrescida denominada *proslambanomenos* abaixo do primeiro tetracorde inferior.

Há também uma outra forma de representar o sistema, chamado de Sistema Perfeito Menor. Neste sistema, há apenas três tetracordes conjuntos (*Hypaton*, *Meson* e *Synemmenon*) e logo abaixo do tetracorde *Hypaton* há a nota *proslambanomenos*.

Figura 15- Sistemas Perfeitos Maior e Menor.

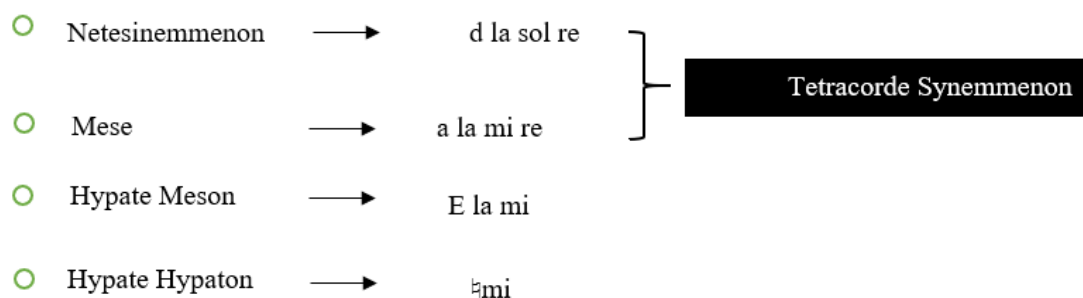


FONTE: HENDERSON (1957, p.346).

Sobre a formação do Sistema Perfeito Menor, no diálogo 56⁵² M. Alemanno explica o que é o Tetracorde Synemmenon. Tal tetracorde é acrescido de outros dois tetracordes mais uma nota abaixo do primeiro tetracorde, formando o denominado Sistema Perfeito Menor descrito anteriormente.

⁵² Diálogo pág. 123.

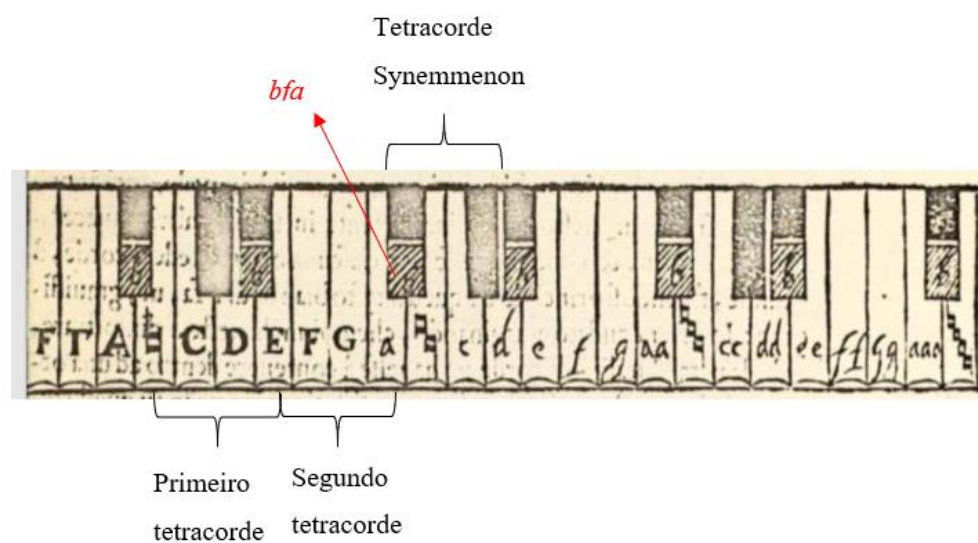
Figura 16- Explicação diálogo 56- *Il Desiderio*.



FONTE: IMAGEM DA AUTORA (2021).

No diálogo 60,⁵³ M. Alemanno faz a demonstração no cravo referente ao que foi descrito no diálogo 56 sobre a formação dos tetracordes e do *Synemmenon*.

Figura 17- Explicação diálogo 60- *Il Desiderio*.

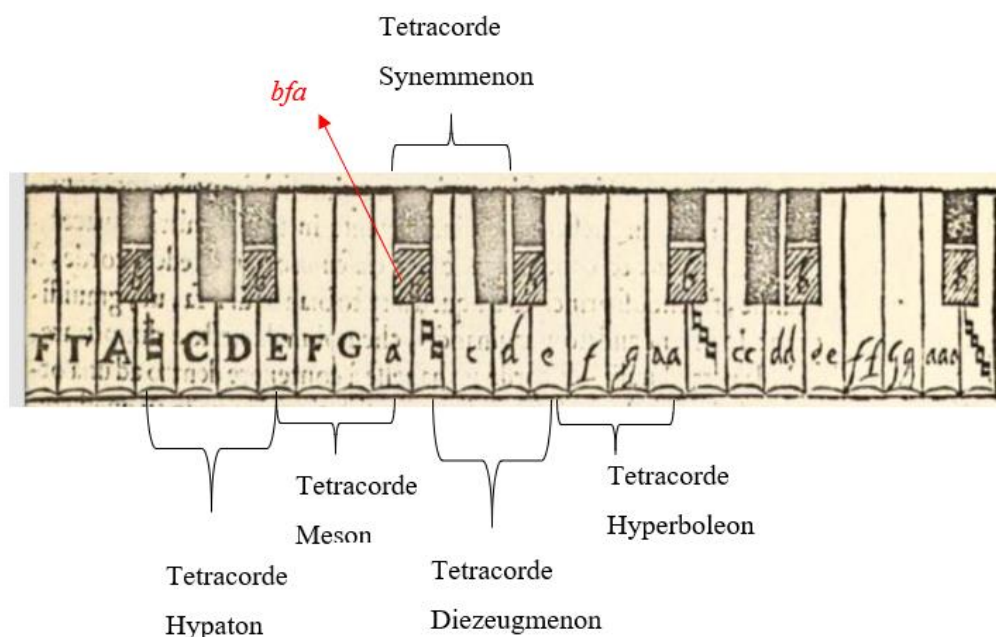


FONTE: ADAPTAÇÃO DA AUTORA- BOTTRIGARI (1599, p.31).

⁵³ Diálogo Pág. 124

diz respeito ao Sistema Perfeito Maior. Neste sistema, dois pares de tetracordes conjuntos permanecem na região inferior do sistema enquanto os outros dois tetracordes se localizam na região superior. Ambos os pares de tetracordes são separados pelo tom da disjunção.

Figura 19- Explicação diálogo 62 – *Il Desiderio*.

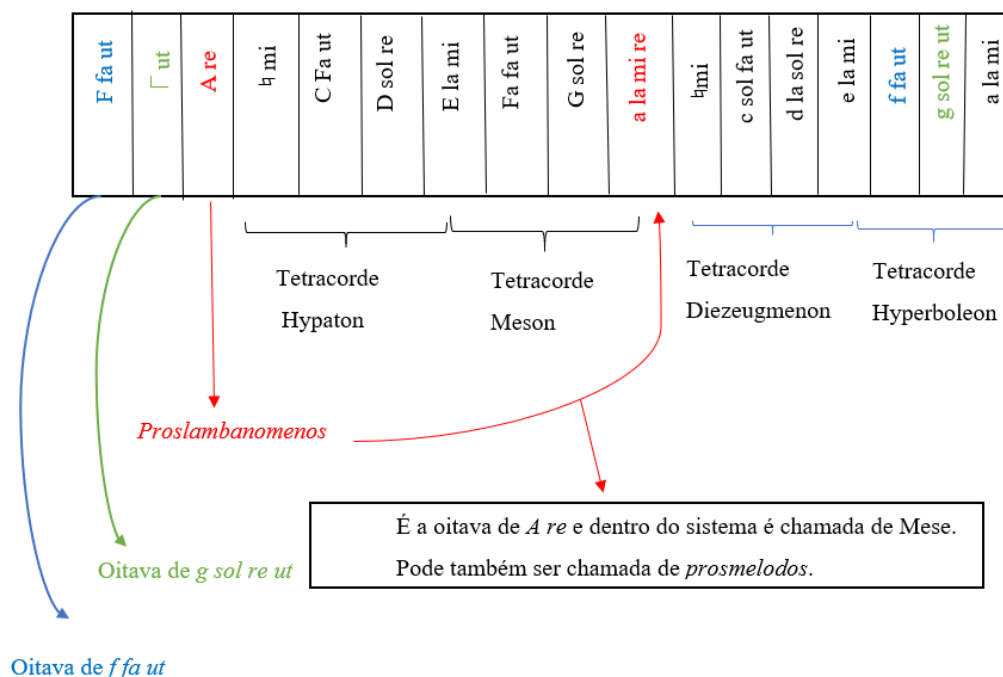


FONTE: ADAPTAÇÃO DA AUTORA- BOTTRIGARI (1599, p.31).

No exemplo realizado, temos uma configuração em que combinamos o Sistema Perfeito Menor (Hypaton, Meson, Synemmenon) com o Sistema Perfeito Maior (Hypaton, Meson, Diezeugmenon e Hyperboleon). A combinação desses dois sistemas resulta do Sistema Perfeito Imutável, onde temos cinco tetracordes combinados.

No diálogo 64⁵⁵, M. Alemanno explica a Grazioso o porquê de não ter mencionado as teclas brancas anteriores à nota *mi*. O mestre explica que não mencionou tais notas porque são oitavas das demais notas mencionadas ao explicar a formação dos tetracordes.

⁵⁵ Diálogo Pág. 128. **Erro! Indicador não definido.**

Figura 20- Explicação diálogo 64- *Il Desiderio*.

FONTE: IMAGEM DA AUTORA (2021).

Alemanno também explica que o tom que separa as notas *a la mi re* e ♭ mi é o tom da disjunção, ou seja, o tom que separa o par de tetracordes dentro do sistema *disdiapason*.

1.3.5 Variações dos gêneros harmônicos

Vimos que a mudança de posição das notas móveis dentro do tetracorde determina a sua classificação. No entanto, tal classificação não diz respeito apenas à diferença de gêneros-cromático, diatônico, enarmônico- diz respeito às variações de cada gênero. De acordo com Cleonides existem 6 tipos de variações no total com a seguinte distribuição intervalar:

1. Enarmônico
 - a. 1 tipo de espécie: *Diesis*, *Diesis*, Dítono
2. Cromático
 - a. *Molle*: 1/3 de tom⁵⁶, 1/3 de tom, Triemitonio + 1/3 de tom

⁵⁶ Chamados de *diesis* que correspondem à 1/3 do valor de um tom.

- b. *Emiola*: $3/2$ da *diesis* enarmônica⁵⁷, $3/2$ da *diesis* enarmônica, $7/4$ da *diesis* enarmônica⁵⁸
- c. Tónico: semitom, semitom, triemitonio

3. Diatônico

- a. *Molle*: Semitom, 3 *diesis* enarmônicas, 5 *diesis* enarmônicas⁵⁹
- b. Agudo: semitom, tom, tom

Essas divisões de notas dentro de um tetracorde e suas diferentes variações não eram unânimes entre os teóricos:

[...] Os teóricos diferiam consideravelmente em suas quantificações dessas divisões (especialmente aqueles teóricos que descreveram os intervalos como proporções de números, em vez de “quartos de tom”, “semitons” etc.). Eles diferiam também quanto à questão de quantos tipos distintos e legítimos de divisão havia em cada gênero. Eles normalmente concordavam, entretanto, que a diferença determinante de gênero era principalmente a distância entre a nota móvel superior e o limite superior do tetracorde. Essa distância foi maior no gênero enarmônico, menor no diatônico e intermediária no cromático. (BARKER, 1989, p.12)⁶⁰

Podemos comparar os gêneros harmônicos de Cleonides com outros teóricos, a começar pelo gênero enarmônico e em sequência os gêneros cromático e diatônico. As seguintes tabelas oferecem uma comparação de divisão dos tetracordes em cada gênero harmônico e de acordo com cinco teóricos: Aristóxeno, Arquitas, Ptolomeu, Eratóstenes e Dídimo. Os números apresentados na vertical em cada coluna, de acordo com cada teórico, representam a distância dos intervalos dentro de um *diapason*. Ao final de cada coluna, temos representado as proporções dos intervalos dentro do contexto de um tetracorde, ou seja, uma quarta (4:3). Assim, essa proporção pode variar de acordo com o gênero harmônico e de acordo com o teórico.⁶¹

⁵⁷ Chamada de *diesis* emiola

⁵⁸ Intervalo incomposto

⁵⁹ Ambos intervalos são compostos

⁶⁰ “Theorists differed considerably in their quantifications of these divisions (especially those theorists who described the intervals as ratios of numbers, rather than as ‘quarter-tones’, ‘semitones’, etc.). They differed also over the questions of how many distinct and legitimate kinds of Division there were in each genus. They typically agreed, however, that what determined difference of genus was primarily the distance between the higher moveable note and the Upper boundary of the tetrachord. This distance was greatest in the enharmonic genus, smallest in diatonic, intermediate in chromatic.”

⁶¹ As proporções localizadas ao final de cada coluna não tiveram a unidade informada por Andrew Barker. Assim, não podemos afirmar com toda a certeza que tais proporções foram expressas em *cents* ou em alguma outra unidade.

Tabela 7- Comparação da divisão dos tetracordes no gênero enarmônico.⁶²

The enharmonic genera				
According to Archytas	According to Aristoxenus	According to Eratosthenes	According to Didymus	According to us
60	60	60	60	60
75	76	76	75	75
$77\frac{1}{7}$	78	78	$77\frac{1}{2}$	$78\frac{6}{23}$
80	80	80	80	80
90	90	90	90	90
$112\frac{1}{2}$	114	114	$112\frac{1}{2}$	$112\frac{1}{2}$
$115\frac{5}{7}$	117	117	$116\frac{1}{4}$	$117\frac{9}{23}$
120	120	120	120	120
$5:4 \times 36:35$ $\times 28:27 = 4:3$	$24 + 3 + 3 = 30$	$19:15 \times 39:38$ $\times 40:39 = 4:3$	$5:4 \times 31:30$ $\times 32:31 = 4:3$	$5:4 \times 24:23$ $\times 46:45 = 4:3$

FONTE: BARKER (1989, p.347).

Tabela 8- Comparação dos tetracordes no gênero cromático.⁶³

The chromatic genera							
According to Archytas	According to Aristoxenus			According to Eratosthenes	According to Didymus	According to us	
	soft chromatic	hemiotic chromatic	tonic chromatic			soft chromatic	tense chromatic
60	60	60	60	60	60	60	60
$71\frac{1}{9}$	$74\frac{2}{3}$	74	72	72	72	72	70
$77\frac{1}{7}$	$77\frac{1}{3}$	77	76	76	75	$77\frac{1}{2}$	$76\frac{4}{11}$
80	80	80	80	80	80	80	80
90	90	90	90	90	90	90	90
$106\frac{2}{3}$	112	111	108	108	108	108	105
$115\frac{5}{7}$	116	$115\frac{1}{2}$	114	114	$112\frac{1}{9}$	$115\frac{3}{7}$	$114\frac{6}{11}$
120	120	120	120	120	120	120	120
$32:27$ $\times 243:224$ $\times 28:27$ $= 4:3$	$22 + 4 + 4$ $= 30$	$21 + 4\frac{1}{2}$ $+ 4\frac{1}{2}$ $= 30$	$18 + 6 + 6$ $= 30$	$6:5 \times 19:18$ $\times 20:19$ $= 4:3$	$6:5 \times 25:24$ $\times 16:15$ $= 4:3$	$6:5 \times 15:14$ $\times 28:27$ $= 4:3$	$7:6 \times 12:11$ $\times 22:21$ $= 4:3$

FONTE: BARKER (1989, p.348).

⁶² O item do quadro “According to us” refere-se à classificação dada por Ptolomeu.⁶³ O cromático tenso de Ptolomeu é chamado de *syntonon*.

Tabela 9- Divisão dos tetracordes no gênero diatônico.⁶⁴

The diatonic genera				
According to Archytas	According to Aristoxenus		According to Eratosthenes	According to Didymus
	soft diatonic	tense diatonic		
60	60	60	60	60
$67\frac{1}{2}$	70	68	$67\frac{1}{2}$	$67\frac{1}{2}$
$77\frac{1}{7}$	76	76	$75\frac{15}{16}$	75
80	80	80	80	80
90	90	90	90	90
$101\frac{1}{4}$	105	102	$101\frac{1}{4}$	$101\frac{1}{4}$
$115\frac{5}{7}$	114	114	$113\frac{29}{32}$	$112\frac{1}{2}$
120	120	120	120	120
$9:8 \times 8:7$	$15+9+6$	$12+12+6$	$9:8 \times 9:8$	$9:8 \times 10:9$
$\times 28:27$	$= 30$	$= 30$	$\times 256:243$	$\times 16:15$
$= 4:3$	$7:6 \times 38:35$	$17:15 \times 19:17$	$= 4:3$	$= 4:3$
	$\times 20:19$	$\times 20:19$		
	$= 4:3$	$= 4:3$		

FONTE: BARKER (1989, p.349).

Tabela 10- A divisão dos tetracordes diatônicos de Ptolomeu.

According to us				
soft diatonic	tonic diatonic	ditonic diatonic	tense diatonic	even diatonic
60	60	60	60	60
$68\frac{4}{7}$	$67\frac{1}{2}$	$67\frac{1}{2}$	$66\frac{2}{3}$	$66\frac{2}{3}$
$76\frac{4}{21}$	$77\frac{1}{7}$	$75\frac{15}{16}$	75	$73\frac{1}{3}$
80	80	80	80	80
90	90	90	90	90
$102\frac{6}{7}$	$101\frac{1}{4}$	$101\frac{1}{4}$	100	100
$114\frac{2}{7}$	$115\frac{5}{7}$	$113\frac{29}{32}$	$112\frac{1}{2}$	110
120	120	120	120	120
$8:7 \times 10:9$	$9:8 \times 8:7$	$9:8 \times 9:8$	$10:9 \times 9:8$	$10:9 \times 11:10$
$\times 21:20$	$\times 28:27$	$\times 256:243$	$\times 16:15$	$\times 12:11 = 4:3$
$= 4:3$	$= 4:3$	$= 4:3$	$= 4:3$	

FONTE: BARKER (1989, p.350).

Ao observar as tabelas de divisões harmônicas de acordo com os teóricos, concluímos que quando o interlocutor Alemanno classifica os instrumentos estáveis e estáveis alteráveis (sopro) de acordo com o Diatônico *Syntonon* de Ptolomeu correspondem ao *tense diatonic* da tabela 10. O mesmo se aplica à classificação dos instrumentos estáveis alteráveis (cordas) como Diatônico *Syntonon* de Aristóxeno, contudo correspondente ao *tense diatonic* da tabela 9.

⁶⁴ O diatônico *tense* de Aristóxeno é chamado de *syntonon*.

2 TRADUÇÃO

Ercole Bottrigari - Il Desiderio, ou, No que diz respeito ao tocar junto vários instrumentos musicais

Diálogo do Ilustre Mestre Cavalheiro Sr. Ercole Bottrigaro, no qual também discute a participação desses instrumentos e de muitas outras coisas pertinentes à música.



Em Bolonha

Impresso por Gioambattista Bellagamba.

MDIC

Com permissão dos Superiores.

DEDICATÓRIA⁶⁵:

Para o mais ilustre e reverendo monsenhor, meu honorável patrono, o Senhor Cardeal Aldobrandino.

Desejo que o presente trabalho de digno nascimento de Cavalheiro Hercole Bottrigari, pessoa ilustre e de muito mérito pelo conhecimento universal que possui de todas as ciências e belas artes, e particularmente da música; deixe-me obter uma parte da graça da Vossa Senhoria. Ao meu desejo acrescenta-se certa esperança apoiada por essa bondade, a qual pacificamente contribui para com a grandeza da Vossa Senhoria e faz com que cada um o ame carinhosamente e o reverencie com devoção. Então apresento este trabalho e confio que Vossa Senhoria, pelo conhecimento que possui e pelo prazer que sente da Música, de bom grado o receberá e, exercendo a sua bondade, me fará digno de sua graça; a qual instantaneamente imploro-lhe com o mais humilde apelo, além de rezar a Deus para que ele reconheça as suas raras virtudes, preservando-as e acrescentando-as a felicidade e a grandeza.

All'Illvstrissimo, et Rever.mo Monsig.patron mio col.mo il signor Cardinale Aldobrandino.

DESIDERIO, Che l'Opera presente; degno parto del Causalier Hercole Bottrigaro, Illustre, & di molto merito per l'vniuersale cognitione, ch'egli hà di tutte le scienze, & belle arti, e particolarmente della Musica; mi sai mezo ad ottenere qualche parte della gratia di V. S. Illustrissima. Et al mio desiderio s'aggiunge certissima speranza appoggiata à quella benignità, che pacificamente concorrendo con la grandezza di V. S. Illistriss. fà, che ciascuno affettuosamente l'ami, & deoutamente la riuierisca. Onde gliele presento, e confido, che V. S. Illustrissima per la cognitione che hà, e per lo diletto, che prende della Musica, volontieri la riceuerà; E essercitando la sua benignità, farà degno della sua gratia me, che instantissimamente ne la suplico con farle humilissima riuerenza, e pregar IDIO che riconosca le sue rare virtù; conseruandole, & accrescendole la felicità, & grandezza.

⁶⁵ Na segunda versão do tratado *Il Desiderio*, foi acrescentada esta dedicatória de Grazia Lodi Garisendi ao Cardeal Aldobrandino.

Bolonha, 26 de outubro de 1599.

Vossa ilustre e reverendíssima
Senhoria, servo muito humilde.
Grazia Lodi Garisendi.

Di Bologna il dì 26 di Ottobre
1599.

Di V. S. Illustriss. & Reuerendiss.
Humilissimo seruitore
Gratia Lodi Garisendi.

CARTA⁶⁶

Aos benignos e educados leitores.

Um desejo tão grande e tão ardente de entender e aprender as coisas teóricas da música iluminou a alma do Mestre Annibale Melone em seus anos maduros que de certa forma, aos poucos, passou a apreciar mais a música teórica do que a música prática. Por ter cantado e tocado vários tipos de instrumentos musicais; composto madrigais e motetos; além de ter ensinado outras pessoas na escola pública, ele teve uma profissão honrada e útil de forma que ainda na juventude e na masculinidade fora capaz de se recuperar não apenas dos inconvenientes da vida, mas também de acumular bens de fortuna; de modo que nos anos de sua velhice não teve problema financeiro.

A' Benigni, e Cortesi Lettori.

TANTO, e tale desiderio si accese entro allo animo di M. Annibale Melone nella sua matura età d'intender'e d'imparare le cose teoricali della Musica, che poco ad vn certo modo prezando quelle della prtattica; Delle quali egli haueua e cantando, e sonando varij, e diuersi stromenti musicali, e componendo Madrigali, e Motetti, & ad altri anco in publica scuola insegnando, fatto honorata, & vtile professione: cosi che e nella sua giouentù, e nella virilità si era andato non solamente riparando da' disagi; ma fatto haueua de' beni della Fortuna cumolo tale, che ne gli anni della sua vecchiezza non ha hauuto tema alcuna della Pouertà.

⁶⁶ Assim como a dedicatória, esta carta aberta aos leitores não estava presente na primeira versão do tratado em 1594. Diferentemente da dedicatória, esta carta não tem indicação clara de quem possa ter escrito. Contudo, alguns pesquisadores consideram que há indícios de que o próprio Ercole Bottrigari tenha escrito. Ver mais em: <<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=713>>

Melone procurou diligentemente e com todas as suas forças conhecer, falar e lidar com qualquer pessoa que tivesse interesse na teoria musical. Também desejava ser conhecido como músico teórico por todos. Acontece que quando ele soube do retorno do Cavalheiro Ercole Bottrigari⁶⁷ de Ferrara em 1587, onde viveu por muitos anos, até a sua cidade natal; M. Melone se dedicou a todo carinho, diligência e solicitude agir como servo digno e fiel deste outro cavalheiro, pois sabia o quanto o Sr. Cavalheiro havia se dedicado a esse estudo particular da música, juntamente com outros estudos da matemática. Ainda em sua juventude compôs muitas Cantilenas agradáveis, voltando-se mais tarde para a especulação; pois Bottrigari se deliciava ao ler as obras dos teóricos antigos e modernos em latim e grego, bem como em italiano. Bottrigari já conhecendo Melone há algum tempo, recebeu-o com a maior cortesia e com intimidade familiar e tornou-se amigo dele de modo que das 24 horas de cada dia, pelo menos 3h durante o dia no verão e 3h à noite no inverno Melone estava na casa do Cavalheiro discutindo continuamente com ele assuntos pertinentes à música e à sua teoria.

Cercaua diligentemente, & ad ogni suo potere di conoscere, di parlare, & di trattare con tutti, e ciascuno di coloro, che di Theorica tale si dilettaſſe, e di eſſere anco lui conoſciuto e da quelli, e da ognuno per Musico teorico; Donde auuene, che hauendo egli inteso il Ritorno fatto 1587. dal Sig. Caualiere Hercole Bottrigaro; da Ferrara, ou'eſſo haueua habitato per molti anni; alla Patria: e ſapiendo quanto trà gli altri ſtudij delle Matematiche ſi fuſſe il Sig. Causal. di queſto in particolare della Muſica, e praticamente ne' primi anni ſuoi giouenili componendo anch'egli aſſai gratioſe Cantilene: e ſpecolatiuamente poi volgendo, e leggendo i libri de' Muſici teorici, coſi antichi, come moderni, tanto Greci, quanto Latini, & anco Italiani, preſo diletto: ſi diede con ogni affetto, diligentia, e ſolicitudine à far virtuoso oſſequio, e ſeruitù queſto Gentilhuomo; che, hauendo già per lungo ſpatio di tempo auanti hauuto cognitione di eſſo Melone, e della ſua molta bontà corteſemente lo accolſe, e con ſi diſteſtica familiarità li diuenne amico, che delle 24. hore di ciaſcun dì naturale, per lo meno 3. del giorno la Eſtate, e 3. della notte il Verno ſtaua il Melone in caſa del S. Causal. a ragionare cōtinouamente con lui delle coſe pertinenti alla Muſica, e ſua Teorica.

⁶⁷ Algumas variações na escrita deste nome são encontradas como *Hercole Bottrigari*, *Hercole Bottrigaro*, *Ercole Bottrigaro* e *Ercole Bottrigari*.

Tudo isso, benignos leitores, gostaria de narrar na íntegra já que viram este Diálogo sobre Concertos de vários instrumentos musicais, intitulado *Il Desiderio*, publicado na imprensa há não muitos anos sob o falso nome de um suposto autor. Portanto, não se surpreendam que o veja aqui com o nome de seu verdadeiro autor, ou seja, o mencionado acima Sr. Cavalheiro que desde que escreveu o Diálogo por instigação, ou estímulo, e pela contemplação e satisfação de Melone, apresentou-o a vocês na discussão sob os prováveis nome e sobrenome de Alemanno Benelli. Por meio de um anagrama, ou transposição de letras, isso não revela outro além de Anniballe Melone, da mesma forma que o Senhor Grazioso Desiderio não é outro senão aquele Mestre Desiderio apresentado pelo talentoso e reverendo Zarlino em seu *Dialoghi delle Dimostrazioni Armoniche*, isto é, este G. Desiderio é aquele desejo intrínseco e aquele afeto que surge na alma dos homens para entender e saber sobre as coisas. Embora possa parecer uma resposta de Benelli a Grazioso, dizendo:

Ciò tutto voglio hauereui, Benigni Lettori, narrato à fine, ch'essendo la voi stato veduto questo Dialogo de' Concerti di varij stromenti musicali, titolato IL DESIDERIO, vscito fuore per le stampe, non sono anchora moltij anni, sotto un finto nome di suppositio Autore; non prendiate marauiglia vedendolo hora portare in fronte il vero nome del suo proprio Autore: che e il Sig. Causal. sudetto; il quale ben veramente scriuendo esso Dialogo per istigatione, ò stimolo, & à contemplatione, e compiacenza di esso Melone ve lo introdusse à ragionare sotto 'l verisimile nome, e cognome di Alemanno Benelli; che per Anagramma, ò diciam' trasporto di lettere, non rileua altro veramente, che Anniballe Melone. si come altro non è il Sig. Gratoso Desiderio, che quel M. Desiderio introdotto dal dottiss. e Reu. Zarlino ne' suoi Dialoghi delle Dimostrazioni armoniche: ciò è quella intrinseca voglia. & quello affetto, che nasce ne gli animi de gli huomini d'intendere, & di sapere questa, e quella cosa. E benche possa parere per vna risposta del Benelli à Gratoso; dicendo

“Você não pertenceria de fato à família que você é se não desejasse a cada momento algo virtuoso. É realmente um sobrenome.”⁶⁸ Saiba que isso foi dito de forma verossímil ao de uma brincadeira na conversa entre duas pessoas. Portanto, tendo sido instigado e complacente, como eu disse, de A. Melone, o presente Diálogo foi escrito pelo Sr. Cavalheiro como também foram compostos por ele os três Diálogos dos tons, dos tropos ou dos modos⁶⁹, nos quais o Melone foi apresentado abertamente como pessoa principal na discussão; *Il Melone* e *Il Melone secondo*, nos quais se discorre sobre os três gêneros harmônicos. Também, para contemplação do próprio Melone, pelo mesmo Sr. Bottrigari foram traduzidos para o italiano não apenas os Harmônicos de Aristóxeno e Ptolomeu, aqueles inspirados pelos milhares de erros que podem ser lidos em uma tradução latina de *Gogavino* e com algumas breves anotações elucidando muitas obscuridades; porém, também a *Isagoge*, ou *Introdução*, com a *Regra Harmônica* de *Euclides* e com demonstrações fáceis e breves expostas.

Voi non sareste veramente della famiglia, che voi siete, se non desideraste ogn'hora qualche virtuosa cosa; ch'ei sia veramente cognome: sapiate, che ciò fù detto per verisimile modo di scherzo nel ragionar delle persone insieme. Essendo stato adunque ad istigatione, e compiacenza, come ho detto, del Melone scritto il presente Dialogo dal Sig. Caul. si come anco sono stati da lui composti i TRE DIALOGHI de' Tuoni, Tropi, ò Modi, & introdotto in quelli alla scoperta esso Melone à ragionare come principal persona, & IL MELONE, & IL MELONE SECONDO; nè quai si discorre de' tre Generi armonici: E si come anco à contemplatione dello stesso Melone sono stati dal medesimo Sig. Bottrigaro tradutti in parlare Italiano non solamente gli Armonici e di Aristosseno, e di Tolomeo; quelli ispurgando dallo migliaia di errori, che si leggono in una Traduttione Latina del Gogauino, e con alcune breui Annotationi dilucidandone molte oscurità; ma la *Isagoge*, ouero *Introduttione*, con la *Regola armonica* di *Euclide*, e con *facili, e breui Demonstrationi* dichiarata;

⁶⁸ Essa resposta de Alemanno à Desiderio é apenas uma brincadeira com a palavra “Desiderio”. Tal palavra no italiano significa “Desejo”, reforçando assim o que é dito no texto sobre o desejo profundo

do personagem Desiderio em querer saber e entender as coisas pertinentes à música teórica.

⁶⁹ I Tre Dialoghi dei tuoni, tropi o modi- Bottrigari

Além destes, a XIX Divisão dos problemas de Aristóteles; As sinopses, ou digamos o Compêndio Musical de Psello; A música de Plutarco; de Gaudenzio e Alípio. Todos estes autores que escreveram em grego, o Melone não conhecia nem o Iota.⁷⁰ Dos trabalhos que foram escritos em termos latinos, pelo fato de Melone não ter o mínimo de conhecimento desse idioma, foram traduzidos da mesma forma os escritos de Martiano Capella; de Censorino; de Cassiodoro; de Beda e, não há muito tempo, a Música de Fogliano e a de Boécio.

Pareceu ao Melone que ele poderia aproveitar a oportunidade para se tornar universalmente conhecido com a publicação deste Diálogo, como havia feito até agora particularmente com algumas de suas cartas ao Zarlino; ao reverendo espanhol Don Giovanni de Montoya e alguns outros. Por isso, ele implorou várias vezes ao Sr. Cavalheiro e convenceu-o que se contentasse para que este Diálogo fosse publicado na versão impressa, assim como também havia implorado e convencido para permitir que fossem impressos ambos *Melone*.⁷¹

Oltra di questi la XIX. Diuisione de' Problemi di Aristotele: Il Sinopsis, ò diciam' Compendio musicale di Psello: la Musica di Plutarco, quella di Gaudentio, e quella di Alipio; Autori tutti, che scrissero in lingua Greca; della quale il Melone non conosceua pur il Iota: E di quei, che ne hanno trattato Latinamente; per non hauere il Melone in quello Idioma alcuna minima sicurezza: sono stati medesimamente tradutti gli scritti di Martiano Capella, di Censorino, di Cassiodoro, di Beda, e non ha molto, la Musica del Fogliano, e quella anco poi di Boethio: Parue al Melone di poter pigliare buona occasione di farsi conoscere vniuersalmente con la publicatione di questo Dialogo, si come haueua sin'allhora fatto particolarmente con alcune sue lettere al Zarlino, al R. D. Giouanni di Montoya Spagnuolo, & ad alcuni altri. La ond'ei pregò più volte il Sig. Caualiere, & lo essortò à douersi contentare, che si publicasse per le stampe questo Dialogo; si come anco lo hauea pregato, & essortato à conceder, che si stampasse lo vno, e lo altro MELONE:

⁷⁰ Letra grega que representa o J (Jota).

⁷¹ Refere-se às obras *Il Melone* e *Il Melone secondo*

No entanto, sem que o Sr. Bottrigari dera importância à tal publicação e; portanto, mantendo-o com promessas e boas palavras, enfim A. Melone conseguiu que este Diálogo fosse publicado sem o nome do Autor para que assim o Sr. Cavalheiro pudesse estar atrás da mesa e ouvir o que o mundo dizia sobre a obra.

O mestre Anniballe copiou o Diálogo original diretamente do Sr. Cavalheiro, como era acostumado a copiar todas as outras coisas deste cavalheiro; particularmente aquelas obras que o Melone insistia para que fossem publicadas.⁷² Com o intermédio do bibliotecário Pipino, Melone enviou o Diálogo para que fosse impresso em Veneza. No entanto, não sei por qual razão essa cópia foi perdida nas mãos da impressora. Dessa forma, Melone concordou em fazer outra cópia e enviá-la para lá. Como atualmente não temos permissão para publicar e nem imprimir um livro sem o nome de um autor, foi possível publicá-lo com o provável nome do Anagrama emprestado de uma pessoa para dissimular.

Ma nulla curando il Sig. Bottrigaro tal publicatione, e perciò tratenendolo con promissioni, e buone parole finalmente egli impetrò, che fusse publicato questo Dialogo senza nome di Autore; per così potere il Sig. Caualiere star dietro la tauola, & vdire quel che 'l Mondo ne dicesse.

Copiò M. Anniballe il Dialogo dall'originale di mano del Sig. Caualiere, come era vsato di opiare tutte le altre cose di questo Gentilhuomo, e particolarmente quelle che 'l Melone, come hò detto, instaua che si pubblicassero; e co 'l mezo del Libraro Pipino lo mandò, perche fusse posto in istampa à Venetia: Ma, per quale accidente non so, quella Copia si perdè nelle mani dello stampatore: Onde al Melone conuenne farno vn'altra, e colà mandarla E perche in questi nostro tempi non si concede il far publicatione, ne stampar libro senza nome di Autore fù conchiuso di publicarlo sotto 'l nome Anagrammato verisimile, e di persona così tolta in impresto e Mascarata.

⁷² Este trecho faz uma alusão à discussão entre Bottrigari e Artusi por conta da veracidade desta obra.

O Sr. Cavalheiro se inteirou em alguns meses após a publicação deste Diálogo que o Anagrama foi, de alguma forma, entendido por muitos. Ele sentiu um certo desgosto e conversou com o Melone a respeito disso. Em seguida, em uma certa ocasião, Melone tentou através de suas cartas- que ainda existem- que o Sr. Cavalheiro permitisse a revelação do anagrama. Bottrigari pelas suas cartas em resposta a Melone, aconselhava-o a não revelar e a manter silêncio sobre isso por diversos aspectos relativos à honra dele mesmo. No entanto, crescendo em Melone o ardor e o imenso desejo que fosse notável o seu nome e sobrenome e, portanto, fazendo sollicitamente repetidos pedidos ao Sr. Cavalheiro para poder revelá-lo, finalmente Bottrigari decidiu que o Anagrama fosse revelado, o qual no início era apenas entendido pelo Sr. Cavalheiro que o compôs; por Melone; pelo Sr. Fulvio Codibò. Retornando com a metade das impressões, as letras foram transportadas para o seu verdadeiro lugar e no título do Diálogo- tendo o mundo feito qual fosse o julgamento; que pela sólida doutrina e pelas razões firmes em que se baseia, só pode ser bom- foram colocados o nome e o sobrenome do Cavalheiro, seu próprio e verdadeiro autor.

Hauendo poi sapiuto il S. Cauale. dopò la publicatione di questo Dialogo per alcuni mesi, che lo Anagramma era stato per qual si fusse modo inteso da molti, ne sentì qualche disgusto, e n'hebbe ragionamento co 'l Melone: che poi ad vna certa occasione tento per sue lettere, che anchora viuono, il Sig. Caualiere assente, che li permettesse lo scoprimento dello Anagramma; Il che da lui per sue lettere in risposta fù per diuersi rispetto concernenti l'honore di quello, consigliato à non lo fare, e tacersene: Ma tuttauia crescendo in lui lo ardore, e voglia immensa, che fusse palese quello essere il nome e cognome suo, o perciò facendo sollicitamente replicate instantie co 'l Sig. Caualiere di poterlo scoprire: fecesi finalmente deliberatione che si scoprisse lo Anagramma; che era ne primi giorni solamente inteso dal Sig. Cau. che lo haueua composto, da esso Melone, e dal Sign. Fulvio Codibò; con ritornare co 'l mezo delle stampe le lettere trasportate al loro vero luogo; E nel titolo del Dialogo (hauessene fatto il Mondo qual giudicio si sia; che per la salda dottrina, e ferme ragioni, sopra le quali è quegli fondato, non puo esser se non buono) fusse risposto il nome, e cognome del Signor Caualiere, suo proprio, e vero Autore.

Dessa forma, uma coisa é a presente declaração e outra o efeito colocado em execução. Toda essa história contada por mim, caros leitores, não tem outro propósito senão o mencionado acima.

Così dunque è stata hora da vna cosa con la presente dechiaratione, e l'altra con leffetto posta in essecutione. Che è per lo intiero di questa historia à voi Cortesi Lettori da me raccontata, non ad altro, che al suddetto fine.

Ercole Bottrigari - Il Desiderio, ou, No que diz respeito ao tocar junto vários instrumentos musicais

Diálogo do Ilustre Mestre Cavalheiro Sr. Ercole Bottrigaro, no qual também discute a participação desses instrumentos e de muitas outras coisas pertinentes à música.

INTERLOCUTORES:

GRAZIOSO DESIDERIO; ALEMANNO BENELLI.⁷³

¹**Gr.** — Este nosso encontro, Mestre Alemanno, nesta hora e neste local me dá grande esperança de boa sorte.

²**Al.** — E por que esperança de boa sorte, senhor Grazioso?

Você sabe que eu o honro como um cavalheiro e que o estimo não apenas como um apreciador de *virtuosi*,⁷⁴ que é um tipo de virtude, mas como um virtuoso.

Gr. — Questo nostro incontrarci, M. Alemanno, & à questa hora, & in questo luogo mi dà grandissima speranza si buono Augurio.

Al. — E perche speranza di buono Augurio Signor Gratoso?

Voi sapete, ch'io vi honoro come Gentilhuomo, & che vi amo non solamente come affettionato, che siete à' virtuosi; ilche è specie di virtù: ma come proprio virtuoso.

⁷³ O nome de Grazioso Desiderio será representado pela abreviatura “GR” e o nome de Alemanno Benelli será representado pela abreviatura “AL” no diálogo.

⁷⁴ Aqui devemos entender o virtuoso não apenas como uma pessoa que domina a técnica de alguma arte ou possui um vasto conhecimento sobre determinada disciplina, mas sim uma pessoa que possui um vasto conhecimento em diferentes áreas e aspectos da vida, sem necessariamente ser profissionalmente especializada em todas elas.

³**Gr.** — Desejo, acima de tudo, que deixemos de lado as cerimônias e as palavras corteses exageradas e infrutíferas e, pelos muitos elogios que você me deu, retribuo brevemente os maiores agradecimentos que posso e devo. Mas vou lhe dizer com satisfação do porquê coloquei tantas esperanças de boa sorte no nosso encontro hoje, se talvez eu não o interromper em alguns dos seus afazeres e nem o atrapalhar na sua jornada.

⁴**Al.** — Saí de casa não para realizar afazeres, mas com a intenção de ouvir um grande concerto de música; o qual soube esta manhã que seria realizado no seu bairro logo após o almoço.

Talvez quarenta pessoas participem, algumas tocando vários instrumentos e outras cantando. Mas eu sei que quando um grupo de pessoas deve ser reunido, particularmente um número tão grande, o concerto geralmente é tarde e por esse motivo quase me esqueci. De fato, eu teria esquecido isso com muita facilidade se o sono, que nesses dias quentes costuma atacar os olhos dos homens ociosos após o almoço e que atacou fortemente aos meus olhos, não me fizesse lembrar. Então, fugindo sem pressa do sono, estou a caminho do concerto.

Gr. — Io desidero principalmente, che lasciamo da parte le cerimonie, & le parole cortegianesche come souerchie, & infruttuose: & delle molte lode, che mi hauete con molta breuità dato, breuemente ve ne rendo quelle gratie maggiori, ch'io posto, & debbo. Ma per ch'io da questo nostro incontrarci hora quì habbia preso grandissima speranza di buono Augurio, vi dirò volontieri; se però non v'interrompo qualche vostro negotio, ò non vi tratengo dal vostro viaggio.

Al. — Io mi sono partito di casa non per negotio: ma con animo di trouarmi mi ad vdire vn Concerto grosso di Musica; il qual mi fu detto stamattina, che si doueua fare in queste vostre parti hoggi dopo desinare subito; nel quale vi hanno da intrauenire forse quaranta persone, parte per sonare strumenti diuersi, parte per cantare: ma cosi perche sò, che doue si ha da ragunare quantità di gente, & massimamente in numero tale cosi grande, non se ne viene molto presto alla conchiusione, come anco per che io me l'era quasi scordato: & facilmente me lo sarei scordato affatto, se 'l sonno, che suole in questi giorni caldi dopo il desinare assalir volontieri gli occhi de gli huomini otiosi, nel modo, che haueua assalito i miei gagliardamente, non me l'hauesse fatto ricordare, ond'io fuggendo da lui colà non molto solecitamente mi sono hora inuiato.

⁵**Gr.** — Aqui está o começo da minha boa sorte, Mestre Alemanno.

O concerto para o qual você saiu de sua casa já aconteceu, e eu depois de ouvi-lo do começo ao fim estou voltando para a minha casa com uma confusão tão renovada e crescente em minha mente. Não tenho certeza de como isso pode ser esclarecido a menos que você, que é mais inteligente e perfeito na arte e pertence à tal profissão, me liberte, como eu havia lhe dito que esperava, ou pelo menos me desse uma boa solução e alguma ajuda.

⁶**Al.** — Sinto muito por ter demorado tanto a sair de casa que o Concerto acabou. Mas lamento ainda mais que por causa desse concerto, você sinta tanta confusão interior que deseja encontrar alguma solução para ele e particularmente de mim, pois não sou de nenhuma ajuda.

Gr. — Ecco il principio de gli effetti del mio buon Augurio, M. Alemanno: il Concerto, per lo quale vi siete mosso di casa è già spedito, & essendomi io trouato ad vdirlo dal principio la fine replicatamente me ne torno à casa, & con tanta rinouatione di confusione, & accrescimento di quella nella mente mia, ch'io non sò certo come la cosa si habbia da passare, se voi come intellgentissimo, & perfettissimo, che siete dell'arte, & della professione tale, non me ne liberate come hò detto sperare: ò non mi ci date qualche buon rimedio, & soccorso in contro.

Al. — Spiacemi ad vn certo modo d'essere stato cosi tardo à mouermi ad vscir di casa, che il Cōterto sia spedito: ma spiacemi assai più, che per questo Cōcerto vi occorra di essere in tanta gran' confusione dentro a voi medesimo, che desideriate di haueruici qualche rimedio, & particolarmente da me, che sono di niun valore.

⁷**Gr.** — Não faça assim dizendo isso, é muito errado consigo.

Não direi por enquanto a opinião universal, mas apenas a minha opinião pessoal. Encontrar você talvez possa me dar a solução rápida que é aguardada, pedida e esperada por mim se, no entanto, outra razão não impeça o seu afazer.

⁸**Al.** — Outro afazer eu realmente não tenho por hoje, porque já transcorreu metade do feriado. Então me coloco completamente a sua disposição.

⁹**Gr.** — Portanto aqui está o progresso da minha boa esperança. Você gostaria de voltar esses 20 passos atrás, pois entraremos em minha casa, onde podemos deixar essas roupas e nos sentar lá com menos calor e com maior comodidade para discutir juntos o que irei explicar a você sobre o que despertou a minha confusão.

Gr. — Non fate così dicendo questo sì gran torto à voi medesimo, & al giudizio, non dirò per hora vniuersale: ma solamente mio particolare, per cercar voi forse così fuggire di darmi il da me sperato, richiesto, & aspettato rimedio presentaneo; quando però non me lo interdica altra cagione di vostro negotio.

Al. — Altro negotio non hò veramente per hoggi, che è meza festa; ond'io mi offero in tutto ad ogni vostro piacere.

Gr. — Piacciaui adunque (& ecco il progresso del buono Augurio mio) di tornare à dietro questi venti passi, che noi entraremos in casa mia; doue potremo con deporre questi panni, & sedendo starcene con minor caldo, & con maggior commodità ragionare insieme sopra quanto io verrò sponendoui di questa mia toccataui confusione.

¹⁰**Al.** — Vamos fazer como você quiser e preferir.

¹¹**Gr.** — Entremos na sala se te parece bem porque sob esta varanda, devido à abertura deste pátio, é mais fresco; porém devido à reflexão do sol o calor é maior. Sente-se, Mestre Alemanno, e se quiser aceite o exemplo de mim e o convite para ao menos retirar o manto,⁷⁵ mesmo que sejam usados por tanto tempo podem ser quase chamados de teias de aranha. Trarei um pouco de vinho e água para nos refrescarmos bebendo. Ainda nos trarei os leques.

¹²**Al.** — Não faça por favor essas duas coisas, pois ambas seriam contrárias à intenção para a qual você se movimentou para realizá-las e, além disso, para pessoas muito delicadas ou exageradas.

¹³**Gr.** — Tome, portanto, pelo menos o conforto de sentar.

¹⁴**Al.** — Nisso terei o prazer em agradá-lo.

Al. — Facciam' come vi pare, & piace.

Gr. — Entriamo in camera, che se ben pare, che sotto questa loggia debba per l'apertura di questo cortile esser maggior fresco, nōdimeno per lo ripercotimento del Sole vi è caldo maggiore. Sedete M. Alemāno, & piacendoui accettate da me l'esempio, & l'inuito dello alleggerirui del la cappa almeno, anchora che elle s'usino hora tali, che si possono quase addimandare di tele di Ragno. E tu porteraici del uino, e dell'acqua dapoterci beuendo rinfrescare: ci porgerai anchora le ventaruole.

Al. — Non fate di gratia far queste due cose: perche l'una, e l'altra sarebbe contraria alla intentione, per la qual voi vi siete mosso à comandarle; & oltra cio da genti, ò troppo dilicate, ò soperate.

Gr. — Pigliate dunque almeno la commodità del sedere.

Al. — Di questo io ui compiacerò volentieri.

⁷⁵ Espécie de capa que há um botão na parte frontal para fechar.

¹⁵**Gr.** — Mestre Alemanno, eu andava fantasiando bastante comigo mesmo, antes da primeira vez que o conheci e que também o vi, aquilo que outras vezes já havia fantasiado. Isto é, tendo buscado várias vezes ouvir diversos e diferentes concertos de música com vozes acompanhadas de vários instrumentos, eu nunca havia sentido aquele grande prazer que havia imaginado e pressuposto, enfim, que eu esperava. Particularmente hoje me vi presente nisso, no qual vi um grande aparato de instrumentos diferentes entre os quais havia um grande Cravo e uma grande Espineta; três Alaúdes de várias formas; uma grande quantidade de Violas⁷⁶ e outra de Sacabuxas; dois Cornetos, um reto e um curvo; duas Rabecas⁷⁷ e muitas Flautas doces, retas e transversas; uma grande Harpa dupla e uma Lira, todos esses instrumentos para acompanhar muitas vozes boas. Onde era difícil ouvir uma harmonia celestial, senti uma confusão mesmo que não acompanhada de uma dissonância. Isso me desagradou mais do que o prazer recebido. No entanto, eu gostaria de saber de você se isso vem do sentido da minha audição, que não é um bom juiz, ou se é mesmo verdade aquilo julgo.

⁷⁶ No Renascimento existiam duas classes de violas: a da Braccio e a da Gamba. Aqui no tratado o autor refere-se de forma geral à família da viola, incluindo

Gr. — Io andaua M. Alemanno mio prima alquanto, ch'io testè v'incōtrassi, & che anco io vi uedessi, trà me stesso fantasticādo quello, che alcune altre uolte anchora hò similmēte fantasticato: & è, che essendomi trouato piu volte ad udire varij, & diuersi concerti di Musica con uoci accōpagnate da varij strumenti, io nō ne habbia giamai sentito quel gran diletto, che io mi era imaginato, & prosupposto: & che in somma io ne speraua: & particolarmente hoggi, ch'io mi sono trouato presente à questo; per lo quale hauend'io veduto un grande apparato di stromenti diuersi; trà quali era un Clauacembalo grande, & vna Spinetta grande, Tre Lauti di varie forme, vna gran quantità di Viuole, & un'altra di Tromboni, due Cornetti vno diritto, & uno torto, due Ribechini, & alquanti Flauti grossi, diritti, & trauersi; vn'Arpa doppia grande, & vna Lira tutti per accompagnamento di molte buone voci: & doue mi pesaua di udire una Armonia celeste, hò sentito una cōfusione anzi che accōpagnata da una discordanza; che mi hà piu tosto offeso, che dato piacere, però vorrei sapere da uoi, se questo uiene dal sēso del mio vdito; che non sia buon giudice, ò se pur è vero quello, ch'io giudico.

precursor do violino, a viola da gamba, a viola d'amore, etc.

⁷⁷ No tratado tal instrumento é chamado de *Ribechini*

¹⁶**Al.** — Pelo que você diz, eu entendo que o julgamento do seu sentido é perfeito e não apenas bom para discernir as coisas da música. Se você ouviu mais dissonância do que consonância e mais confusão do que união, isso pode muito bem ser verdade. O motivo é que muitas vezes os instrumentos não estão bem afinados entre si e isso resulta em má consonância e má união, como você me disse.

¹⁷**Gr.** — Você está certo ao dizer que a má afinação dos instrumentos pode causar isso, mas no concerto que ouvi hoje não acredito que a dissonância possa ser oriunda disso. Todos aqueles músicos, os quais tinham aqueles instrumentos em mãos e os tocavam, são todos excelentes homens e eu os conheço muito bem. Todos são capazes de atuar como mestre,⁷⁸ como já os vi fazer algumas vezes em concertos similares. No entanto, acredito que deva haver qualquer outra razão. Se você que é da profissão não sabe, me considero tão especialista em música quanto você, mas você precisa me dizer outro motivo.

Al. — Da quello, che dite, comprendo, che il giudicio del senso uostro è perfetto nō che buono nel discernere le cose della Musica: Et se hauete udito piu tosto discordāza, che buona cōcordanza, & piu tosto cōfusio ne che vnione, questo può molto bē stare. La ragion è, che molte volte gli strumēti nō sono bene accordati insieme, & questo nō puo causare altro che mala cōcordāza, & mala vnione, come uoi mi hauete detto.

Gr. — Voi dite bene, che la mala concordanza de gli strumenti può causare questo: ma nel concerto, che hò udito hoggi non credo, che ella possa procedere da questo; percioche tutti quei Musici, che haueuano queglii strumenti in mano, & che li sonauano sono tutti huomeni eccellenti: & li conosco molto bene: & tutti sono atti à fare il Maestro, come alcune volte gli hò ueduto fare ne' simili concerti; però tengo. che vi debba essere qualche altra ragione; & se voi che siete della professione non la sapete, terromi nella musica esser tanto esperto come uoi: pero fa bisogno, che mi diciate altra ragione.

⁷⁸ No sentido de quem conhece plenamente e domina uma arte ou disciplina, estando apto para ensinar outras pessoas.

¹⁸**Al.** — Então você me pressiona para dizer o que penso sobre isso. Vou dizer o que ouvi dos especialistas e o quanto aprendi com os escritores sérios. Tentarei satisfazê-lo da melhor maneira que eu posso. Se você não estiver satisfeito completamente, ficará satisfeito com o meu bom espírito.

Já disse que essa dissonância pode surgir da má afinação dos instrumentos, ou seja, da falta de diligência que se usa para afinar os instrumentos, colocada em lugares onde não produzem boa consonância. Mas ainda há outra razão, e é esta que você me disse: havia uma grande quantidade de violas. Digo-te que precisa de um grande esforço para fazer com que aquelas violas,⁷⁹ embora sejam da mesma família, estejam bem afinadas juntas e mesmo se houver a diligência do bom instrumentista, não podemos confiar. Isso deve-se às cordas porque elas não têm muita estabilidade como testemunhamos em Boécio, em sua música, e em Ptolomeu nos seus harmônicos. O mesmo ainda acontece nos alaúdes.

Al. — Poi che mi stringete à dire quello, ch'io ne sento: dirò quanto io ne hò vdito dire da huomini esperti, & quanto io ne hò imparato da graui scrittori: Et cercarò di sodisfarui al meglio, chio potrò. Et se voi non haurete lo intiero, vi contentarete del mio buono animo.

Io vi hò già detto, che questa discordanza può nascere dal male accordo de gli strumenti, ciò è, che non vi sia stata posta quella diligenza; che si può vsare in accordare gli strumenti insieme; la onde non possono fare buona concordanza: Ma per un'altra ragione anchora, & è questa, che hauendomi voi detto, che ui era una gran quantità de Viuole: ui dico, che ui fa bisogno di grande industria à fare, che quelle Viuole, quantunque siano d'uno medesimo corpo, siano bene d'accordo insieme; anchora che ui sia la diligenza del buono accordatore, ne ce ne potiamo fidare: & questo nasce dalle corde, che non hãno molta ferma stabilità, come ne habbiamo testimonianza da Boethio nella sua Musica: & da Tolomeo ne' suoi Armonici: & il simile auuiene ne' Lauti.

⁷⁹ Ver a nota número 70

Você ainda me disse que havia um grande cravo e uma grande espineta e eu direi que mesmo aqui pode surgir alguma confusão, mas não tanta confusão porque as cordas são de metal, as quais não sofrem tanta alteração como as de tripa. No entanto, pode ser que elas não estejam entre si naquela perfeita afinação que se deseja, mas você poderia me responder, como assim já o fez, e dizer que estando esses instrumentos nas mãos de homens virtuosos, cada instrumento se manterá em ordem e afinado. Você estaria certo se não surgisse outra desordem. Todos esses virtuosos, como você não me negará, não possuem o mesmo pensamento e o mesmo ouvido e isso pode ser visto muitas vezes quando para um instrumentista parece que uma nota, ou o som de uma corda de um instrumento, é baixa e para outro instrumentista parece que é alta, de forma que ao se misturar com vários ouvidos e com vários pensamentos, rapidamente há uma confusão. Dessa forma, é necessário que apenas um seja o responsável por afinar tudo.

Como Aristóximo diz em *Elementi Armonici* e Gaudêncio nos afirma em *Institutione Armonica*,

Et perche anchora mi hauete detto, che ui erano vn Clauacembalo grande, & una Spinetta grande; dirò, che anchora quì può nascere qualche disordine: ma non tanto per essere le corde loro di Metallo; le quali nō patiscono tanta alteratione, come quelle d'intestini: ma può bene essere, che non siano frà loro in quel perfetto accordo, che si desiderarebbe: ma voi mi potreste rispondere, come già m'hauete detto, & dire, che essendo questi strumenti in mano di huomini giudiciosi; che ogn'uno terra bene ad ordine, & accordato il suo. Voi direste bene, quando non ui nascesse un'altro disordine; il qual'è, che tutti questi uirtuosi (come uoi non mi negarete) non sono di un medesimo giudicio, & di un medesimo orecchio & questo si vede assai volte, che ad un sonatore pare, che una uoce, ò suono di una corda di uno strumento sia rimessa, ò bassa, & ad un'altro sonatore pare, che sia tesa, ouer alta, talche come questa cosa si uiene à mescolare con uarie orecchie, & uarij giudicij presto presto si dà in una confusione, però è necessario, che un solo sia, il quale accordi ogni cosa:

Ma bisogna, che habbia come dice Aristosseno ne' suoi *Elementi Armonici*, & ci afferma Gaudentio nella sua *Institutione Armonica*.

é necessário que aquele que deseja possuir principalmente conhecimentos para essas coisas, que acima de tudo tenha ouvidos habituados a experimentar e bem exercitados; que escute corretamente os sons; que conheça os intervalos e que, finalmente, saiba o que é consonância e dissonância com o que se segue até o final de seu proêmio. Existe outra coisa de muita importância que é: entre esses instrumentos que você me nomeou, existem vários tipos. Portanto, existem instrumentos totalmente estáveis e estáveis alteráveis, além de existir várias espécies de instrumento.

¹⁹**Gr.** — À vontade, Mestre Alemanno. Eu não sei sobre esses vários tipos de instrumentos, nem o que é um instrumento totalmente estável, nem aqueles que são instrumentos estáveis alteráveis ou instrumentos totalmente alteráveis, nem mesmo as diferentes espécies deles.

Bisogna (dice egli) à colui il qual desidera principalmente di posseder le ragioni di queste cose, che egli sopra tutto habbia gli orecchi usati alla esperientia, & bene essercitati: & che intenda giustamente i suoni: che conosca gli interualli, & che finalmente sappia ciò, che sia consonantia, & disonantia con ciò, che segue sin'al fine del suo proêmio. Euui un'altra cosa di non poca importanza; la qual'è, che trà questi strumenti; che mi hauete nominato ve ne sono di varie sorti; percioche ne sono de gli al tutto stabili, & de gli stabili, ma alterabili; & oltre ciò ue ne sono di varie specie.

Gr. — A bell'Agio M. Alemanno, io non intendo queste varie sorti di strumenti, ne che cosa sia strumento al tutto stabile, ne quello, che importi strumenti stabili alterabili, ne strumenti al tutto mobili: ne anchora quelle diuerse specie loro.

²⁰**Al.** — Eu digo a você. Os instrumentos estáveis são aqueles que depois de serem afinados pelo mestre diligente, não podem ser alterados sob nenhuma condição. Esses instrumentos são os órgãos, cravos, *arpicordi*⁸⁰, espinetas, harpas duplas -para as harpas simples não é possível tocar outro senão o puro diatônico⁸¹ como você goste ou queira- e outros instrumentos similares.

Os instrumentos estáveis alteráveis são todos aqueles que depois que são afinados pelo instrumentista diligente, podem ser alterados aumentando ou diminuindo em qualquer parte mediante o bom senso do instrumentista, tocando nos trastes um pouco mais acima ou um pouco mais abaixo. Isso influencia no alaúde e nas violas, embora tenham a estabilidade dos seus trastes. O mesmo ocorre nos instrumentos de sopro como flautas doces e traversos⁸², Cornetos retos e curvos e similares, embora tenham estabilidade através de seus orifícios. O instrumentista diligente, no entanto, pode colocar um pouco mais ou um pouco menos de ar e ainda abrir um pouco mais ou um pouco menos os orifícios, aproximando-se da boa

Al. — Dirouelo io: gli strumenti al tutto stabili sono quelli; che da poi che sono accordati dal diligente Mastro, non si possono alterare a patto alcuno, & questi sono Organi, Clauacembali, arpicordi, Arpicordi, Spinette, Arpe doppie: che per le semplici non si può sonare, se non il puro Diatonico Diatono qual più piace, ò pare: & altri strumenti simili.

Gli strumenti stabili, ma alterabili sono tutti quelli, che dapoi che sono accordati dal sonator diligente, si possono alterare con l'accrescere, & minuire in qualche parte, mediante il buon giudizio del sonatore toccando i loro tasti un poco più sù, un poco più giù. Et questo interuiene nel Lauto, & nelle Viuole, benche habbiano la stabilità de' loro tasti. Il medesimo auuiene ne gli strumenti da fiato, come Flauti diritti, e trauersi, Cornetti diritti, & torti, & simili benche habbino la sua stabilità mediante i loro buchi, nondimeno il diligente sonatore si può accommodare con un poco più, un poco meno fiato: & anchora con aprire un poco più, ò vn poco meno i fori di quello, & accostarsi al buono accordo,

⁸⁰ Grande espineta de forma poligonal e não retangular. Sua forma lembra a uma harpa em posição horizontal. Ver em HAMOEN, D.J. The Arpicordo Problem: Armand Neven's Solution Reconsidered. Acta Musicologica, XLVIII, 1976, pag. 181-4.

⁸¹ A melodia pura diatônica está relacionada com a divisão do tetracorde diatônico na seguinte ordem de sequência intervalar descendente: semitom, tom, tom (ou vice versa).

⁸² Bottrigari se refere em seu tratado como Flauta reta e transversa: "*Flauti diritti e traversi*"

afinação o quanto puder. É isso que fazem os instrumentistas diligentes desses instrumentos.⁸³

Os instrumentos completamente alteráveis são todos aqueles que não têm furos nem chaves, como Sacabuxas; Rabecas; Liras e similares, os quais por não possuírem normalmente chaves ou furos que os restrinjam, podem perambular aqui e ali de acordo com a vontade do instrumentista diligente, alongando e encurtando um pouco mais ou um pouco menos as varas- como são nomeados os tubos da sacabuxa- e com a abertura e fechadura dos lábios. Da mesma forma a Lira e a Rabeca tocam as notas no braço um pouco mais acima ou um pouco mais abaixo, de acordo com a vontade e o prazer do instrumentista.

Eu disse ainda que entre esses instrumentos existem várias espécies; no entanto, digo que o Órgão; o Cravo; a Espineta e similares são da mesma espécie e tocam, como qualquer um gosta, a espécie do Diatônico *Syntono* de Ptolomeu⁸⁴, porém temperado⁸⁵ como fazem os fabricantes diligentes e os afinadores de tais instrumentos.

quanto più potrà: & questo fanno i diligenti sonatori di tali strumenti: Gli strumenti al tutto alterbili sono tutti quelli, che non hanno ne buchi, ne tasti, come sono Tromboni, & Ribechini, e Lire, & simili; i quali per non hauere ordinariamente ne tasti, ne foro; che li pongano freno, possono vagare quà, & là secondo però il volere del diligente sonatore, con allungare, & accorciare vn poco più, vn poco meno i tiri, come uengano nominate le canne del Trombone, & con lo allargare, & con lo stringere i labri: Et medesimamente la Lira, e 'l Ribechino toccando le corde sopra il manico un poco più sù, vn poco più giù secondo la volontà, & piacere del sonatore. Vi hò detto anchora, che tra questi strumenti ve ne sono di varie specie; però dico, che l'Organo, il Clauacembalo, la Spinetta, & simili sono di vna medesima specie, & che suonano, come piace ad alcuno, la Specie del Diatonico Syntono di Tolomeo, però temperato, ouero participato, come fanno i diligenti fabricatori, & accordatori di tali strumenti;

⁸³ Neste trecho, Bottrigari fala sobre a dinâmica dos instrumentos de cordas e de sopros. Embora ambos tenham a afinação fixa, ao tocar os instrumentos é possível tocar notas que não estão afinadas. No caso dos instrumentos de cordas, basta colocar o dedo um pouco acima ou abaixo do traste, enquanto que para os instrumentos de

sopros basta não fechar completamente os orifícios.

⁸⁴ Diz respeito à ordem da sequência intervalar do gênero diatônico na forma descendente: 9/8 (tom); 9/8 (tom); 256/243 (semitom).

⁸⁵ No tratado se refere como “*participato*” ou “*temperato*”, ambos sinônimos.

O diatônico de Ptolomeu, entre todos os diatônicos chamado por Aristóximo em seu *Armonici* de primeiro gênero e o mais natural dentre todos os outros gêneros. É o mais próximo do sentido e da razão dentre aqueles que até agora nos foram ensinados.

Os alaúdes e as Violas sustentam uma outra espécie diferente, porém igual entre eles. É considerado por alguns escritores como sendo a espécie do Diatônico de Aristóximo⁸⁶ por ter os tons divididos em dois semitons iguais, que é a opinião do Aristóximo e é como se ouve e se vê no alaúde e nas violas.

Os instrumentos de sopro com orifícios como flautas doces e transversais; os Cornetos retos e curvos e outros semelhantes, são uma espécie que toca bastante o Diatônico *Syntono* de Ptolomeu⁸⁷ mais do que qualquer outra coisa. Por não podermos ter, como afirma Ptolomeu em seu *Armonici*, certeza exata; nem passaremos pelos furos e nem pela respiração. Contudo, acrescentarei que falei com os artesões diligentes de tais instrumentos e acredito que eles não têm algo em concreto para poder estabelecer um argumento sólido.

il qual Diatonico di Tolomeo trà tutti i Diatonici chiamati da Aristosseno ne' suoi Armonici primo Genere, & più naturale di tutti gli altri Generi, è il più prossimo al senso, & alla ragione di quanti sino ad hora ci siano stati insegnati.

I Lauti, le Viuole tengono, vn'altra specie diuersa: ma eguale frà loro: & questa è reputata da alcuno scrittore la specie del Diatonico incitato di Aristosseno per hauere i Tuoni diuisi in due semituoni eguali, qual'è la opinione di esso Aristosseno: & è come si ode, & vede nel Lauto, & Viuole. Gli strumenti da fiato con fori, come sono Flauti diritti, & trauersi, Cornetti diritti, & torti, & altri simili sono una specie; che piu tosto suona il Diatonico Syntono di Tolomeo che altra; & per non potersene hauere come afferma hauer parlato con diligenti Mastri di tali strumenti, & truouo, che essi non ui hanno cosa ferma da poterui fondare salda ragione:

⁸⁶ Diz respeito à divisão do sistema em tetracordes do gênero diatônico. Neste caso, Aristoxéno

divide o sistema em 30 notas da seguinte forma= 12 (diatônico)+12 (cromático)+ 6 (enarmônico).

⁸⁷ Idem nota 78

Mas somente enquanto fazem os furos para tal instrumento, eles vão de ouvido alargando os furos de acordo com a necessidade que sentem, ajudados pela natureza. Tal forma também era usada pelos antigos fabricantes das túbias⁸⁸ e das fístulas⁸⁹ e pode ser lida nos escritos sobre música de Ptolomeu e de Aristóximo.

Instrumentos totalmente alteráveis que são os trombones e as rabecas, podem tocar não apenas os três gêneros harmônicos, mas todas as espécies desses gêneros, as quais são ao total vinte e quatro, ou seja, seis espécies de Enarmônicos; oito espécies de Cromáticos e dez de Diatônicos, conforme se observa mais claramente nas tabelas particulares descritas por Ptolomeu em seu *Armonici*, além da nossa espécie Enarmônica moderna e qualquer outra que já poderia ter sido ou ser de novo inventada.

ma solo mentre fabricano i buchi esso Tolomeo ne' suoi Armonici, essata certezza ne per li fori, ne per lo fiato la passaremo: nondimeno soggiungerò di a tale strumento, vanno ad orecchia quelli allargando secondo che sentono il bisogno; aiutati dalla natura; il che anco hauere hauuto in vso gli antichi fabricatori delle Tibie, & delle Fistole si legge appresso di Tolomeo, & di Aristosseno ne' loro scritti di Musica.

Gli strumenti al tutto alterabili; che sono i Tromboni, & Ribechini possono sonare non solamente tutti tre i generi Armonici: ma ogni & qualunque specie di quei generi, i quali sono sino al numero di vintiquattro, cioè sei specie di Enarmonici, otto specie di Cromatici, & dieci di Diatonicos, come più distintamente si uede nelle Tauole particolari descritte da Tolomeo ne' suoi Armonici, & oltra ciò la specie Enarmonica nostra moderna, & ciascun'altra, che potesse essere già stata, ò fusse di nuouo inuentata.

⁸⁸ Um nome dado ao aulos, instrumento de sopro da Grécia Antiga. Tal instrumento consistia num tubo, o qual o material poderia variar, e de uma embocadura simples onde se assoprava para produzir o som no instrumento.

⁸⁹ Também chamado de flauta de *pan* ou de *siringa*, é um instrumento de sopro que constitui em agrupamentos de diversos tubos, ou canos, de tamanhos diferentes interligados e com uma embocadura para cada tubo. O instrumento era soado de acordo com o gênero diatônico.

Como já disse que os instrumentos completamente estáveis tocam o Diatônico Syntono de Ptolomeu e alguns dos instrumentos estáveis alteráveis- isto é, flautas doces e traversos; cornetos retos e curvos e outros- tocam o mesmo diatônico mais do que qualquer outra coisa; alguns outros estáveis alteráveis como Alaúdes, Violas e outros semelhantes, tocam o diatônico de Aristóxeno ou de qualquer outro antigo. No entanto, eu não vou afirmar e nem negar; nem ao menos vou discutir, se o semitom dito menor é de fato o menor.

Mesmo que tenha o seu lugar entre o maior e o menor, será suficiente apenas mostrar pelos seus efeitos que o cravo, o órgão e similares tocam dois semitons desiguais, ou seja, um maior que o outro, e que o alaúde e a viola tocam dois semitons iguais, isto é, o tom dividido em dois semitons iguais segundo a ideia de Aristóxeno.

Hora per che ho già detto che gli strumēti al tutto stabili suonano il Diatonico Syntono di Tolomeo, & alcuni de gli stabili alterabili, cioè flauti diritti, trauersi, Cornetti diritti, & torti, & altri tali suonano il medesimo Diatonico più tosto che altro, & alcuni altri stabili: ma alterabili, come sono Lauti, Viuole, & altri simili suonano il Diatonico incitato di Aristosseno, ò di alcuno altro antico, io però non voglio ciò ne affermare, ne negare: ne meno voglio disputare, se il semituono detto minore sia il minore: & se pur hà il suo luogo trà il maggiore & il minimo, basterà solo à mostrare per li suoi effetti, che il Clauacembalo, l'Organo, & simili suonano due semitoni ineguali, cio è uno maggiore dell'altro, et che il Lauto, et le Viuole suonano dui semitoni eguali, ciò e il Tuono diuiso in due semitoni eguali secondo la mente di Aristosseno.

Para esclarecer as coisas que eu te disse, eu poderia acrescentar a autoridade de alguns músicos modernos e excelentes escritores. Mesmo assim, quero que o sentido de audição esteja certo e que façamos uma experiência prática para te mostrar como esses instrumentos de várias espécies podem ser bem unidos e afinados juntos; mas será necessário que nos aproximemos deste cravo e vejamos, e escutemos, se é verdade ou não o que eu te disse. Acredito que ele está bem afinado, assim como esses outros instrumentos que por aqui vejo estão todos prontos. Direi ainda para você pegar um desses alaúdes e que você afine com toda a sua diligência, tanto quanto possível, com o Cravo desta maneira:

Eu toco o *G sol re ut* no Cravo e você afina a corda solta tenor⁹⁰ do seu Alaúde em uníssono comigo e depois afina o resto de acordo com esta ordem, como eu sei que você sabe fazer.

Ma per chiarire le cose, che ui ho detto se bene io ne potrei addurre l'auttorità di alcuni Musici moderni Eccellenti scrittori, io nondimeno, uoglio che il senso dell'udito ue ne faccia certo; & che ne ueniamo alla esperienza, & mostrarui come questi strumenti di uarie specie si possano bene unire, & accordare insieme; però sarà ben fatto che ci accostiamo à questo Clauacembalo, & uedere, & udire se e uero ò non quello che ui hò detto; Et perche credo, che egli sia bene accordato, come anco questi altri strumeti; che qui d'intorno ueggio apparecchiati, dirò, che anchora uoi pigliate uno di quei Lauti, & che lo accordate cō tutta la uostra diligēza piu che sia possibile col Clauacembalo in questo modo. Io tocco il *G sol re ut*, in sù il Clauacēbalo, & voi accordate il tenore à vuoto del vostro Lauto in vnisuono cō me, & dapoi accordate il resto secōdo quest'ordine, come sò, che sapete fare.

⁹⁰ Pela nomenclatura do alaúde de 6 cordas, a corda tenor indica a quarta corda do alaúde contada a partir da corda mais aguda até a mais grave. Ver

²¹**Gr.** — Já o afinei.

²²**Al.** — Toco agora *E la mi* no Cravo e você toca *E la mi* no seu alaúde, que será a corda solta *mezanina*.⁹¹ Está afinado e em uníssono com *E la mi* do Cravo?

²³**Gr.** — Estamos afinados.

²⁴**Al.** — Agora toco *F fa ut* acima no cravo. Toque agora você o seu *F fa ut* no primeiro traste da *mezanina*.⁹² do seu alaúde. Está afinado e em uníssono comigo?

²⁵**Gr.** — Não estamos.

²⁶**Al.** — Agora toco o *G sol re ut* no Cravo e você toca no seu alaúde o *G sol re ut* no terceiro traste da *mezanina*.⁹³ Está afinado e uníssono comigo, isto é, com o cravo?

²⁷**Gr.** — Estamos.

Gr. — E gliè accordato.

Al. — Tocco hora *E la mi*, nel Clauacembalo, & voi toccate *E la mi*, su 'l vostro Lauto, che sarà la mezanina à vuoto; siete d'accordo, & vnisuono con *E la mi* del Clauacembalo?

Gr. — Siamo.

Al. — Io tocco hora *F fa ut*, in sù il Clauacembalo: Toccate hora voi il vostro *F fa ut* al primo tasto della mezanina del vostro Lauto: siete d'accordo, & vnisuono meco?

Gr. — Non siamo.

Al. — Tocco hora il *G sol re ut* in su il Clauacembalo, & uoi toccate nel uostro Lauto il *G sol re ut* al terzo tasto della mezanina; siete d'accordo & vnisuono con meco, cioè col Clauacembalo?

Gr. — Siamo.

⁹¹ Pela nomenclatura do alaúde de 6 cordas, a corda mezanina (mezzanella) é a terceira corda solta contada a partir da corda mais aguda até a corda mais grave.

⁹² Pela nomenclatura dadas às cordas, o autor Bottrigari se refere à primeira casa da terceira corda do alaúde contando da mais aguda até a mais grave.

⁹³ Pela nomenclatura dada às cordas, o autor Bottrigari se refere à terceira casa da terceira corda do alaúde cotando da nota mais aguda até a mais grave.

²⁸**Al.** — Agora eu toco o *G sol re ut* elevado (#) no Cravo e você toca o quarto traste da *mezanina* para ter o meio tom de *G sol re ut*. Está afinado e em uníssono com o Cravo?

²⁹**Gr.** — Não estamos. De onde vem isso, mestre Alemanno?

³⁰**Al.** — Eu vou lhe dizer, mas isso que você ouviu na *mezanina*⁹⁴ ocorre novamente nas outras cordas toda vez que você tocar os semitons.

³¹**Gr.** — De onde vem isso?

³²**Al.** — Eu não lhe disse que o cravo e similares tocam uma espécie e o alaúde e similares tocam uma outra?

³³**Gr.** — Me disse.

³⁴**Al.** — Se esses instrumentos são, portanto, de duas espécies diferentes, como você quer que eles soem perfeitamente juntos?

Al. — Tocco hora il *G sol re ut*, solleuato sù il Clauacembalo; toccate voi il quarto tasto della *mezanina* per hauere il solleuato di *G sol re ut*: siete uoi d'accordo, & unisuno col Clauacembalo?

Gr. — Non siamo: E da che uien questo M. Alemanno.

Al. — Ve lo dirò: ma questo; che hauete sētito nella *mezanina*, interuiene anchora nelle altre corde ogni uolta, che si uiene à toccare i semituoni.

Gr. — Da che procede questo?

Al. — Non ui hò detto, che il Clauacembalo & simili suonano una specie, & il Lauto, & simili ne suonano un'altra?

Gr. — Me l'hauete detto.

Al. — Se sono adunque di due specie diuerse questi strumenti, come uolete voi, che si uniscano perfettamente insieme?

⁹⁴ Refere-se à 3ª corda solta do alaúde contando da corda mais aguda (1ª) até a mais grave (6ª).

³⁵**Gr.** — Você me diz e me faz ver e ouvir coisas que eu nunca acreditei, mas agora que eu as vejo e ouço não posso deixar de confessar que o que você diz é a verdade.

³⁶**Al.** — Não pense ser grande coisa não saber essas coisas porque aqueles que ainda praticam isso o dia todo e colocam todo o seu esforço na composição desses Concertos, não compreendem. Isso é claramente perceptível porque se soubessem e entendessem não fariam tais composições, na verdade tais confusões.

Portanto, tendo dividido, como tem o alaúde e as violas, o tom em dois semitons iguais e o Cravo e similares em dois semitons desiguais, a partir disso quando toquei *F fa ut* no cravo e você tocou *F fa ut* no primeiro traste da *mezanina*⁹⁵ do alaúde, você não estava em uníssono comigo como você ouviu e afirmou. Assim, o cravo toca principalmente o semitom maior que está em proporção de 16/15, o que é um pouco mais de meio tom. O alaúde toca principalmente o meio tom que vem a ser menor que o semitom maior de 16/15- o qual é mais de um meio tom.

Gr. — Voi mi dite & fate uedere & udire cose; che mai non l'haurei credute: ma, hora che le ueggio, & odo non posso se non confessare quello che dite esser la uerità.

Al. — Non ui paia gran cosa il nō sapere queste cose; perche quelli anchora, che ciò essercitano tutto il giorno, & pongono ogni loro industria nel componere tai Concerti, non l'intendono: & cio chiaramente si conosce; perche se le sapessero, & le intendessero, non satiano tali compositioni, anzi tali confusioni.

Hauendo adunque, come hanno il Lauto, & le Viuole diuiso il tuono in due semituoni eguali, & il Clauacembalo, & simili in due Semituoni ineguali, di qui uiene, che quando io tocai *F fa ut*, in sù il Clauacembalo, & uoi toccaste *F fa ut* al primo tasto della mezanina del Lauto, nō ui trouaste in unisono con me, come udiste, e cōfessaste: questo è, che il Clauacēbalo suona partecipatamente il semituono maggiore: che è in proportione da 16. à 15. che è alquanto più di mezo Tuono: & il Lauto suona partecipatamente il mezo Tuono; che uiene ad essere minore del semituono maggiore da 16. à 15. il qual è più di mezo Tuono;

⁹⁵ Primeiro traste da corda 3 do alaúde.

Quando eu toquei o # *G sol re ut* no Cravo, você tocou o # *G sol re ut* na quarta casa da *mezanina*⁹⁶ do alaúde, onde não estávamos juntos em uníssono e você ouviu e admitiu. Isso ocorre porque o cravo toca o semitom chamado menor na proporção *sesquivalentiquattresima*, isto, é de 25/24, que é muito menos que a metade do tom. O alaúde, e quando falo de alaúde quero dizer alaúde e as violas e outros instrumentos desse tipo, toca o meio tom temperadamente que chega a ser muito maior do que o chamado menor de 25/24.

Mas não é de admirar se não nos encontramos em uníssono neste lugar, o mesmo acontecerá em outros lugares onde ocorre a tal diferença e diversidade dos semitons.

& quando io tocai il *solleuato di G sol re ut*, in sù il Clauacembalo, uoi toccaste il *G sol re ut* solleuato al quarto tasto della mezanina del Lauto; doue non ci trouassimo unisuoni insieme: & uoi lo udiste, & lo confessaste; ciò uiene, percioche il Clauacembalo suona partecipatamente il semituono detto minore; che è in proportion *sesquivalentiquattresima*, cioè da 25. à 24. che è assai meno della metà del Tuono: & il Lauto (che quando dico del Lauto intendo del Lauto, & delle Viuole, & altri strumenti tali) suona partecipatamente il mezo Tuono; che uiene ad esser assai maggiore di esso semituono detto minore da 25. à 24. Però non è mera uiglia, se noi non ci siamo trouati unisuoni in questo luogo; & il simile si trouarà in tutti gli altri luoghi, doue interuiene cotal differenza, & diuersità di semitoni.

⁹⁶ Quarto traste da corda 3 do alaúde, contando da mais aguda para a mais grave.

Digo-te um outro motivo para mostrar que os semitons dos referidos instrumentos são iguais. Os instrumentistas desses instrumentos estáveis como cravos, órgãos e similares por excelência que são, quando tocam um tom mais baixo ou um tom mais alto e um semitom muito baixo ou muito alto, não podem fazer em todos os lugares do seu instrumento. Há uma causa para isso: se precisarmos tocar o semitom normalmente chamado de maior e este faltando em seu instrumento, precisamos tocar geralmente o chamado menor de modo que os ouvintes sentem e se ofendem com o sentido da audição. Os instrumentistas diligentes desses instrumentos e os inteligentes da música sabem muito bem disso. Mas isso não acontece no alaúde e nas Violas porque eles têm o mesmo semitom em todos os lugares e podem tocar um tom mais alto ou um tom mais baixo, um semitom mais alto ou um mais baixo que não incomoda o sentido. Isso é feito todos os dias por instrumentistas especialistas quando eles fazem uma pestana, como dizem, na primeira e na segunda casa com o dedo indicador da mão esquerda, onde eles mais gostam; porém perto dos trastes de forma que o sentido da audição não sente nenhuma ofensa e eles tocam como se fosse o início do braço.

Diroui un'altra ragione per mostrarui, che i semituoni di detti strumenti sono eguali, & è, che i Sonatori de gli strumenti al tutto stabili, come Clauacembali, Orgnai, & simili per eccellenti, che si siano, quando uogliono sonare, come si dice un tuon più basso, un tuon più alto, ò un semituono più basso, ò un semituono più alto non lo possono fare in tutti i luoghi del suo strumento: & di questo n'è causa, che occorrendoli toccare il semituono communemente detto maggiore, mancandoli sù il suo strumento sono necessitati à toccare il communemente detto minore; doue sentono gli uditori,; & loro stessi offesa al senso dell'vdito; & questo lo sanno molto bene i diligenti sonatori di tali strumenti, & gli intelligenti della Musica, Ma questo non auuiene nel Lauto, & nelle Viuole perche hanno in ogni luogo il semituono eguale, & possono sonare vn tuon più alto, vn tuon più basso, & un semitoun più alto, & un più basso, che non dà noia al senso; & questo ogni giorno vien fatto da' periti sonatori, quando fanno scannello, come essi dicono, al primo, & al secondo tasto col dito indice della mano sinistra: & doue più li piace; però uicino a' tasti che il senso dell'vdito non ne sente offesa alcuna: & iui suonano, si come fusse il principio del manico.

³⁷**Gr.** — Você está dizendo a verdade. Eu já vi fazerem isso várias vezes. Mas pelo que eu ouço você dizer e pelo que falamos não podem, portanto, fazer concertos.

³⁸**Al.** — Ao contrário! Pelo que falamos, infelizmente esses concertos podem ser feitos.

³⁹**Gr.** — Que conversa enigmática é essa?

Gostaria que você me explicasse porque eu não o entendo.

⁴⁰**Al.** — Eu disse que infelizmente podem fazer esses concertos porque se você buscar aquilo que significa *concerto* encontra infelizmente, como eu disse e repito, que podem fazer tais concertos; sendo que *concerto* significa restrição, ou contraste, como temos testemunho de Cícero na oração *Pro lege manilia*; nas epístolas à *Attico*; no livro de *natura deorum*, no primeiro ato de adivinhação; *Terenzio* na segunda cena do segundo ato dos *Adelphi*. Eu diria ainda sobre Plínio se me lembrasse bem o lugar, mas aqueles que fazem tais concertos fazem muito bem e observam muito bem a etimologia do vocábulo.

Gr. — Voi dite il uero; che questo hò ueduto fare molte uolte. Ma per quello, che ui odo dire & per quello, che habbiamo discorso, non si potranno dunque far Concerti.

Al. — Anzi per quello che ahbbiamo discorso, pur troppo si potranno fare questi tai Concerti.

Gr. — E che parlare è questo uostro Enigmatico? piacciaui di dichiararme lo, che io non l'intendo.

Al. — Hò detto, che pur troppo si potranno fare questi concerti; percioche se uoi uerrete à cercare quello; che vuol significare concerto, trouarete, che pur troppo, come ho detto, & replicato, si potranno fare tai concerti: essendo che concerto significa contentione, ò contrasto come ne habbiamo testimonio Cicerone nell'oratione pro lege manilia, & nelle epistole ad Attico, & nel libro de natura deorum, & nel primo de diuinatione, & Terentio nella scena seconda del secondo atto de gli Adelphi: & direi ancora di Plinio, se bene mi ricordassi il luogo, & però quelli che fanno tai concerti fanno benissimo, & osseruano molto bene la Etimologia del uocabulo.

⁴¹**Gr.** — Aqui estamos nas zombarias e nas piadas. Se nós então, como dizemos *concertos* com *c.* no meio da palavra, colocássemos o *s.* e a falássemos à maneira dos florentinos, e talvez de toda a toscana, *consertos* como um verbo derivado do verbo *consero* que significa enxertar, semear e plantar. O verbo *consero* Virgílio usou, se me lembro bem, no segundo livro de sua *Georgica* e no primeiro de *Egloghe*; *Columella* no livro 21 e Cícero no *Tascolane* no livro de *natura Deorum* e em outros lugares. Estes não cessariam essa sua piada e essa sua dificuldade burlesca⁹⁷?

⁴²**Al.** — Do contrário, não cessaria e pouco seria o ganho. Com isso, segundo minha opinião, *conserto* é assim pronunciado bastante pelos toscanos como um hábito, para não dizer um vício da sua pronúncia em palavras semelhantes; de forma que tal palavra tem a tal derivação dita por você. Até porque *Consero, conseris*⁹⁸, que tem esse significado de semear, plantar juntos e enxertar, é *conservi consitum*⁹⁹ e não *conservi consertum*¹⁰⁰; como é o outro *Consero conseris* que realmente deriva o *consertus*.

Gr. — Eccoci su le burle & sù gli scherzi, & se noi cosi come proferiamo concerti per *c.* nel mezo di essa parola, ponessimo la *s.* & la proferissimo al modo de' fiorentini & forse di tutta la Toscana Conserti, come uoce deriuata dal uerbo consero; che ha significato d'incalmare ò inestare, di seminare & di piantare insieme; del qual uerbo si seruì Virgilio se ben mi ricordo nel secondo della sua *Georgica*, & nella prima delle *Egloghe*. *Columella* nel 21. libro. & Cicerone nelle *Toscolane* nel libro de *natura Deorum* & altroue, non cessarebbe queso uostro scherzo, & questa uostra burlesca difficoltà?

Al. — Non cessarebbe altrimenti: & poco in somma sarebbe per ciò il guadagno; conciosiacosa che *conserto*, à creder mio, è cosi proferito da' Toscani più tosto per uezzo per non dir uitio della loro pronuntia in simil uoci, che perche egli habbia la da uoi detta deriuatione; Imperoche *Consero, conseris*; che ha tal significatione di Seminare, di piantare, & d'inestare insieme fà *conserui consitum*. & non *conserui consertum*, come fà l'altro *Consero, conseris*; dal quale ueramente deriua *consertus*;

⁹⁷ Cômico, irônico.

⁹⁸ Verbo latino CONSERERE:

https://www.nihilscio.it/Manuali/Lingua%20latina/Verbi/Coniugazione_latino.asp?verbo=conserere

⁹⁹ *Conservi* é a 1ª pessoa do Passado Perfeito enquanto *Consitum* é o verbo na sua forma infinitiva que indica propósito ou fim da ação.

¹⁰⁰ *Conservi* é a 1ª pessoa do Passado Perfeito enquanto *Consertum* é o verbo na sua forma infinitiva que indica propósito ou fim da ação.

Esta última seria a própria palavra, não apenas Toscana mas a nossa italiana, *conserto*. Tal palavra tem o significado de brigar com as mãos quanto com as armas e, enfim, de brigar nos fóruns civis se acreditarmos, como devemos acreditar, na autoridade de Cícero nas epístolas a Ático e também nas Orações *pro Murena* e *pro Funteio*, os quais você chama toscano; na autoridade de Virgílio nas suas *Eneida* e na autoridade de Nonio Marcello da língua latina e, por fim, na autoridade de todos os intérpretes. Portanto, não tenha dúvidas se você ouvir essas más afinações e essas confusões.¹⁰¹

⁴³**Gr.** — Você continua com as brincadeiras. Eu te pergunto se podem ser feitos ou não esses concertos porque entendi que são feitos concertos bons e bonitos.

che sarebbe la propria parola non solamente Toscana: ma nostra Italiana Conserto. & ha significato di scaramucciarae di uenire alle mani, & in somma di contendere cosi nè i fori ciuili, come con le armi, se noi prestiamo, come debbiam prestare, fede all'autorità di Cicerone nella da uoi allegate toscolane, nelle Epistole ad Attico, & anco nelle Orationi pro Murena, & pro Funteio: di Virgilio nel secondo della sua Eneide, & di Nonio Marcello della lingua latina, & in conchiusione di tutti gli interpreti: non ui hauete adunque da marauigliare, se sentite questi mali accordi, & queste confusioni.

Gr. — Voi seguite pur le burle, ui domando, se si possono fare, ò non questi concerti; perche hò pur inteso, che se ne fanno di buoni & di belli.

¹⁰¹ O interlocutor Alemanno faz uma piada com a etimologia das palavras *conserto* e *concerto*. De acordo com ele, *concerto* significa contraste enquanto que *conserto* passa uma ideia de luta, de briga. Assim, a piada seria que os músicos que realizam concertos com uma vasta quantidade de instrumentos diferentes, realizam de acordo com a

etimologia dessas palavras uma vez que os problemas de afinação/ desarmonia seriam frequentes. Para Alemanno, o soar junto em harmonia e sem dissonâncias perturbadoras significa *concento*, assim o correto seria dizer *concento* ao invés de *concerto*.

⁴⁴**Al.** — Se são bons e bonitos não devem ser *concerti* e nem *conserti*; mas *concenti*.¹⁰² Sobre esses *concenti*, mantenho a opinião de que podem ser realizados, mas com habilidade, caso contrário, a letra *n* será transformada em *r.* ou em *s.* e no lugar de *concento*, terá *concerto* ou *conserto*. Porém, em nosso raciocínio usaremos *concento* e *concerto* indiferentemente para não sair do nosso falar comum.

⁴⁵**Gr.** — Mas de que modo esses *concenti* serão feitos?

⁴⁶**Al.** — Eu direi da melhor maneira que sei, sempre me lembrando daqueles que sabem melhor do que eu sobre isso e sobre qualquer outra coisa- disse o bom advogado. Mas antes de tudo, senhor Grazioso, me permita por cortesia considerar qual concerto esses concertos musicais modernos poderiam representar para o mestre daqueles que conhecem Aristóteles. Este bem admitiria porque resolvendo uma proposição sobre o acompanhamento de uma Lira solo, ou um aulo,¹⁰³ com a voz humana, ele disse, se eu bem me lembro, precisamente essas palavras:

Al. — Se se ne fanno di buoni & di belli, non debbono esser concerti, ne conserti: ma concenti: & di questi concenti tengo, che se ne possano fare: ma con industria altrimenti si tramuterà la lettera *n.* in *r.* ò in *s.* & in luogo di concento si haurà concerto, ò conserto. Ma però noi in questo nostro ragionamento usaremos indifferentemente concento & concerto per non uscire del commun nostro parlare.

Gr. — Ma in che modo si hauranno da fare questi concenti.

Al. — Ve lo dirò nel miglior modo ch'io saprò, rimettendomi sempre à chi meglio di me l'intendesse (disse il buon legista) in questo, & in o un'altra cosa. Ma prima fatemi gratia in cortesia, Signor Gratoso, di considerare in quale concetto potrebbero essere questi tai concerti musicali moderni al Mastro di coloro; che sanno Aristotile: e come bene gli ammetterebbe, poi che egli resolvendo vna propositione sopra l'accompagnamento di una Lira sola, ò di vna sola Tibia con la voce humana disse (s'io bene mi ricordo) queste parole apunto:

¹⁰² Significa harmonia resultante de duas vozes/instrumentos ou mais.

¹⁰³ Ver a definição na nota 82.

“Mas com mais, a sua suavidade não pode ser preservada. Com isso, a Cantilena¹⁰⁴ fica em segundo plano e quase que completamente destruída.”

Sendo eu assim quase rejeitado, direi que tais concertos podem ser feitos sempre que souber a natureza dos instrumentos que deseja usar em conjunto porque tendo esse conhecimento e usando-o, pode-se realizar concertos de muitas maneiras e da melhor forma possível.

Mas você precisa saber como combinar e afinar esses instrumentos juntos. Se pegarmos as espécies de instrumentos completamente estáveis e as combinarmos, os instrumentos são como já dissemos órgãos; cravo; espinetas e similares, sem dúvida sendo bem afinados, que na minha opinião não será muito fácil, soar naquela perfeição que podem fornecer os instrumentos artificiais temperados. Nós temos experiência disso pois são muitos os órgãos da câmara que têm cravos combinados a eles e juntos tocam com grande deleite e prazer, especialmente quando eles têm mais de um tipo de registro tanto de tubos quanto de teclas.¹⁰⁵

Ma con più non può esser conseruata la sua uita; conciosiacosa che la Cantilena uenga offuscata & quasi tutta distrutta.

Essendomi in così quasi come in ciò protestato dirò, che tai concerti si potranno fare ogni uolta che si conoscerà la natura degli strumenti, i quali si uogliono adoperare insieme; percioche hauendo tal cognitione & usandola si potranno fare concerti in molte, & uarie maniere in quel miglior modo che sia possibile. Ma bisogna saper componere & accompagnar bene questi strumenti insieme. Et se si pigliaranno le specie de gli strumenti al tutto stabili & si accompagneranno insieme, che sono com'habbiam detto, Organi Clauacembali, Spinette & simili non è dubbio, che essendo bene accordati insieme, ilche però per mio giudicio non sarà molto facile si sonerà in quella perfettione; che possono dare gli strumenti artificiali temperati, ouer partecipati: Et di questo ne habbiamo esperienza; che sono molti Organi da Camera; che hanno con esso loro collegati Clauacembali, & insieme suonano con gran diletto & piacere; & massimamente, quando hanno più di una sorte di Registri tanto di canne, quanto da corde.

¹⁰⁴ Cantilena aqui será traduzida como “Canto.”

¹⁰⁵ Em alguns trechos a palavra “corde” será traduzida como sinônimo de nota ou como sinônimo de teclas.

Ainda será possível fazer concertos com instrumentos completamente estáveis- os órgãos, o cravo e similares- com instrumentos completamente alteráveis- são as sacabuxas, as rabecas e as vozes humanas. Isso ocorre porque são adequados, como já falamos anteriormente, para se aproximar de qualquer espécie. A mesma coisa faz as vozes humanas, sendo fáceis de se aproximar de qualquer espécie. Contudo, as vozes e os instrumentos são aconselhados a se juntarem aos instrumentos completamente estáveis- estes não podem sob nenhuma condição moverem-se para qualquer parte de onde foram afinados previamente.

Ainda será possível fazer concertos com instrumentos completamente estáveis- órgãos, cravo, harpas e similares- com instrumentos estáveis alteráveis- alaúdes, violas e similares. Mas já provamos que não é possível combinar perfeitamente esses instrumentos estáveis com os estáveis alteráveis porque tocam diferentes espécies e a principal causa disso é a diferença dos Semitons. Ainda dissemos que esses instrumentos estáveis alteráveis- alaúdes, violas, Flauta doces e traversos; Cornetos retos e curvos- se caso não pudessem em qualquer parte usar a sua alteração, tal seria completamente em vão e, portanto, nem seria necessário dizer que eles eram estáveis alteráveis.

Si potranno anchora far concerti con gli strumenti al tutto stabili, come sono Organi Clauacembali, & simili con gli strumenti al tutto alterabili, che sono Tromboni Ribechini, & uoci humane: & questo è perche sono atti, come di sopra habbiamo diuisato ad accostarsi à qualunque specie. & il simile fanno le uoci humane essendole facile ad accostarsi à qual si uoglia specie, stando però le uoci & gli strumenti auuertiti di accostarsi a gli strumenti al tutto stabili; i quali non possono à patto veruno mouersi in parte alcuna d'onde prima sono stati accordati.

Si potranno anchora far concerti con gli strumenti al tutto stabili, come Organi Clauacembali, Arpe, & simili con gli strumenti stabili alterabili, come Lauti, Viuole, & simili. Ma habbiamo di già prouato, che non si possono vnire perfettamente questi al tutto stabili, con gli stabili alterabili; percioche suonano diuerse specie: & di questo è la maggior causa la differenza de' Semituoni: Ma perche habbiamo anchora detto, che questi stabili alterabili, che sono Lauti, Viuole, Flauti, diritti, e trauersi: Cornetti diritti, & torti, che se non si potesse in qualche parte vsare la loro alteratione, ella sarebbe al tutto vana: ne occorrerebbe à dire, che fossero stabili alterabili.

Devemos, portanto, fazer uma divisão separando aqueles instrumentos de cordas e de trastes daqueles de sopro e de orifícios porque, como dissemos, são de espécies diferentes no som e no gênero. Mencionando primeiramente aqueles instrumentos de sopro e de orifício, a espécie do som é quase a mesma daquela dos instrumentos completamente estáveis. Concluiremos que se poderá fazer tal acompanhamento sempre que o instrumentista diligente, com os referidos instrumentos estáveis alteráveis, tenha aferrado o tom ou som dos instrumentos completamente estáveis, porque com a sua atividade terá a capacidade de se aproximar da afinação dos instrumentos completamente estáveis com um pouco mais ou com um pouco menos de ar e com o abrir ou o fechar um pouco mais ou um pouco menos os orifícios do seu instrumento, segundo a sua vontade e necessidade.

Quanto àqueles instrumentos de cordas e de trastes- como já foi dito são alaúdes e violas- o bom instrumentista, depois que tomou o tom dos instrumentos completamente estáveis, terá alguma dificuldade no afinar com harmonia junto aos instrumentos completamente estáveis.

Di questi adunque ne dobbiamo fare diuisione separando quelli da corde, & da tasti da quelli da fiato, & da fori; imperoche, come habbiam detto, sono di specie diuersa, & nel suono, & nel genere; la onde prima dicendo di quei da fiato, & da fori, come di genere nel suono quasi l'istesso de gli al tutto stabili; conchiuderemo che si potrà fare accompagnamento tale, ogni volta che co' detti strumenti stabili alterabili haurà preso, come si dice, tuono ouer suono da gli stumenti al tutto stabili il diligente sonatore; imperoche con la sua industria haurà facultà di andarsi accostando a gli strumenti al tutto stabili con un poco più, ò con un pocomeno fiato, & con aprire, ò chiudere vn poco più, ouer vn poco meno i fori del suo strumento, secondo la sua uolontà, & il bisogno.

Hor quanto a quelli da corde, & da tasti, come si è detto Lauti, Vuole, il buon sonatore dopoi, che haurà preso tuono, ouer suonoda gli strumenti al tutto stabili, haurà qualche difficoltà nel volersi accostare con unione a gli al tutto stabili;

Isso se deve à diversidade de espécies e gêneros, como já dissemos, mas o instrumentista poderá com atividade diligente ajudar a si mesmo colocando o dedo um pouco mais para cima no braço do instrumento e um pouco mais para baixo quando sentir necessidade.

Resta discorrer sobre a composição de todas aquelas espécies de instrumentos que já dissemos, tanto dos instrumentos estáveis quanto dos estáveis alteráveis e dos alteráveis. Mas porque eu acredito que isso não pode ser feito, exceto com grande dissonância tal qual você discorreu sobre isso que acabou de ouvir hoje. No entanto, eu sempre recomendaréi a não fazer tais concertos porque eles não podem ser feitos se não com grande dificuldade, o que é próximo do impossível.

& questo è per la diuersità delle specie, & generi, come habbiam detto; ma potrà con diligente industria andarsi aiutando con mandare un poco più su il dito soprail manico, & un poco piu giu quanto sentirà il bisogno. Resta di ragionare della compositione di tutte quelle specie di strumenti, che habbiamo già detto tanto de gli al tutto stabili, quando de gli stabili alterabili, & de gli al tutto alterabili. Ma perch'io tengo, che non si possa fare se non con grandissima disunione, & tal qual mi siete venuto dipingendo quella; che apunto hauete udita hoggi; però consigliarei sempre à non douersi far simili concerti; perche non si possono fare se non con gran difficoltà; la quale è prossima alla impossibilità.

A razão é esta: presente os instrumentos estáveis alteráveis, que são de duas espécies diferentes, isto é, de cordas e trastes e de sopro e buracos, e junto a eles colocando os instrumentos alteráveis e os estáveis, mesmo que se cada instrumentista, em particular dos estáveis alteráveis, use toda a sua diligência para afinar com os instrumentos estáveis e os instrumentos alteráveis, não poderão jamais estar afinados com eles porque ao unir-se com os instrumentos de sopro e de orifícios; os quais podem ser afinados mais facilmente por ser do gênero próximo ao dos instrumentos estáveis, os instrumentos alteráveis nunca serão capazes de afinar perfeitamente com aqueles instrumentos de cordas e de trastes; os quais dificilmente podem afinar com os instrumentos estáveis.

La ragione è questa, che componendo gli stabili alterabili, che sono di due specie diuerse cioè da corde, & da tasti; & da fiato, & da fori, & con loro ponendo gli al tutto alterabili, & gli al tutto stabili, che se bene ciascuno sonatore di particolari stabili alterabili vsarà tutta la sua diligenza per unirsi con gli al tutto stabili gli al tutto alterabili, non potranno giamai unirsi con esso loro; percioche volendosi unire con quelli da fiato & da fori, come quelli che più facilmente si possono accostare per esser di genere propinquo à gli al tutto stabili; essi non potranno giamai accostarsi perfettamente à quelli da corde, & da tasti, come quelli; che più difficilmente si possono accostare à gli al tutto stabili:

De forma contrária, se os instrumentos alteráveis fossem afinados com os estáveis alteráveis de cordas e de trastes, eles desafinariam daqueles outros instrumentos de sopro e orifícios, produzindo aquele verdadeiro concerto, ou batalha de instrumentos em vez de *concento*, de forma que tal voz implica união e concordância de vozes e sons diferentes. Portanto, se deseja duplicar ou triplicar as partes de um coro, deve-se, em minha opinião, antes de tudo ter um grande cuidado para não unir instrumentos de diferentes tipos, isto é, de sopro e de orifícios com os de cordas e de trastes. Se alguém quiser, por exemplo, duplicar as partes de Tenores, nunca deve combinar uma Flauta; um Corneto grosso, ou outro instrumento deste tipo, com uma Viola; um alaúde ou outro instrumento semelhante, porque a desafinação demonstrada, ou discordância, entre eles seria claramente muito notável. Tal conselho podemos dizer que é possível extrair de certa maneira das palavras de Aristóxeno, na verdade mesmo de Ptolomeu nos seus harmônicos, onde ele aconselha a fazer sempre a combinação do Aulo ou da Fístula com o antigo Monocórdio, expresso muito antes por Aristóteles em *Problemata*.

& per contrario uolendosi gli al tutto alterabili accostare à gli alterabili da corde, & da tasti si uerranno à discostare da quegli altri da fiato, & da fori: & cosi produrre quel uero concerto, ò battaglia de strumenti in uece di concento; laqual uoce importa unione, & concordanza di uoci, & di suoni diuersi; la onde uolendosi duplicare, ò triplicare ler parti d'un choro si dourà per mio parere hauer sopra tutto grandissimo auertimenti di non accoppiare insieme giamai strumenti di specie diuerse, ciò è da fiato, & da fori & da corde, & da tasti: come se si uolesse per esempio duplicare le parti de Tenori non si debba accompagnare giamai un Flauto, ouer Cornetto grosso, ò strumento altro di specie tale con una Viuola, ouer Lauto, ò altro strumento di simile specie; Imperoche la dimostrata disunione, ò discordanza loro sarebbe troppo apparentemente scoperta: Et auuertenza tale potiamo dire, che si possa per senso contrario cauare in un certo modo dalle parole di Aristosseno anzi pur di Tolomeo ne' suoi armonici; doue egli consiglia à douersi far sempre l'accoppiamento della Tibia ò della Fistola con l'antico Monacordo, & da Aristotele assai prima proferite ne problemi.

A este conselho tão importante estimo, e é ótimo que eu acrescente, que nunca devemos realizar nenhum concerto de instrumentos musicais sem lhes dar o acompanhamento de uma voz humana que sempre coincida com a matéria do canto. Isso é para evitar que tal Harmonia e concerto sejam chamados de mudos pelos sábios e inteligentes como Aristóteles- e Platão também o chama assim. Este é o som nu da Cítara,¹⁰⁶ ou do Aulo, com um breve acréscimo semelhante às vozes dos animais, isto é, pela falta de expressão dos afetos e da pronúncia das palavras, as quais acima de tudo sendo bem imitadas pelo excelente músico em seu canto, extrai realmente a maior de todas as emoções dos espíritos dos ouvintes.

A questo auertimento importantissimo stimo, che ottima cosa sia ch'io soggiunga, che non si debba far giamai concerto alcuno di strumenti Musicali senza darli accompagnamento di una uoce humana, & quella ben conforme sempre alla materia della cantilena: & ciò per fuggire, che tale Armonia; & concerto non possa da sapiuti & intelligenti esser detta muta, ò come Aristotele, & Platone lo chiama. ciò è nudo suono di Cítara, ò di Aulo, con soggiungerui costo simigliante alle uoci delle bestie, & ciò per la manchezza della espressione de gli affetti & della pronuntia delle parole; delle quali, & massimamente essendo bene imitate dall'Eccellente Musico nella sua cantilena, ueramente deriua il maggiore de tutti i commouimenti de gli animi delle persone ascoltatrici.

¹⁰⁶ Instrumento de corda utilizado na Grécia Antiga. Assemelha-se muito ao alaúde, contudo, possui o braço encurtado e 4 ou 5 cordas.

⁴⁷**Gr.**— Tenho duas coisas para te perguntar, pois para não atrapalhar a linha do seu raciocínio, até agora tenho demorado para perguntar.

A primeira é que muitas vezes ouvi você dizer instrumentos *participati* ou temperados. Não entendo o que significa esses instrumentos temperados e estes *participati*, no entanto, gostaria que você me explicasse. A outra questão é que me parece grande coisa que tantos homens considerados críticos na realização de concertos musicais nunca notaram esta desafinação sobre a qual conversamos. Mal posso acreditar nas suas palavras, embora eu saiba que tudo o que você me disse é verdade e ainda o demonstrou com bom raciocínio.

Gr. — Due cose ui ho da dimandare; lequali per non impedire il corso del uostro ragionamento ho sin à quest'hora induggiato à dimandarui, la prima è che molte uolte ui hò udito dire strumenti participati, ò temperati; & perche io non intendo quello, che significhi questi strumenti temperati, & questi participati; però desidero, che me lo dichiarate: l'altra è che mi pare pur gran cosa, che tanti huomini tenuti giudiciosi in far tai concerti non si siano mai accorti di questo disordine; del quale habbiamo parlato; però malamente mi posso accomodare à dar credenza alle uostre parole: quantunque conosca esser uero tutto quello; che me ne hauete detto: & ancora con buone ragioni dimostrato.

⁴⁸**Al.** — Eu responderei de acordo com a ordem das suas perguntas e direi que a *participação*¹⁰⁷ dos instrumentos estáveis e dos estáveis alteráveis foi, não sei se devo dizer, encontrada cuidadosamente ou aconteceu por acaso. Agora é usada para evitar a pluralidade, ou multiplicidade, das notas. Também para a facilidade do instrumentista, para que esses instrumentos pudessem ser mais facilmente afinados juntos, pois combiná-los você entendeu que é impossível, isto é, os instrumentos estáveis com os estáveis alteráveis e os instrumentos alteráveis com os estáveis sem muita dificuldade e aborrecimento, na verdade direi insatisfação do sentido da audição. Agora quanto à sua outra pergunta sobre os concertos, eu te responderei....

⁴⁹**Gr.** — Calma, Mestre Alemanno. Você disse que a participação é uma forma de evitar a pluralidade de notas nos instrumentos estáveis, onde você mostrou que quase havia instrumentos com uma quantidade maior de notas do que aquela que agora são encontradas nos órgãos, cravo, harpa e similares.

Al. — Io ui responderò secondo l'ordine delle nostre dimande, & dirò, che la participatione de gli strumenti stabili; & stabili alterabili è stata non so s'io mi debba dire ritrouata studiosamente, ouero auuenuta à caso: & hora è in uso per fuggire la pluralità, ò multitude delle corde: & per ageuolezza del sonatore, & acciò che più facilmente questi tali strumenti si potessero accompagnare (che unire come hauere inteso è impossibile) insieme, ciò è gli stabili con gli stabili alterabili: & gli alterabili con gli stabili senza molta offesa, & fastidio, anzi dirò scompiacimento del senso dell'udito.

Hor quanto all'altra uostra dimanda de' concerti ui risponderò.

Gr. — Piano M. Alemanno, uoi hauete detto, che la participatione è uno schifamento di corde ne gli strumenti stabili, doue mostrate quasi, che ui fossero strumenti di maggior quantità di corde di quello; che hora si trouano ne gli Organi, Clauacembali, Arpe & simili.

¹⁰⁷ Os teóricos renascentistas classificavam como musica *participata* uma música que mesclava os três gêneros harmônicos, embora fosse muito parecida com o gênero diatônico. Assim, pelo contexto,

podemos entender que um instrumento *participato* fosse aquele capaz de reproduzir os três gêneros harmônicos.

⁵⁰**Al.** — Quando eu disse pluralidade de notas não quis dizer o que agora é visto em instrumentos como órgãos, cravos e afins, nos quais normalmente existem 45 ou mais teclas e notas ou tubos. Tal pluralidade é apenas uma duplicação, ou triplicação, do primeiro sistema perfeito, isto é, das 15 notas do gênero Diatônico, como Ptolomeu acreditava.¹⁰⁸ Tampouco entendo por verdadeira pluralidade de notas aquilo que em si contém o acréscimo do tetracorde *synemmenon*¹⁰⁹ e de uma espécie cromática, ou seja, notas ou sons alterados, como dizem, com a *Diesis*.¹¹⁰ A lógica é que o homem parta de um gênero, que é do diatônico, e entre no cromático, que agora é igualmente encontrado nesses instrumentos estáveis.¹¹¹

Al. — Quando io dissi pluralità di corde, io non intesi di dire quella, che hora si uede ne gli strumenti, come Organi, Clauacembali, & simili; ne' quali si trouano ordinariamente quarantacinque, & più tasti, & corde, ò canne; perche tal pluralità non è se non una duplicatione, ò triplicatione del primo perfetto sistema, ciò è delle quindici corde del genere Diatonico Diatono incitato, com'è creduto di Tolomeo. Ne meno intendo per uera pluralità di corde, & di canne quella, che in se contiene la inspessatione del Tetracordo Synemmenon; & insieme quella d'una specie Cromatica, ciò è delle uoci, ò suoni solleuati come si dice col Diesis, la ragion'è che l'huomo si parte di un genere, ciò è del Diatonico, & entra nel cromático, cosa; che hora parimente si troua in questi tali strumenti stabili.

¹⁰⁸ Bottrigari considera que o sistema musical é composto por 15 notas do gênero diatônico baseada na concepção de Ptolomeu. Por isso, um instrumento que apresente mais do que 15 notas no seu sistema escalar, está repetindo as 15 notas do sistema perfeito. O acréscimo do tetracorde *synemmenon* representa a mudança do sistema para um sistema perfeito imutável. Esse acréscimo de notas proporcionadas pelo tetracorde *synemmenon* repete também as notas do sistema perfeito.

¹⁰⁹ O tetracorde *synemmenon* faz parte do sistema menor perfeito e é composto pelas notas Mese, Trite,

Paranete, Nete. Neste tetracorde há a presença do Sib.

¹¹⁰ *Diesis* refere-se ao menor intervalo de um tetracorde. A natureza dessa *deisis* definirá se ela é do gênero cromático ou enarmônico. Dessa forma, a *diesis* era usada indiferentemente como termo para se referir à divisão dos intervalos em ambos os gêneros. Em alguns trechos, o termo *diesis* é usada como sinônimo do signo #, como chamamos modernamente de sustenido.

¹¹¹ Explicação na pág. **Erro! Indicador não definido.**56.

Mas por verdadeira pluralidade de notas acredito que é preciso entender ela, a qual é capaz de ter todas as consonâncias em sua proporção perfeita, isto é, o *Diapente*, ou podemos dizer a quinta sob a proporção *sesquialtera* ($3/2$); o *Dyatesseron*, ou podemos dizer a quarta sob a proporção *sesquiterza* ($4/3$); o *ditono*, ou digamos a terceira maior sob a proporção *sesquiquarta* ($5/4$); o *Semiditono*, ou podemos dizer terça menor na proporção *sesquiquinta* ($6/5$); o hexacorde maior, ou sexta maior sob a proporção *superbipartiente terza* que é de $5/3$ e o hexacorde menor, ou sexta menor sob a proporção *supertripartientequinta*, isto é, de $8/5$.

É preciso entender tal pluralidade porque do *diapason*, ou oitava que está sob a proporção dupla ($2:1$), não há mais dúvidas do porquê não é feita e nem se poder fazer nenhuma alteração que não altere e danifique cada constituição e quantidade de notas nos referidos instrumentos.

Ma per uera pluralità di corde, & canne parmi, che si habbia da intendere quella; laquale è per potere hauere tutte le consonanze nella sua perfetta proportionione ciò è la Diapente, ò uogliam dire quinta sotto la proportionione sesquialtera; & la Dyatesseron, ò uogliam dire quarta sotto la proportionione sesquiterza. Il Dittono ouer diciamo terza maggiore sotto la proportionione sesquiquarta: Il semituono, o uogliam dire terza minore sotto la proportionione sesquiquinta: lo essacordo maggiore, ouer sesta maggiore sotto la proportionione, superbipartiente terza; la qual è da 5. à 3. & lo essacordo minore, ouer sesta minore sotto la proportionione supertripartientequinta, ciò è da 8. à 5. perche della Diapason, ouer ottaua; che è sotto la proportionione dupla, non occorre altrimenti dubitarne; perche di questa non si è fatta, ne si può far alteratione alcuna; che non uenga alterata, & guasta ogni constitutione, & moltitudine di canne, ò di corde in detti strumenti,

Esta pluralidade de notas surge no sistema de Ptolomeu, isto é, do diatônico que agora dizem estar em uso. Neste sistema são encontradas uma quarta longa e uma quinta curta dentro do espaço de um *diapason*, isto é, entre a nota *proslambanomenos*, ou podemos dizer *A re*, e entre a corda *Mese*, isto é, *a La mi re*, cuja quarta longa é encontrada entre a nota *Proslambanomenos-A re*- e a corda *Lycanos Hyppaton-D sol re*. Entre esse *D sol re* e a nota *Mese-a la mi re*-, está a quinta curta. A diferença entre elas é o coma moderno, isto é, de 81/ 80, onde para ter essas consonâncias em suas proporção e forma perfeita seria necessário adicionar uma nota abaixo de *D sol re* para fazer quinta verdadeira com *a la mi re* e ainda quarta verdadeira com *A re*. A nota *D sol re* acrescentada seria o *D sol re* do antigo diatônico.

& questa pluralità di corde nasce, che nel sistema di Tolomeo, ciò è del Diatonico incitato, che hora si dice esser in uso, si truoua vna quarta lunga, & una quinta corda dentro lo spatio di una Diapason, ciò è tra la corda proslambanomenos, ò uogliam dire, *A re*, & trà *Mese*, ciò è, *a la mi re*; la qual quarta lunga si truoua trà la corda Proslambanomenos ciò è *A re*, & la corda Lycanos Hyppaton, ciò *D. sol re*. & trà esso *D. sol. re*. & la corda *Mese*, ciò è *a la mi re*, la quinta curta, & la loro differenza è il comma moderno, il qual'è contenuto dalla proportionese sesquiotantesima, ciò è da 81. à 80. onde per volere esse consonanze nella perfetta loro proportionese, & forma sarebbe necessario aggiungere una corda sotto al *D. sol re*. per far quinta vera con *a la mi re*, & anchor quarta vera con *A re*. il qual *D. sol re*. aggiunto sarebbe il *D. sol re*. dell'antico Diatonico Diatono.

Além disso, para obter a terça menor com *F fa ut* e o *Ditono*, ou terça maior, com *b Fa* grave, seria necessário ainda adicionar outra nota entre a nota *mi* e a corda *b Fa* grave- a qual é oitava da nota *b Fa* acima da nota *a la* Mese, nomeada pelos antigos de *Tritesynemmenon* e é a Terça do tetracorde *Synemmenon*, isto é, resultado de onde surge o aumento da pluralidade de notas que acima colocamos em segundo lugar juntamente com o aumento do gênero diatônico incitado com o gênero cromático. Com essa tal nota adicionada no segundo *b fa*, teríamos com o *D sol re* o verdadeiro *Ditono*, ou terça maior, sob a proporção *sesquiquarta*, isto é, de 5/4, onde agora o *b fa* comum chega a ter o *Ditono* antigo que está sob a proporção *superpartientedecisettesessantaquattresima*, isto é, de 81/64, e por esse motivo chamado por todos os antigos de Intervalo Dissonante, como lemos nos “Elementos Harmônicos” de Aristóxeno e Ptolomeu em seus “Harmônicos” ainda diz que por esse motivo, não é adequado ao canto.

Com essa nota, teria ainda o *semiditono*, ou terça menor, com *gamma ut*, o qual aparece muito mais claramente na música especulativa de *Lodovico Fogliano* que foi o primeiro, até onde eu vi, fornecer esse bom conhecimento.

oltra di questo per guadagnare la terza minore con *F fa ut*. & col *b fa* graue il *Ditono*, ouer terza maggiore sarebbe necessario anchora aggiungere vn'altra corda trà la corda *mi*, & la corda *b fa* graue; la qual'è ottava della corda *b fa*, sopra a la Mese nominata da gli antichi *Tritesynemmenon*, & è la Terza del Tetracordo *Synemmenon*, ciò è congiunto; d'onde nasce lo inspessamento della pluralità di corde, che di sopra habbiamo posto nel secondo luogo insieme con lo inspessamento del Genere Diatonico incitato col genere Cromatico: & con questa tal corda aggiunta del secondo *b fa*, si haurebbe col *D. sol re*, il vero *Ditono*, ò Terza maggiore sotto la proporitione *sesquiquarta*, ciò è da 5. a 4 Doue hora il *b fa* ordinario viene ad hauere il *Ditono* antico, che è sotto la proportione *superpartientedecisettesessantaquattresima*, ciò è da 81. a 64. & per ciò stimato da tutti gli antichi interuallo disonante, come si legge ne gli Elementi Armonici di Aristosseno: & Tolomeo ne' suoi Armonici dice, che per ciò non è pur atto al canto con questa corda anchora si haurebbe il *Semiditono*, ouer Terza minore con *Gamma vt*; il che molto più chiaramente appare nella Musica speculatiua di Lodouico Fogliano; il qual fu il primo, per quanto io ne hò veduto. a dare di questo buona cognitione.

⁵¹**Gr.** — Por favor, meu Mestre Alemanno, tome o prazer em manter o rumo do seu raciocínio e me esclareça algumas coisas que me parecem obscuras devido à minha falta de estudo teórico nestas coisas da Música. Apenas aguardo o prazer e o deleite do sentido da audição só com as composições e os sons da prática conforme o nosso tempo.

Se eu demorasse na compreensão dessas coisas, ao final do seu raciocínio inicial, tenho quase certeza que eu esqueceria a maior parte deles e não gostaria de esquecer nada.

⁵²**Al.** — Não me incomoda ser interrompido por você no raciocínio porque tudo volta a esse tema. Nesses nossos raciocínios não tratamos as coisas da música com método ou ordem científica, mas bem discutimos simplesmente para a sua inteligência.

Gr. — Di gratia M. Alemanno mio siate contento di ritenere il corso al vostro dire, & chiaritemi alcune cose, che mi paiono oscure molto per non hauere io giamai posto alcun studio Teoricale in queste cose di Musica: ma solamente atteso al piacer, & diletto del senso dell'udito con le compositioni, & suoni della sola pratica conforme à questi nostri tempi, & s'io volessi indugiare ad intendere queste cose al fin del uostro incomminciato ragionamento, io son quasi certo, che me ne scordarei la maggior parte: & io non uorrei scordarmene pur una.

Al. — A me non fà nulla l'esser io in ragionando interrotto da uoi, percioche tutto ritorna a quel filo, essendoche in questi nostri ragionamenti noi non trattiamo con metodo, ò ordine scientifico queste cose di Musica: ma si bene ne discorriamo per semplice uostra intelligentia.

⁵³**Gr.** — Por pluralidade de notas acredito firmemente que não se deva entender como a quantidade que você vê nos instrumentos de 45 e mais teclas e também a infinidade de notas ou tubos. Além disso, não quero dizer que se acrescentasse mais notas toda vez que o *Diapason*- oitava- fosse ultrapassado voltaria sempre do início, isto é, se tornaria uma oitava mais aguda ou mais grave conforme o lugar, onde primeiro começasse.

Gr. — Per pluralità di corde io credo fermamente, che non si habbia da intender la moltitudine; che si vede ne gli strumenti di quarantacinque, & più quantità di tasti; & parimente moltitudine di corde, ò canne; oltre di questo io non intendo, che se bene se ne aggiungessero di più, che ogni volta che si passasse la *Diapason*, ouer ottava, sempre si tornaria da capo, ciò è si farebbe piu acuta, ouer più graue per una ottava secondo il luogo; doue prima si venisse à principiare.

⁵⁴**Al.** — Você está certo mas lembre-se de que você nunca realmente tem o Sistema perfeito até chegar ao *Bisdiapason*,¹¹² isto é, ao quádruplo, ou décimo quinto, porque no momento não há apenas as sete espécies do *Diapason*, as quatro espécies do *Diapente* e as três espécies do *Dyatessaron* como Ptolomeu nos mostra em seus *Armonici*, mas em todas as outras consonâncias; isto é, a décima maior sob a proporção de 5/2; a décima menor sob a proporção de 12/5; a décima segunda; a qual está em proporção tripla de 3:1, e ainda o *Diapason Diatessaron*, ou podemos dizer a décima primeira sob a proporção dupla *superbipartienteterza*, isto é, de 8/3 e finalmente a décima quinta, ou *Disdiapason*, sob a proporção quádrupla de 4:1. Isso deve ser entendido pela completa e perfeita constituição em suas verdadeiras formas, pois depois disso realmente volta do começo.¹¹³

Al. — Voi dite bene: ma auuertite, che non si hà mai il perfetto Sistema ueramente sin'a tanto che non si è peruenuto alla *Bisdiapason*,ciò è alla quadrupla, ouer quintadecima, perche all'hora non solamente si hà la sette specie della *Diapason*, & le quattro specie della *Diapente*, & le tre specie della *Dyatessaron*, come ci mostra Tolomeo ne' suoi *Armonici*, ma tutte le altre consonanze, cio è la Decima maggiore sotto la proportione da 5 a 2. & la Decima minore sotto la proportione da 12 a 5. & la Duodecima:la qual'è in proportione tripla da 3 a 1. & anchora la *Diapason Diatessaron*, ò vogliam dire Vndecima sotto la proportione dupla superbipartienteterza, ciò è da 8 a 3. & finalmente la Quintadecima, ouer *Disdiapason* sotto la proportione quadrupla da 4 a 1. & questo si hà da intendere per intiera, & perfetta Costituzione nelle sue vere forme, poi che oltre questo si torna ueramente da capo.

¹¹² Oitava dupla

¹¹³ Para cada intervalo do sistema musical temos uma proporção expressa em números. As palavras *Bisdiapason* e *Disdiapason* se refere à dupla oitava, sendo assim, está na proporção de 4:1. O sistema

perfeito possui 15 notas distribuídas ao longo da oitava dupla. Dessa forma, M. Alemanno corrobora o que foi dito por Grazioso, a repetição das notas acontece após passar pelas 15 notas do sistema perfeito, de forma que se tiver ultrapassado apenas a *diapason* (2:1), tal repetição ainda não ocorrerá.

⁵⁵**Gr.** — Eu entendi, porém quando você disse que não entende por verdadeira pluralidade de notas aquilo que contém em si o acréscimo do tetracorde *Synemmenon* e do gênero Cromático.

Então o que é esse Tetracorde *Synemmenon* e esse gênero cromático. Finalmente, por que essa não é uma verdadeira pluralidade de notas sendo que ela me parece ser a verdadeira pluralidade de notas, visto que em si mesma contém este aumento na qual devem coincidir muitas e diferentes notas.

Gr. — Ho inteso: ma quando diceste, che non intendete per uera pluralità di corde, & di canne, quella, che contiene in se la inspessatione del Tetracordo *Synemmenon*: & di vno Genere Cromatico, desidero, che mi diciate primieramente, che cosa sia questo Tetracordo *Synemmenon*; poscia, qual sia quel Genere Cromatico, & finalmente perche questa non sia uera pluralità di corde, ò di canne; essendo, che ella à me par pur che sia vera pluralità di Corde, & Canne, poi che in se contiene tale inspessatione; nella quale debbono concorrere molte, & diuerse Corde, ò Canne.

⁵⁶**Al.** — O Tetracorde *Synemmenon*-tais palavras significam quatro notas unidas- é um tetracorde adicionado aos dois primeiros, os quais são do *Hyppate hyppaton*- isto é, do $\sharp$ *mi*- até *Hyppate Meson*- isto é, *E la mi*- e de *Hyppate Meson*- isto é, *E la mi*- até a *Mese*- isto é, o segundo *a la mi re*. Nesta *Mese*- *a la, mi, re*- acrescenta-se este outro terceiro Tetracorde, o qual partindo dessa *Mese*- *a la mi re*- chega até o *Netesinemmenon*- isto é, *d la sol re*. Além disso, pode-se realizar em conjunto; como Ptolomeu demonstra nos em seu *Armonici*.

O lugar desses tetracordes está localizado em tais instrumentos após as três primeiras teclas pretas denominadas semitons e nas quatro teclas mais acima. Depois outras três teclas que é o $\sharp$ *mi* até *E la, mi*. A partir desse *E la mi*, três teclas mais acima até *a la, mi, re* e a partir desta última subindo outras três teclas mais agudas alcançará o *d. la sol re* excluindo, no entanto, a seguinte tecla branca e encerrando na terceira tecla preta, nomeando-a *b fa*.¹¹⁴

Al. — Il Tetracordo *Synemmenon*, che tai parole significano quattro corde congiunte, è uno Tetracordo aggiunto à' due primi; i quali sono da *Hyppate hyppaton*, ciò è da $\sharp$ *mi*, sin ad *Hyppate Meson*, ciò è *E la mi*: & da *Hyppate Meson*, ciò è *E la mi*, à *Mese*, ciò è *a la mi re* il secondo: à questo *Mese*, ciò è *a, la mi, re*, si aggiunge questo altro terzo Tetracordo; il qual partendosi da essa *Mese*, ciò è *a la, mi, re* giunge sino à *Netesinemmenon*, ciò è *d. la, sol, re*, ne più oltra si può procedere congiuntamente, si come dimostra Tolomeo ne suoi *Armonici*, & il luogo di questi Tetracordi sono in tali strumenti dopo i tre primi tasti seguenti negri nominati semituoni; & quattro tasti più alti, & dapoi altri tre; che è il *mi*, sino ad *E la, mi*, & da esso *E la mi*, poi tre tasti più alti sino ad *a la, mi, re*, dal qual *a la mi re*, ascendendo tre altri tasti piu alti arriuarà sin al *d. la sol, re*, escludendone però il seguente bianco, & inchiudendoui il terzo tasto negro nominandolo *b fa*.

¹¹⁴ Explicação na pág. 61.

⁵⁷**Gr.** — Me mostre, por favor, essas coisas no Cravo já que o temos aqui confortável, para que eu possa entender tudo com maior clareza.

⁵⁸**Al.** — Olhe aqui, estas são as três primeiras teclas pretas em sequência.

⁵⁹**Gr.** — Assim são.

⁶⁰**Al.** — Essa primeira tecla branca é *♮ mi*, onde começam, como dissemos, os Tetracordes. A tecla seguinte é *C. Fa ut*. A terceira *D. Sol re*, a quarta *E, la mi* e, o sucessivo do *E la mi*, é *F fa, ut*. Este outro é *G, sol, re, ut* e este outro *a la, mi, re*, o qual é o segundo Tetracorde. Agora partindo desse *a la, mi, re* e tocando a terceira dessas outras três teclas pretas de semitons, temos *b fa*. Pulando a tecla branca seguinte, a qual é a oitava acima de *♮ mi*, passaremos para essa outra tecla branca seguinte que é *C. Sol, fa, ut* e, finalmente, chegaremos a seguinte tecla branca que é *d. La, sol, re* que é para terminar, como se diz, esses três Tetracordes conjuntos, ou podemos dizer, o tetracorde *Synemmenon*.¹¹⁵

Gr. — Mostratemi di gratia queste cose nel Clauacembalo, poiche l'habbiamo quì comodo: acciò che io possa con maggior chiarezza comprender facilmente il tutto

Al. — Vedete quì, questi sono i tre primi tasti seguenti negri.

Gr. — Così sono.

Al. — Questo primo tasto bianco è *♮ mi*; doue si comminciano, come habbiam detto i Tetracordi; il seguente è *C. fa, ut*, il terzo *D. sol re*. Il quarto *E, la, mi*, & a questo seguentemente *E la mi*, è *F fa ut*: & questo altro *G. sol, re ut*, & questo altro *a la, mi, re*, che è per il secondo Tetracorde. Hora partendosi da esso *a la, mi, re*, & toccando il terzo di questi altri tre tasti negri semituoni è *b fa*, & tralasciando questo seguente bianco; che è l'ottava più alta di *♮ mi*, passaremos a questo altro seguente bianco; che è *C. sol, fa, ut*, & finalmente giungeremo al seguente bianco; che è *d. la, sol, re*, che è per finire, come si disse, essi tre Tetracordi congiunti ò uogliam dire, il Tetracorde *Synemmenon*.

¹¹⁵ Explicação na Pág. 62

⁶¹**Gr.** — Diga-me, por que você pegou esse semitom, o qual chamou de *b Fa*, e deixou essa tecla branca *♮ mi* ao fazer essa união dos três Tetracordes?

⁶²**Al.** — A razão é esta: porque de *A re* até *♮ mi* há um tom e querendo fazer uma conjunção é necessário que seja um semitom e não um tom, porque começando no princípio dos três tetracordes- isto é, de *♮ mi*- e elevando-se a nota faz um semitom em *C fa ut*. De *C fa ut* até *D sol re* temos um tom e de *D sol re* até *E la mi* temos um outro tom. Este é o primeiro Tetracorde e os outros dois seguintes são formados de forma semelhante. Deste *E la, mi* para este outro *F fa ut* é um semitom. De *F fa ut* até *G sol re ut* um tom e de *G sol re ut* até *a la mi re* um tom. Igualmente a este *a, la re*, desejando-se chegar ao terceiro tetracorde, é necessário que siga o semitom e não o tom que vem a ser de *a la mi re* até *b fa e*, depois disso, segue o tom, isto é, de *b Fa* até *C: sol fa ut*. A partir desse *C sol fa ut* até *d, la, sol, re* temos um outro tom. Esses são os três Tetracordes conjuntos. ¹¹⁶

Gr. — Ditemi; perche pigliate questo semituono; che chiamate *b fa*, & lasciate questo bianco *♮ mi* nel fare essa congiuntione de' tre Tetracordi?

Al. — La ragion'è questa; perche da *A re*. à *♮ mi* è un Tuono, & uolendosi fare essa congiuntione è necessario, che ui fia uno semituono, & non un tuono; imperoche cominciandosi nel principio de tre Tetracordi, ciò è, à *♮ mi* & alzandosi di uoce si fà un semituono in *C: fa ut*; & da *C. fa, ut* à *D. sol re*, un tuono, & da *D. sol re*, ad *E la, mi*, un'altro Tuono: & questo è il primo Tetracordo; alla simiglianza delquale uengono formati gli altri dui seguenti; & però da questo *E la, mi*, à questo altro *F fa, ut*, è uno semituono: & di *F fa ut* à *G. sol re, ut*, un tuono: & da *G. sol, re ut*, ad *a la mi re*, un tuono: & parimente a questo *a, la, mi, re*, volendosi giungere il terzo Tetracordo è necessario, che segua il semituono, & non il tuono, che uiene ad eser da *a, la, mi, re*, a *b fa*, & poscia a questo segue il tuono ciò è, da *b fa*. a *C. sol fa ut*: & da esso *C. sol fa ut*, a *d, la, sol, re*, vn'altro tuono, & questi sono i tre Tetracordi congiunti;

¹¹⁶ Aqui é explicado a formação dos tetracordes conjuntos no gênero diatônico.

Mas quero que você saiba além disso: o tom que dissemos estar entre *a la mi re* e *♯ mi* requer o tom da divisão, ou disjunção, devido ao fato de que eles se dividem e se separam dos seus dois primeiros tetracordes graves; ou inferiores. O primeiro é chamado de *Hypaton* e o segundo *Meson*. Os outros dois são tetracordes superiores, sendo o primeiro chamado de *Diezeugmenon*- isto é, separado- e o segundo *Hyperboleon*- isto é, excelente- os quais são *♯ mi*; *C sol fa ut*; *d. Lá sol re*; *E la mi* para o *Diezeugmenon*, e para o *hyperboleon* *e la mi*; *f fa ut*; *g sol re ut*; *a la mi re*; nos quais se prossegue com a mesma ordem que dissemos dos outros mais baixos, isto é, de um semitom e depois de um tom. Tal tom é sempre *Mi, fa, sol, la*: o qual nos dá informações claras e se refere à Mão de Guido Monaco Arezzo.¹¹⁷

Ma uoglio che oltra ciò sappiate; che il tuono; che habbiamo detto esser trà *a la mi, re*, & *♯ mi*, si dimanda il tuono della diuisione, ò disgiuntione; imperoché qui si disgiungono, & si separano da' duoi primi tetracordi graui, ouero inferiori; il primo de quali è chiamato *Hypaton*, & il secondo *Meson*: gli altri duoi superiori tetracordi; de' quali il primo è chiamato *Diezeugmenon*, ciò è disgiunto, & il secondo *Hyperboleon* ciò è eccellente; che sono *♯ mi. C. sol fa ut, d. la, sol, re, E la mi*, per il *Diezeugmenon*, & per l'*Hyperboleon*, *e la, mi, f fa, ut, g sol, re, ut, a la mi re*; ne quali si procede con l'ordine medesimo; che habbiamo detto de gli altri più bassi, ò inferiori; ciò è, di un semituono, tuono, è tuono ch'è sempre *Mi, fa, sol, la*; di che ci dà notitia chiara, & manifesta la Mano di Guido Monaco Aretino.

¹¹⁷ Explicação na Pág. 63

⁶³**Gr.** — Para mim essas são grandes especulações para poder aprender assim tão rapidamente. Contudo, sinto não sei qual deleite.

Antes de prosseguirmos, diga-me por favor por que você deixou essas três primeiras teclas brancas, as quais você não mencionou nenhuma? Essas teclas se encontram no mesmo instrumento? Pode dizer a razão disso?

Gr. — Queste sono per me troppo alte speculationi da poter cosi subito apprender; non dimeno ne sento non sò che di delectatione: ma prima che passiamo più oltra ditemi di gratia; perche hauete lasciato questi primi tre tasti bianchi; de' quali non hauete fatto mentione alcuna? & pur essi sono nello strumento medesimo: & si può dire fondamento di quello?

⁶⁴**Al.** — Não mencionei elas porque são todas oitavas das notas superiores, as quais já vimos. Esta tecla que precede *♯mi* é chamada pelos músicos modernos *A re*, mas pelos antigos foi nomeada *proslambanomenos*, isto é, adquirida ou adicionada pela oitava de *a la mi re*, de modo que a *Mese* representada por esse *a la mi re* fosse realmente colocada no meio do sistema perfeito, denominando-a também *prosmelodos*, como Boécio narra repetidamente. Portanto, sabe-se que os Tetracordes realmente tiveram o seu início em *♯mi*, onde precisamente tínhamos começado. Essa outra tecla é então chamada *Gamma ut*; ela também é uma nota adicionada por músicos menos antigos para a oitava de *G. Sol re ut*, como Guido D'Arezzo diz no início de seu *Micrologo Musicale*, esta nota ele usou para fazer completamente os seus hexacordes, isto é, *ut, re, mi, fa, sol, la*.¹¹⁸

Al. — Di questi non ho fatto mentione alcuna; percioche essi sono tutte ottaue delle uoci superiori; che di già habbiamo ueduto, & questo; ch'è precedente à *♯mi*, è detto da Moderni Musici *A re*: ma da gli antichi fu nominata *proslambanomenos*, ciò è acquistata, ouer aggiunta per ottaua di *a, la, mi, re*, & accioche la *Mese* rapresentata da essa *a la mi re*, fusse ueramente posta in mezo del sistema perfeto, nominandola ancor *prosmelodos* come narra replicatamente Boethio. Onde si conosce, che i Tetracordi hebbero ueramente il loro principio da *♯mi*; doue a punto noi habbiamo incominciato. Questo altro tasto poi seguente è chiamato *Gamma ut*; che anco ella è una corda aggiunta da meno antichi Musici per ottaua di *G. sol re ut*, come dice Guido Aretino nel principio del suo *Micrologico Musicale*; della quale egli su seruì per fare compiutamente i suoi Essacordi, ciò è, *vt, re, mi, fa, sol, la*

¹¹⁸ Explicação na Pág.64.

Essa primeira nota é chamada de *F fa ut*, a oitava do outro *f fa ut*, e como essas notas podem aumentar infinitamente no agudo, podem ainda diminuir infinitamente no grave desde que não falte o espírito em ambas as extremidades, o qual Aristóxeno escreveu diligentemente em seu “*Elementi Armonici*.”

⁶⁵**Gr.** — Gostaria que me dissesse também sobre essas teclas pretas, ou semitons, tanto das três primeiras quanto das outras seguintes, as quais você não mencionou.

⁶⁶**Al.** — Portanto irei responder à outra parte da pergunta a qual você me fez sobre o que é esse gênero, espécie cromática. São aquelas notas que são chamadas pelos músicos modernos de alteradas e as marcam com seu próprio caractere, o qual é chamado *diesis* nesta forma # como você sabe. Também nomeiam aqueles semitons, mas incorretamente porque eles não são realmente meio-tom. Alguns deles ainda marcam com o *b fa*, como dissemos, e é sempre semitom maior.

Et questo primo è chiamato *F fa ut*, pur ottava dell'altro *f fa, vt*, & si come queste voci in infinito si possono accrescere in accutezza, in infinito si possono anchora diminuire in grauezza, pur che lo spirto non manchi, ò nell'una, ò nell'altra estremità; di che diligentemente ne scrisse Aristosseno ne suoi elementi Armonici.

Gr. — Piaccaui di dirmi anchora di questi tasti negri ouer semituoni tanto di tre primi quanto de gli altri seguenti; de' quali non hauete ragionato punto.

Al. — Questi (& cosi uerrò à rispondere all'altra parte della inspessatione; di che mi hauete dimandato; la qual'è, che cosa sia quel genere; ouero specie cromatica) sono quelle uoci; che da' Musici moderni sono chiamate solleuate: & le segnano con un loro Carrattere, che da essi uien detto *diesis* in questa forma # come sapete; & nominano quelli semituoni; ma impropriamente; percioche essi non son ueramente mezo tuono: & alcuni di questi li segnano anchora col *b fa*, come habbiamo detto, & è sempre semitun maggiore.

Se começarmos desse semitom preto anterior a *C. Fa ut*, diremos que é *C. Fa ut* elevado ($\sharp$), e este outro *E la mi*, com bemol (b). Esta outra tecla preta, a primeira das três, é *F fa ut* elevado ($\sharp$) e a segunda *G. Sol re, ut* elevado ($\sharp$). Esta terceira você já sabe, é aquela que dissemos, ou seja, ela é o *b fa* do *Synemmenon*. Todas essas outras teclas superiores, assim como todas as outras inferiores, são oitavas dessas que agora vimos.

⁶⁷**Gr.** — Entendo muito bem, mas gostaria de saber porque em muitos cravos e órgãos, como prestei atenção, não se encontram esses dois primeiros semitons, teclas pretas, mas apenas esse terceiro de *bfa*.

& incominciandosi noi da questo semituon negro antecedente à *C. fa ut*, diremo esser il *C. fa ut*, solleuato, & questo altro *E la mi*, col *b molle*, questo altro negro primo de' secondo trè è *F fa ut*, solleuato & il secondo *G. sol re, ut*, solleuato, questo terzo già sapete quello; che habbiamo detto, ciò è, che egli è il *b fa* del *Synemmenon*; Tutti poi questi altri superiori, cosi come tutti gli altri inferiori sono ottaue di questi, che hora habbiamo ueduti.

Gr. — Ciò capisco benissimo; ma desidero saper; perche in molti Clauacembali, & Organi, si come io hò auuertito, non si trouano questi due primi semituoni o tasti negri: ma solamente ui è questo terzo di *b. fa*.

⁶⁸**Al.** — Acredito que isso seja feito porque tais notas graves alteradas raras as vezes são colocadas em uso. Como você deve ter prestado atenção os fabricantes modernos de Cravos e Órgãos os afinam em oitava *D. Sol re* e *E. La mi*, adicionando uma tecla branca abaixo deste *F fa ut* muito grave e afinando-o em oitava com *C. Fa ut*. Dizem para colocar o *mi, re, ut*, mas mesmo quando eles usam as duas primeiras teclas pretas para este efeito de oitavas alteradas, não precisam afinar a tecla branca adicionada em sua própria oitava com *E La mi*, de modo que ela não fica livre.¹¹⁹

Al. – Questo cred'io che sia fatto; percioche tali uoci graui solleuate rare uolte uengono poste in uso, anzi che come douete hauere auuertito i moderni fabricatori de' Clauacembali & Organi gli accordano in ottaua con *D. sol. re. & E la mi*, & con aggiugnere poi un tasto bianco sotto à questo *F fa ut*, grauissimo & accordandolo in ottaua con *C. fa, ut*, dicono apporui il *mi, re, ut*, ma quando pur essi si seruano de' due tasti negri primi à tali effetto di ottaue solleuate non restano di accordare esso tasto bianco aggiunto nella sua propria ottaua con *E la mi*; accioche egli non resti otioso.

¹¹⁹M. Alemanno explica que quando se usa o bemol em uma nota, para voltar a sua normalidade deve-se usar o bequadro e não o sustenido como fazem os músicos daquele tempo. Assim, se colocar um bemol na nota SI, para transformá-la em SI novamente usa-se o bequadro e não o sustenido. Dessa maneira,

Alemanno diz que a prática musical realizada pelos músicos em alterar as notas é feita de maneira correta, contudo na escrita dessas notas na partitura, fazem errado pois utilizam-se do sustenido ao invés do bequadro.

Não quero passar despercebido algo de muita importância, algo que quase nenhum dos músicos práticos modernos tem conhecimento e que está presente em suas composições. Este elemento é chamado por eles como bemol e este é a espécie dos três Tetracordes conjuntos, isto é do *Synemmenon*, colocando o *b Fa* para fazer terça ou décima maior com *G sol re ut* ou com *Gama ut*. Ainda para escapar da quinta falsa com *E la mi*, marcam esse *b Fa* com o caractere das suas *# diesis*, alcançando e tocando o *♯ Mi* da espécie dos tetracordes disjuntos. Isso é muito bem feito pelos instrumentistas, mas por acaso a nota não é marcada por tais músicos práticos e nem para eles com aquele seu sinal da *diesis*, com o qual sempre marcam o semitom menor que está sob a proporção 25/24. Mas para reintegrar corretamente esse *♯ Mi*, é necessário que seja o semitom de 135/128, que é maior do que esse semitom menor por um *comma* moderno, isto é, de 81/80. Esses músicos, para escapar de tal inconveniente, deveriam marcar não a *dieses #* mas o *♯ quadro* e assim realmente seria reintegrado esse *♯ Mi*. A razão para tal defeito é porque esses músicos acreditam que neste lugar há um tom menor e a verdade é que há um tom maior, que é o da divisão.

Ne uoglio passare con silentio una cosa di non poca importantia; della quale quasi niuno de' Musici moderni pratici ha cognitione, & è, che hauendo essi nelle loro compositioni da lor chiamate per *b molle*, & questo è la specie de' tre Tetracordi congiunti, ciò è del *Synemmenon*, posto il *b. fa* & uolendo essi solleuare il detto *b. fa* per far terza ouer decima maggiore col *G sol re ut*, ò col *Gama ut*, & anchora per fuggire la quinta falsa con *E la mi*, segnano esso *b. fa* col Carattere del loro *# diesis* toccando & sonando il *♯ mi* della specie de' Tetracordi disgiunti: ma ciò da sonatori uiene ottimamente fatto, à caso però per non ui esser la corda segnata da tai Musici pratici & non da essi Musici pratici, con quel lor segno di *diesis*, col qual sempre segnano il semituon minore, che è sotto la proportion 25 à 24. ma à uolere a reintegrare giustamente esso *♯ mi* è necessario, che sia il semituono da 135. à 128: che è maggior di esso semituono minore per un coma moderno ciò è da 81. à 80. onde essi per fuggire tale inconueniente douriano segnare non il *diesis #* ma il *♯ quadro*: & cosi ueramente sarebbe reintegrato esso *♯ mi*. & la cagion di tal diffetto loro è perche essi credono, che in questo luogo sia un tuon minore, & ui è il maggiore; che è quello della diuisione:

Isso, no entanto, é bem feito por eles no momento que, através música *ficta*, colocam o bemol em *E la mi* e depois querendo elevá-lo e retornar nesse *E la mi* verdadeiro, marcam sob tal bemol a sua *diesis* (#). De fato, neste lugar se encontra o tom menor, o qual é composto pelo semitom maior, que é o *bemol* (*b*), e pelo semitom menor, que é a *diesis* (#).

Agora vamos dizer o que é esse gênero cromático, mas saiba primeiramente que os músicos modernos práticos e os instrumentistas acreditam que as notas alteradas são do gênero diatônico e realmente não são nem de nenhuma de suas espécies. Deste modo eles não tem tecla preta, só o *b Fa* que é semitom maior e é apenas do Gênero Cromático, com exceção o *G. Sol re ut elevado* (#), o qual foi introduzido para a décima maior com *E la mi* e para a menor com $\sharp Mi$. Para que ele possa ser uma quinta com *C. Fa ut elevado* (#), em suma, ele não é e nem pode ser do tipo cromático por não ter em seu sistema essa nota alterada, mas sim natural, através da música *ficta*.

questo però uiene a loro ben fatto all'hora, che procedendo per Musica finta pongono il *b molle* in *E la mi*, & uolendolo poi solleuare, & ritornare in esso *E la mi*, vero, segnano sotto a tal *b molle* il loro *diesis*: conciosia cosa che in questo luogo si troua il tuon minore, ilqual è composto del semituon maggiore; che è il *b molle*, & del minore che è il *diesis*. Hora diciamo, che cosa sia questo genere Cromatico: ma sapiate anchora prima, che i moderni Musici pratici, & sonatori credono, che le uoci solleuate siano del genere Diatonico, & pur ueramente non sono, ne di alcuna delle sue specie; percioche egli non hà tasto alcuno negro se non il *b fa*, ch'è semituon maggiore: ma sono solamente del Genere Cromatico, eccetto però il *G. sol re, ut*, solleuato; il qual è stato intromesso & per la Decima maggiore con *E la mi*, & per la minore con $\sharp mi$: & perche possa seruire per la quinta col *C. fa ut* solleuato: & in somma egli non è, ne può esser in modo alcuno del genere Cromatico per non hauer egli mai nel suo sistema questa corda, ò voce non che artificiale, ò solleuata: ma la naturale, se non all'hora, che si procede per Musica finta.

⁶⁹**Gr.** — E que coisa é essa música *ficta* que você também tanto mencionou? Não me lembro de ter escutado falar sobre o que é a música *ficta*.

⁷⁰**Al.** — A música *ficta*, que verdadeira não é porque sai dos seus Tetracordes verdadeiros, é uma alteração dos Tetracordes propostos por meio dos semitons a semelhança de como fazem estes tetracordes verdadeiros, os quais procedem separadamente para um tom mais baixo. O tom da divisão maior que é entre a *Mese* e a *Paramese*, ou podemos dizer *a la mi* e $\sharp$ *Mi agudo*, torna-se menor entre o *Lycanos Meson* e essa *Mese*, isto é, *g. sol re ut* e *a la mi re*.

⁷¹**Gr.** — Ainda que eu entenda bem o seu raciocínio com o intelecto, mesmo assim quero que você o coloque diante dos meus olhos com um exemplo, para que eu possa ter a plena e a clara compreensão.

Gr. — E che cosa è questa musica finta, della quale uoi faceste anco teste mentione? Non mi souuiene di hauer mai sentito dire, che ui sia musica finta.

Al. — Musica finta, che vera ella non è, percioche esce fuori de' suoi veri Tetracordi, è una alteratione de' proposti Tetracordi col mezo de' semituoni a similianza de' Tetracordi veri, si come vengono à fare questi, i quali procedono disgiuntamente per un tuon piu basso, & il tuono della diuisione di maggiore, ch'egli è trà la *Mese*, & la *Paramese*, ò vogliam dire *a la mi re*, & $\sharp$ *mi acuto*: diuien minore trà la *Lycanos Meson*, & essa *Mese*, ciò è *g. sol re vt*, & *a la mi re*.

Gr. — Anchora che io capisca bene con l'intelletto il ragionamento uostro nondimeno desidero, che me lo poniate inanzi à gli occhi con farmene l'esempio ond'io possa hauerne intiera, & chiara intelligentia.

⁷²**Al.** — Com prazer, mas por enquanto darei um exemplo do gênero diatônico, reservando-me mais adiante, e em um momento mais conveniente, para te dar um exemplo do cromático e na hora entenderá tudo ainda melhor.

Esse é o exemplo:

Al. — Volontieri: ma per hora ve ne darà l'esempio del genere Diatonico, riserbandomi più oltre, & in più comodo luogo daruelo del Cromatico: & all'hora anco meglio intenderete il tutto.

Tal è l'esempio:

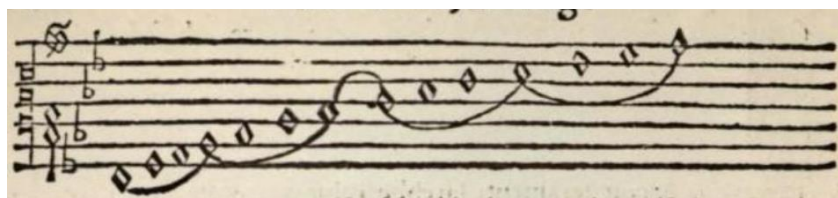


Figura 21- Il Desiderio p.20

Neste exemplo você vê o ligamento do primeiro Tetracorde sendo *D. Sol re*, o segundo *d la sol re* e prossegue para *G sol re ut* agudo; o terceiro tetracorde, que assim vem a ser disjunto de *Synemmenon* tendo se tornado *Diezseugmenon* por um tom mais baixo. O quarto de *d. La sol re* até *g. Sol re ut* agudo faz função também de Hyperboleon; como você também pode ver aqui no Cravo, começando com *A re* e avançando por um semitom e depois por um tom maior e depois por um tom menor, seguindo assim todos os outros.

Nel quale voi vedete il legamento del primo Tetracordo esser *D. sol re*, il secondo *d la sol re*, & procedere sino à *G sol re ut* acuto: & il terzo Tetracordo; che cosi viene ad esser disgiunto, di *Synemmenon* esser diuenuto *Diezeugmenon* per un tuon più basso: & il quarto da *d la sol re*, sin a *g sol re vt*, acuto fare officio pur dell'Hyperboleon, come qui potete uedere anco su 'l Clauacembalo, incominciando noi da *A re*, & anzandosi per un semituono: & da poi per un tuon maggiore, & dapoi per un minore: & cosi seguendo in tutti gli altri.

⁷³**Gr.** — Mesmo que eu veja muito bem e ainda ouça tudo com os ouvidos, não me parece que se precisasse, saberia aplicar na prática. Com certeza me asseguraria dizer, quando me fosse mostrado em outro momento, que era essa a tal Música *ficta*.

⁷⁴**Al.** — Oh, você me disse uma coisa que mal posso acreditar. Me parece impossível que você não se lembre de ter visto algo, falando como prático, com essas claves.

Gr. — Con tutto ch'io vegga ottimamente, & anchora oda con le orecchie il tutto, à me non pare, che occorrendomi io la sapessi applicare alla pratica: ne mi assicurerei di dire, quando me ne fusse mostrato altroue, ch'ella fusse tal Musica finta.

Al. — Oho voi mi dite una cosa, che quasi non ve la posso credere, & parmi impossibile, che non vi souuenga di hauerne veduto, parlandoui da pratico, con queste chiaui.



Figura 22- Il Desiderio p.20

⁷⁵**Gr.** — Certo, você me fez lembrar com essas demonstrações. Lembro-me de ter visto aquele famoso Motetto de Gian Motone, *Peccata mea*, com estas claves e aquela outra de Loyset Pieton, *O Admirabile*, em que ele não se contentou em colocar três bemóis, mas muitas vezes acrescentou o quarto bemol em *A re* do baixo e também o quinto bemol em *D. sol re*, duas ou três vezes. Lembro-me ainda de um outro moteto de Adrian Willaert em *Peccorina*, o qual começa *Aspice Domine*, e se não me engano o madrigal *Ponmi ove il Sol* no terceiro livro de Cirpiano Rore à cinco vozes.

⁷⁶**Al.** — Realmente é assim. No entanto, você talvez deve ter percebido que ambas as notas, ou bemóis, de *a la mi re*- ou digamos *A re*- e de *D. Sol re* não se encontram normalmente nos cravos ou em outros instrumentos similares. Você também deve se lembrar de como essa música *ficta* pode ser reduzida à verdadeira: escrevendo o Moteto; ou um Madrigal, com uma voz mais acima com um bequadro (♯); ou com uma quinta mais acima com um bemol (♭); ou uma quarta abaixo com o mesmo bemol (♭), pois é o mesmo por ser uma oitava abaixo.

Gr. — Certo voi me ne hauete fatto rammentare con queste demonstrationi: & ricordomi di hauer veduto quel famoso Motetto di Gian Motone, *Peccata mea*, con queste chiaui: & quell'altro di Loyset Pieton, *O admirabile*, nel quale egli non si contentò di porre tre b molli, ma pur assai volte vi aggiunse il quarto in *A re*, del basso, & anco il quinto in *D. sol re*, due volte, ò tre; souuiemmi anchora di vn'altro di Adriano Vviliart nella *Peccorina*, il qual comincia *Aspice Domine*, & s'io non m'inganno, il Madrigale *Ponmi oue il Sol*, nel terzo lib. di Cipriano à cinque.

Al. — Così stà veramente: ma voi douete forse hauer auuertito, che l'una e l'altra di quelle voci, ò b molli di *a la mi re*, ò diciam, *A re*, & di *D. sol re*, non si truouano ordinariamente ne' Clauacembali, ò altri strumenti tali. Voi vi douete anco poi ricordare, come questa Musica finta si possa ridurre alla vera; che scriuendo il Motetto, ouer Madrigale, ò una voce piu alta per ♮ quadro, ouer una quinta piu alta per b molle, ouero per l'istesso b molle una quarta piu basso, che è il medesimo per esser una ottava piu basso.

⁷⁷**Gr.** — Parece que me lembro e acho que deva fazer dessa maneira.

Gr. — Parmi di ricordarmene, & credo, che si debbia fare in questo modo.



Figura 23- Il Desiderio p.21

⁷⁸**Al.** — Você disse e fez bem o que exatamente tem para fazer. Mas se você não fez nenhuma menção à outra música *ficta*, todavia acredito que você não conheça ou não esteja lembrado dela. Esta música ocorre pelos semitons menores, ou digamos notas alteradas, isto é, marcadas com *Diesis* (#) nesta forma, e é reduzida a verdadeira aumentando-a em um *semiditono* e removendo as *diesis* (#).

Al. — Voi hauete detto, & fatto bene, che cosi a punto si hà da fare: ma se bene voi non hauete fatto mentione alcuna dell'altra Musica finta, non per tanto stimo, che ò non la sappiate, ò non ve ne siate ricordato, & quella è procedendosi per li semituoni minori, ò diciam, voci solleuate, cio è segnate col Diesis in questa forma, & si riduce à vera alzandola un semiditono, & togliendo via i diesis #.



Figura 24- Il Desiderio p.21

⁷⁹**Gr.** — Eu me lembrava corretamente, mas estava pensando se eu tinha algum exemplo.

⁸⁰**Al.** — Você tem- espere- um exemplo de um grande homem talentoso e famoso instrumentista de órgão que foi Annibale Padovano em uma de suas fantasias, como dizem os instrumentistas práticos, impressa no seu primeiro livro de *Ricercari*.

Gr. — Io me lo ricordaua certo: ma staua pensando s'io ne haueua qualche esempio.

Al. — Voi n'hauete (aspettate) esempio da un gran valent'huomo, & famoso sonatore di Organo; il qual fu Annibale Padoano in una sua come dicono i pratici sonatori, fantasia stampata nel suo primo libro de *Ricercari*.

⁸¹**Gr.** — É verdade e essas músicas *fictas* são, na minha opinião, muito mais pertinentes a esses instrumentistas do que aos cantores ou compositores, se desta forma os compositores não colocarem o seu cérebro à disposição dos cantores. Mas esse raciocínio da música *ficta* facilmente nos levaria a dizer sobre o duo de Adriano que aparentemente termina em sétima e deu aos músicos daquela época muito o que pensar, dizer e também escrever sobre isso. Entre outros o Giovanni Spadari, o qual como entendo, realmente demonstrou naquela sua carta escrita a Don Pietro Aron sobre esse tal Duo, não ser um músico de pouco valor. Mas eu não quero que estes nossos, ou melhor dizendo, meus episódios, ou digressões- que já são tantas e excessivas- se estendam muito mais longe da conclusão deste nosso raciocínio. Então continue me falando sobre esse gênero cromático para que você possa terminar de me contar essa participação se, no entanto, você já terminou de explicar a verdadeira pluralidade de notas.

Gr. — E verissimo, & queste Musiche finte sono à mio giuditio molto più pertinenti à tali Sonatori, che a Cantori, ò Componitori, se però essi Componitori non fanno per mettere in questo modo il Ceruello a partito à Cantori. Ma questo ragionamento di Musica finta ci tirarebbe facilmente à dire di quel Duo di Adriano; che in apparentia finisce in settima; & diede a Musici di quei tempi tanto da pensare & da dire, & anco da scriuere: & tra gli altri à Giouanni Spadari; il qual si come intendo, dimostrò veramente in quella sua lettera scritta à Don Pietron Aron sopra tal Duo di non esser vn Musico da dozzina. Ma non voglio che questi nostri, anzi per meglio dir, miei Episodij, ouer digressioni, che homai sono tante, che sono di souerchio; prolunghino molto più oltre la conchiusione di questo nostro ragionamento. Seguite dunque di dirmi di quel Genere Cromatico; accioche potiate finire di dichiararmi essa participatione se però vi siete spedito della vera pluralità di corde.

⁸²**Al.** — Não espero que nessa música *ficta* você ainda perceba, quando você não percebeu da outra vez. Tal música *ficta* chamaremos de solmização e procederemos com os mesmos nomes das notas, mas entre elas sempre haverá os mesmos intervalos e em particular, para não dizer todos, o tom que está entre *g.sol, re, ut* e *a la, mi, re*; o qual faz a função do tom da disjunção nessa música *ficta* como já dissemos, é menor e a verdadeira entre *a la, mi re* e *♯mi*, como já também dissemos, é o tom maior.

⁸³**Gr.** — Está bem. Mas por favor, não atrase a explicação das coisas que ainda restam ser ditas para poder também discutir sobre os concertos, como você me prometeu, que de jeito nenhum esquecerei.

Al. — Non voglio che in questa Musica finta restiate anchora di auuertire; quando non l'abbiate altra volta auuertito, che se bene nel solfiziare, direm così, si procede con gli istessi nomi delle uoci, non però tra quelli sempre sono i medesimi interualli, & segnatamente, per non dir di tutti, il tuono, che è tra *g. sol, re, ut*: & *a la, mi, re*, il qual uiene a far l'officio del tuono della disgiuntione in questa musica finta (come habbiam già detto) è minore, & nella uera, trà *a la, mi; re*, & *♯mi* (come habbiamo anco detto) è tuon maggiore.

Gr. — Stà bene. Ma di gratia non indugiate la speditione delle cose, che restano à dire per potermi anco poi ragionare de concerti, come uoi mi hauete promesso, che à niun modo me lo voglio scordare.

⁸⁴**Al.** — Em breve falaremos dos concertos, não duvide, porque quanto ao gênero cromático restam apenas algumas coisinhas para dizer e da participação quase nada. No entanto, nós dissemos bastante e, portanto, aquilo que nos resta dizer não é realmente muito da verdadeira pluralidade de notas porque nisso consiste toda a importância desta participação.

Apressemos-nos pois antes de mais nada, como você recordou do gênero cromático- pertinente aquela pluralidade de notas que agora vemos nos cravos e órgãos e outros instrumentos semelhantes- a qual estou certo que você me verá aos poucos confessando que ela não é a verdadeira pluralidade de notas ou sons necessários, mas sim um aumento voluntário daquelas e você afirmará isso ainda mais quando você entender que este gênero cromático é completamente diferente do diatônico de Ptolomeu, o qual agora é necessário que se cante e se toque.

⁸⁵**Gr.** — Eu realmente comecei a entender essa diversidade de gêneros. No entanto, siga o seu raciocínio vigorosamente até o fim.

Al. — De' Concerti tosto ci spediremo, non dubitate; perche quanto al Genere Cromatico ci restano solamente alcune poche cosette da dire; & della participatione quasi niente; quando però noi hauremo detto à bastanza (che perciò quello, che resta a noi da dire, non è veramente molto) della uera pluralità di corde percioche in questa consiste tutta la importantia di essa participatione. Sbrighiammoci adunque primieramente, come hauete ricordato, del Genere Cromatico, pertinente à quella pluralità di corde, che hora si vede ne' Clauacembali, & Organi, & altri strumenti tali, la quale io son certo, che voi mi uerrete homai à poco à poco confessando, che ella non sia vera pluralità di corde, ò di suoni necessaria: ma si bene uno volutario inspessamento di quelle, & tanto più ciò uoi affermarete; quando haurete inteso, che questo Genere Cromatico è diuerso intieramente dal Diatonico incitato di Tolomeo; c'hora è tenuto, che si canti, e si suoni.

Gr. — Hò veramente cominciato a conoscere tal diuersità di Generi; però, seguite pur gagliardamente alla distesa il uostro ragionamento.

⁸⁶**Al.** — Esse gênero, ou espécie de sistema- ou digamos Constituição- é composto por semitons maiores e por essas *diesis*; ou como dizem os práticos notas alteradas. Porém é melhor os semitons menores representados de acordo com o epíteto Cromático, o qual em suma não importa nada além do colorido sob essas teclas de cor preta diferente da cor de todas essas outras teclas comuns.

É razoavelmente denominada Cromática porque essa é a espécie cromática de acordo com a distribuição que Didymus já fez do Tetracorde, como nos demonstra Ptolomeu em seu “*Armonici*”, e composto principalmente pelo semitom chamado maior, como já dissemos muitas vezes, contido pela proporção *Sesquiquindicesima*, isto é, de 16 /15, em seguida do semitom chamado menor que está sob a proporção, para nós repetida várias vezes de forma semelhante, *Sesquinvintiquatresima*, isto é, de 25/ 24 e finalmente do *semiditono* de proporção *Sesquiquinta*, isto é, de 6/5.

Al. — Questo Genere, ò specie tale di Sistema, ò diciam Costituzione, ch'è formata da' semituoni maggiori, & da questi Diesis, ò come dicono essi pratici, uoci solleuate: ma meglio, semituoni minori rappresentati conformemente certo all'epiteto di Cromatico; ilquale in somma non importa altro, che colorito, sotto questi tasti di color negro diuerso dal color di tutti questi altri tasti ordinarii viene ragioneuolmente nominata Cromatica; imperoche essa è la specie Cromatica secondo la distributione, che del Tetracordo di quella già ne fece Didimo, si come ci dimostra Tolomeo ne' suoi Armonici, & viene primieramente composta dal Semituon detto maggiore, contenuto come più volte habbiamo detto, dalla Proportione Sesquiquindicesima, ciò è da 16. à 15. poscia dal semituono chiamato minore; che è sotto la proportione da noi parimente più uolte replicata Sesquiuintiquatresima, ciò è da 25. a 24. & finalmente dal Semiditono di proportione Sesquiquinta, ciò è da 6. a 5.

Essa espécie de Cromático foi escolhida por nossos ancestrais e aumentou o cravo e o órgão, porque esse aumento facilita muito para ter as terças maiores e menores; as sextas menores e as maiores nele, assim como temos neste gênero Diatônico de Ptolomeu, com o qual, portanto, não se poderia acompanhar outra Espécie de Cromático nem acrescentar de modo algum os Tetracordes do diatônico se não com os Tetracordes do cromático.

& di questa tale specie di Cromatico fu da Musici nostri antecessori fatta volontieri elettione, & inspessatone il Clauacembalo, & l'Organo; imperoché tale inspessamento torna molto bene per poter hauere le Terze maggiori, & le minori, & le Seste minori, & li maggiori in quello, si come parimente si hanno in esso genere Diatonico Diatono incitato di Tolomeo; col quale perciò non si poteua accompagnare altra specie di Cromatico, ne inspessare in modo alcuno i Tetracordi di quello se non co' Tetracordi di questo.

É realmente uma coisa maravilhosa porque Dídimos ao fazer esta distribuição não teve nenhum respeito por sair das regras e ordens universalmente mantidas por todos os outros músicos antigos na formação dos seus tetracordes em todos os três gêneros musicais, cuja ordem era colocar nos tetracordes os intervalos mínimos no grave, os menores no meio e os maiores no agudo. Observado por ele mesmo no seu Diatônico e no Enarmônico e por Ptolomeu, o qual posteriormente subverteu de forma semelhante ao ordenar o Tetracorde do seu Diatônico, porque ele colocou o semitom *Sesquiquindécimo* para o primeiro intervalo grave e fez do tom *sesquiottavo* o intervalo médio e constituiu o intervalo agudo superior do tom *sesquinono*, alterando assim a ordem desse Tetracorde, do qual Didymus foi realmente o primeiro descobridor. Sobre essa alteração Ptolomeu apresenta um bom motivo em seu “*Armonici*”; ao qual o Briennium acrescenta alguns outros motivos.

Et è veramente cosa marauigliosa, che nel far Didimo tal distributione non hebbe rispetto ad uscir delle regole, & ordini vniuersalmente tenuti da tutti gli altri Musici antichi nel formare i loro Tetracordi in tutti i tre generi Musicali; ilquale ordine fù di metter nei Tetracordi gli interualli minimi nel graue, i minori nel mezo, & i maggiori nell'acuto: & da lui medesimo osseruato nel suo Diatonico, & nell'Enarmonico: & da Tolomeo poscia anchora similmente suuertito nell'ordinare il Tetracordo del suo Diatonico Diatono incitato; percioche egli pose il semituono Sesquiquindécimo per lo primo interuallo graue: & fece del tuono sesquiottauo l'interuallo di mezo, & costituì l'interuallo superiore acuto del tuono sesquinono alterando cosi tale ordine di esso Tetracordo; del quale fu Didimo veramente primiero trouatore; & di questa alteratione ne rende esso Tolomeo ragione buonissima ne' suoi Armonici. Alla quale Briennio ne aggiunge alcune altre.

A principal intenção, portanto, daqueles que primeiro fizeram este aumento era, como dissemos, poder ter as consonâncias do *Semiditono* e do *Dítono*, além de um hexacorde maior e de outro menor como estão nesse Diatônico em suas verdadeiras formas onde, no entanto, você pode encontrar naturalmente. Isso os músicos antigos não levaram em consideração, se bem que as formaram, porque eles não tinham como consonância nenhum intervalo abaixo do *Dyatessaron*, ou digamos quarta, até o uníssono como acima da *Diapente* -exceto que seja *Dyatessaron*- ou quinta, até o *diapason*, isto é, a oitava. O que nos afirma Aristóximo em seu “*Elementi Armonici*” e o próprio Ptolomeu em seu “*Armonici*” e, muito mais claramente, Vitruvius em sua arquitetura com essas palavras reduzidas em nossa língua. Não podem fazer consonância na terceira, sexta ou sétima nota; adiciono Boécio porque ele era apenas um simples relator, mas muito bom organizador da doutrina destes principais matemáticos e filósofos musicais predecessores.

Mas você parece estar tão pensativo?

La principale intentione adunque di chi fece primieramente questa inspessatione, fù come habbiamo detto, per potere hauere le consonantie del Semiditono, & del Ditono & dell'uno essacordo maggiore, & dell'altro minore; come sono in esso Diatonico incitato nelle vere forme loro; doue però si possono naturalmente trouare: cosa, che gli antichi Musici non hebbero inconsideratione, se bene essi le formarono; imperochè essi non haueuano per consonante interuallo alcuno così di sotto alla Dyatessaron, ò diciam quarta sino all'unisouo, come disopra alla Diapente, ouer quinta (eccetto però essa Dyatessaron) sino alla Diapason, ciò è ottaua. Il che ci afferma Aristosseno ne' suoi elementi Armonici, & medesimamente Tolomeo ne' suoi Armonici, & molto più chiaramente Vitruuio nella sua Architettura con queste parole ridutte in nostra lingua. Ne possono far consonantie ne la terza, ò Sesta, ouer settima uoce. ne ui adduco Boethio; percioche, egli fu solamente semplice relatore: ma però buonissimo ordinatore della dottrina di questi, & altri principalissimi Matematici, & Filosofi Musici suoni antecessori; ma uoi mi parete star così pensoso?

⁸⁷**Gr.** — Eu estou realmente muito pensativo. Direi mais admirado do que pensativo.

⁸⁸**Al.** — De onde vem essa sua admiração ou esse pensamento?

⁸⁹**Gr.** — Acontece que tendo atuado por muitos anos, como você deve saber, com tantos músicos diferentes considerados os melhores e os mais excelentes da nossa época e discutido com eles infinitas vezes sobre as coisas da música, nunca ouvi falar dessas coisas, as quais me deixam admirado.

Então estava pensando em te perguntar se todos os músicos modernos que compõem Madrigais e Motetos precisam saber essas coisas, e se as sabem, ou se a simples prática é suficiente para eles porque me parece impossível que conhecendo-as não tivessem me falado como você fez agora, ou pelo menos mencionado um pouco por conversarmos juntos. Além disso, em nossos tempos também se beneficiam os homens que se fazem valorizar muito mais daquilo que realmente são.

Mas eu não queria interrompê-lo.

Gr. — Io sto ueramente più tosto, dirò ammiratiuo che pensoso.

Al. — Et da che nasce questa uostra ammiratione, ò questo uostro pensiero?

Gr. — Nasce, che hauendo io molti & molti anni praticato, come douete sapere con tanti diuersi Musici reputati de' migliori, & de' più Eccellenti dell'età nostra, & ragionato con loro infinite uolte delle cose della Musica, io non gli habbia mai sentito discorrere di queste cose; le quali mi rendono ammiratione; ond'io staua pensando, di uolerui addimandare, se a tutti i Musici tali Moderni, che compongono Madrigali; & Motetti, è loro necessario il saperle, & se le sanno; ò se per ciò basta loro la semplice pratica; perche parmi impossibile, che sapendole essi non me ne hauessero se non ragionato come fate hora uoi almeno moteggiato qualche poco in fauellando noi insieme. Essendo che in questi nostri tempi pur gioua à gli huomini farsi stimare da molto più di quello, che essi ueramente sono: ma io non uoleua interromperui.

⁹⁰**Al.** — Ha, Ha!¹²⁰ Você me fez lembrar precisamente de um certo músico nosso moderno, o qual para ter fama de grande Cimabue¹²¹ na música sempre tem na boca um *schisma*,¹²² um *diaschisma*¹²³ ou qualquer outra nota ou termo musical com quem desejar argumentar; com o qual ele possa persuadir para render não apenas admiração ou espanto, mas quase induzir o medo ou o terror a quem o ouve.

⁹¹**Gr.** — Este é certamente um bom humor e você tem razão em rir disso.

⁹²**Al.** — Mas acredite que ele sabe muito mais da profissão, pois possuo consigo muitos livros nos quais estão contidas coisas importantes da música e são realmente de bons e excelentes músicos famosos. Aqueles livros ele os guarda apenas para ir lá escolher histórias, tais quais te narrei.

Então, na minha opinião, acredito que seja necessário todo músico conhecer não apenas tudo aquilo que você escutou de mim hoje, mas muitas e muitas outras infinitas coisas e de importância muito maior.

Al. — Voi mi hauete fatto, ah, ah, souuenire di un certo Musico nostro moderno apunto; il qual per farsi riputare un gran Cimabue nella musica ha sempre in bocca ragionando con chi si uoglia vno schisma, o vno Diaschisma, ò qualche altra voce, ò termine musicale; col quale si possa egli persuadere di rendere non che ammiratione, o stupore: ma quasi indurre spauento, ò terrore a chi l'ascolta.

Gr. — Questi è certo un bello humore; & hauete ragione di rideruene.

Al. — Ne ui credeste però, che egli sappia molto più oltre se bene fa professione di hauere presso di se libri; ne' quali sono contenute cose importanti di Musica, & sono veramente di buoni, & Eccellenti Musici famosi: & quelli tiene egli solamente per andarui sciegliendo uoci tali, quali ui hò narrato.

Et quanto à me poi, credo che a ciascun musico sia necessarijssimo il sapere non solamente tutto quello, che da me voi hauete hoggi inteso: ma molte & molte altre cose infinite. & di assai maggiore importantia.

¹²⁰ Representação de risada.

¹²¹ Pintor florentino e criador de mosaicos.

¹²² Schisma tem o significado de “serapar.” Contudo, dentro do contexto musical, se refere ao intervalo de menos valor cuja proporção é equivalente a 32805/32768.

¹²³ Ao subtrair um Coma Sitônico do Coma Pitagórico, temos um schisma. Contudo, se subtrairmos um Schisma do Coma Sintônico, temos um Diaschisma.

Mas se os músicos, ou para dizer de maneira mais apropriada, os compositores de música dos nossos dias atuais sabem sobre essas coisas da música, não vou afirmar e nem negar. Direi apenas que se eles sabem não demonstram, visto que nos seus raciocínios e nos seus escritos não aparecem nem sequer um sinal disso. Ao contrário, parece que eles estão zombando e riem de qualquer um que saiba de algo. Portanto, pelo pouco que sei, mantenho o mais guardado que posso e não discuto com ninguém. E se você me fez sair hoje, foi para agradar o seu desejo e os seus pedidos, aos quais sempre me lamentarei muito se não ter podido ou não puder satisfazer.

Se a simples prática para compor Madrigais ou Motetos ou outros tipos de canto é suficiente para tais compositores, digo que sim pois vejo e provo que a maioria deles consegue com grande aplauso e em um curto espaço de tempo fazer, até as crianças fazem agora, milagres maravilhosos. Mas acrescentarei também que não me parece muito louvável fazer as coisas e não saber apresentar a razão, de modo que é dito que esses se envergonham e a vergonha dá um sinal da própria imperfeição.

Ma se i Musici, ò per dir più propriamente i componitori di Musica; che sono a questi nostri tempi, le sanno, io non lo voglio ne accertare, ne anco negare: dirò bene, che se essi le sanno, non lo mostrano; poi che ne ragionamenti loro, e ne' lo ro scritti non ne apparisce pur minimo segno, anzi pare, che si burlino, & si mocchino di qualch'uno, che è tenuto, che ne sappia alcuna: & io perciò quelle poche, ch'io sò, tengo più celate, ch'io posso: & non ne ragiono con alcuno: Et se voi mi hauete hoggi fatto vscire, è stato per compiacere al desiderio vostro: & alle vostre dimande; allequali mi dispiacerà grandemente sempre di non hauer potuto, ò di non poter sodisfare. Se à componitori tali basti poi la semplice prattica per componere Madrigali, ò Motetti, ò altra sorte di Cantilene, diroui di sì: poiche veggio, & prouo, che la maggior parte di quelli riescono con grande applauso: & in breue spatio di tempo sin'i fanciulli vi fanno dentro hora marauigliosi miracoli: ma soggiungerò bene anco, che non mi pare molto honore il far le cose, e non saperne render la ragione, percioche si suol dire, che questi tali arroscono& l'arrosire dà segno della propria imperfettione,

E se o que eu digo você não acredita, vincule aquilo ao que Guido D'Arezzo Monaco em seu *Micrologo* escreveu sobre tais pessoas e, antes dele, o venerável Beda em sua música e similarmente Boécio.

⁹³**Gr.** — Vamos! Eu entendi você, eu entendi você!

Mas para esclarecer de vez, eu vou perguntar a todos. Também, para fazê-los falar naturalmente e mais facilmente, vou contar a todos sobre a nossa conversa e o discurso feito por você. Tão logo que abrirem a boca, em grande parte me certificarei se eles sabem ou não porque já diz o provérbio: toque os sinos e os conhecerá pelo som.

⁹⁴**Al.** — Você fará como quiser. No entanto, esteja bem atento para não fazer a primeira tentativa naquele músico dos *schismi*,¹²⁴ porque a confiança você não terá nem tão cedo e nem tão facilmente, como você acredita agora.

¹²⁴ *Schisma* no contexto musical refere-se ao intervalo que está entre o coma pitagórico e o coma sintônico. Tal palavra na literatura quinhentista italiana é uma variação da palavra *scisma* que significa divisão; separação. Dentro do contexto do diálogo, considero nesta fala *schisma* como sinônimo de desconfiança. Conforme relatado em fala anterior por Alemanno, existem músicos que possuem livros apenas para demonstrar que possuem

& se questo, ch'io dico à me non vien creduto, leggasi quello, che di tai genti, scrisse Guido Aretino monaco, nel suo *Micrologo*, & prima di lui il venerabile Beda nella sua *Musica*, & similmente Boethio.

Gr. — Horsù, sù, io vi ho inteso, io vi ho inteso: Ma per chiarirmene à fatto io voglio dimandarne à tutti: & anco per farli vscir meglio, & più facilmente voglio narrar loro di questo nostro ragionamento, & discorso fattimi da voi. Ne cosi tosto essi hauranno aperto la bocca, che mi sarò in gran parte certificato, se ne sanno, ò non ne sanno; percioche si dice per prouerbio, tocca le campane, & le conoscerai al suono.

Al. — Voi farete quanto vi piace: ma state bene auuertito di non fare di primo lancio in toppo in quel Musico da gli *schismi*; che à fè, à fè, voi non ve ne accertarete, ne cosi tosto, ne cosi facilmente, come hora vi persuadete.

conhecimento de algum termo musical, fazendo isto na base do terror e do medo. Dessa forma, deve-se desconfiar desses músicos porque pode ser que realmente não saibam nada e apenas retirem as explicações sobre a música de tais livros escritos por teóricos de grande prestígio da época. Assim, entendo que a expressão “*musico dagli schismi*” tenha como significado nesta fala de Alemanno, “*músico das desconfianças*”.

⁹⁵**Gr.** — Bem, bem, algo será.

Prossiga então de dizer aquilo que resta sobre esse Cromático, que por certo eu sinto grande prazer. Para um maior deleite e uma maior inteligência desejo então, e te imploro fervorosamente, que não seja problema mostrar-me o processo desse cromático no cravo.

⁹⁶**Al.** — O processo desse Cromático, e também os lugares da verdadeira pluralidade de notas, te mostrarei com prazer no teclado deste cravo, uma vez que os sons dessa verdadeira pluralidade não serei capaz de fazer você ouvir. Assim, farei com que ouça pelas cordas desse cravo o processo e todo o resto pertinente a este cromático. Assim que tiver terminado de te dizer o pouco que me resta dele, que é apenas o fato de que ele desfruta de todas as comodidades e desfruta da participação desse Diatônico, sofre ainda todas as imperfeições que sofre essa participação do Diatônico.

Agora veja aqui o seu processo:

Gr. — O' bene, ò bene: qualche cosa sarà, seguite pur di dire quello, che resta di esso Cromatico, che per certo io ne sento gran piacere, & per maggior mia diletatione, & intelligentia desidero poi: & ve ne prego caldamente, che non vi sia graue il dimostrarmi il procedere di esso Cromatico sù 'l Clauacembalo.

Al. — Et il procedere di esso Cromatico, & anco i luoghi della vera pluralità di corde mostraroui io volontieri su la testatura di questo clauacembalo, poiche le voci, ò suoni di essa vera pluralità non vi potrò fare vdire, si come io vi farò vdire per le corde di esso clauacembalo il procedere, & ogni altra cosa pertinente à tal Cromatico, tosto ch'io haurò finito di dirui quel poco, che di lui mi resta da dirui, ch'è solamente, che esso godendo tutte le commodità, che gode per la participatione esso Diatonico Diatono incitato, patisce anchora tutte le imperfettioni, che patisce per essa participatione esso Diatonico Diatono incitato. Hora vedete quà il proceder suo:

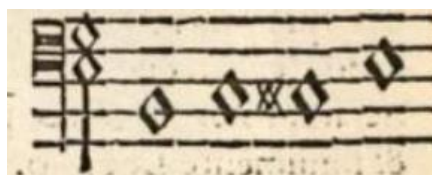


Figura 25- Il Desiderio p.26

Desta tecla branca, que você sabe que é $\sharp MI$, leva, como te disse também levar esse Diatônico e todos os outros gêneros, o princípio dos seus Tetracordes.

Começando do Semitom maior que é o intervalo, como você sabe, até essa outra tecla branca de *C. Fa ut* - e não estarei aqui lembrando de outras formas de nomes dos antigos gregos para não prolongar desnecessariamente nosso raciocínio- ao semitom menor, que é essa primeira tecla das duas primeiras pretas, a qual é, como dizem, *C. Fa ut, elevado (#)*. A partir dela há o salto de *semiditono* incompleto, passando por essa tecla branca *D. Sol re* até essa outra tecla branca seguinte *E la mi*.

Para esclarecer o que você viu e ouviu, farei o processo deste cromático no seu primeiro tetracorde no cravo, também vou te mostrar com a caneta neste papel. Assim, no seu progresso, segue-se ordenadamente de semitom em semitom e *semiditono* em cada Tetracorde.

⁹⁷**Gr.** — Depois que você me fez esse favor, não se pergunte. Queira expandir e continuar me demonstrando o processo seguinte desses tetracordes.

Egli da questo tasto bianco, che sapete esser, $\sharp mi$, prende, si com'io vi dissi prender anco esso Diatonico, & tutti gli altri generi, il principio de' suoi Tetracordi, & procedendo dal Semituon maggiore, che è l'interuallo, come sapete, sino a questo altro tasto bianco di *C. fa, vt*, (& non istarò qui à raccordare altramente i nomi de gli antichi greci, per non prolungare inutilmente il ragionamento nostro) al semituono minore, che è questo tasto primo de' due primi negri, ilqual'è, come dicono, *C. fa, vt, solleuato*, & da questo piglia il salto del semiditono incomposto, lassando questo tasto bianco, che è di *D. sol re*, in questo altro tasto bianco seguente di *E la, mi*, & per maggior vostra chiarezza, hor che hauete veduto, & vdito il procedere di questo Cromatico nel suo primo tetracordo su 'l clauacembalo, ve lo voglioanco mostrare con la penna sù questa carta. Et cosi nel suo procedere segue ordinatamente di semituono in semituono, & semiditono in ogni Tetracordo.

Gr. — Poi che mi hauete fatta questa gratia, non dimandataui, piacaui anco di ampliarla, & seguire di dimostrarmi il proceder seguentemente di questi Tetracordi.

⁹⁸**Al.** — Com prazer.

Este é o seu processo nos seus dois primeiros Tetracordes disjuntos, imitando não apenas nestes, mas nos conjuntos, ou digamos no synemmenon, ainda aqueles do diatônico, dessa maneira.

Al. — Volontieri: Tal'è il suo procedere ne' due suoi primi Tetracordi disgiunti, imitando non solamente in questi, ma ne' congiunti, ò diciamo del synemmenon anchora quelli del Diatonico in questa maniera.

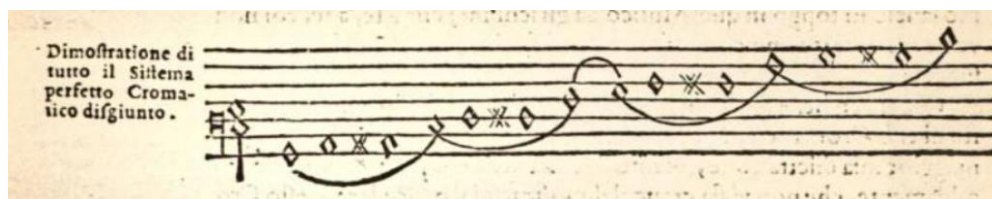


Figura 26- Il Desiderio p.26

Estes são, como você pode imaginar, os quatro tetracordes cromáticos disjuntos pelo tom da divisão, que é o mesmo do diatônico e é sempre comum a todos os gêneros e a todas as suas espécies. Euclides, em seu “*Elementi Armonici*”, escreve extensamente sobre isso.¹²⁵

Et questi sono, come potete imaginarui, i quattro Tetracordi di Cromatici disgiunti per lo tuono della diuisione, ilqual'è l'istesso del Diatonico, & è sempre commune à tutti i generi, & à tutte le specie loro. Euclide ne' suoi elementi Armonici ne scriue copiosamente.

⁹⁹**Gr.** — Eu entendo muito bem.

Gr. — Io intendo benissimo.

¹²⁵ Explicação na pág.52.

¹⁰⁰Al.— Esses outros agora serão os conjuntos, ou o *synemmenon*, nos quais o tom da disjunção é dividido em dois semitons, um maior e outro menor marcado com a *diesis* (#) comum porque o maior está normalmente entre os tetracordes disjuntos e nesses tetracordes conjuntos ele se torna sem esforço o menor para seguir a chamada regra dos semitons e tons, como dissemos quando falamos do tetracorde *synemmenon* Diatônico e da música *ficta*.¹²⁶

Al. — Questi altri hora saranno i congiunti, ouero co'l *synommenon*; ne' Dimostrazione de' Tetracordi Cromatici congiunti. quali il tuono della disgiuntione è diuiso ne' due semituoni l'uno maggiore, & l'altro minore segnato col Diesis # ordinario; imperocche di maggiore, che egli ordinariamente è trà tetracordi disgiunti, in questi congiunti diuien sforzatamente minore per seguitar la regola detta de'semituoni, e tuoni, si come habbiamo detto, parlando noi del Tetracordo *synemmenon* Diatonico, & della Musica finta:

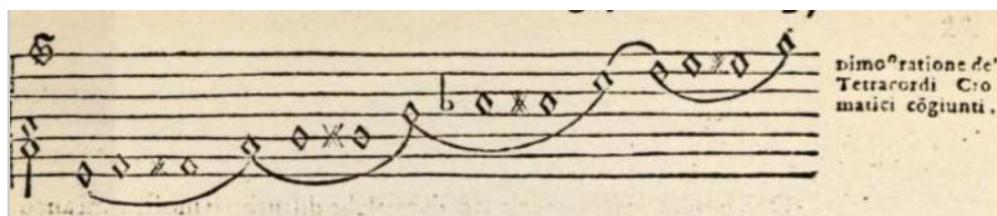


Figura 27- Il desiderio p.27

¹²⁶ Explicação na pág. 52.

Portanto, a nota *d. La sol re* vem a ser mais baixa do que o normal por um *comma* nosso, o qual depois se adiciona ao tom menor seguinte contido pela nota *d. La, sol, re* e pela nota *E mi la*. Assim de tom menor que ele é, torna-se maior e torna-se tom da divisão para uma quarta mais alta à maneira do diatônico. Sobre isso temos recomendações de Ptolomeu em seu “*Armonici*”.

Você deve ainda diligentemente perceber que neste gênero Cromático, como me lembro de ter dito da outra vez, não se encontra a nota *D. Sol re*, nem *G, sol re ut*. Não que essas propriamente não existam porque convém estar, e realmente estão, mas não estão propriamente nos lugares do diatônico. Aquela nota *D. Sol, re*, está em *C. Fa, ut* elevado (#) e aquela nota *G. Sol re ut* está em *F. Fa ut* elevado (#). Isso acontece porque os músicos antigos davam um só nome a uma nota e aquela então era nominada sempre em todos os gêneros e em todas as espécies *Lycanos Hyppaton* e *Lycanos Meson*. No entanto, os músicos modernos dão o nome do *D. Sol re* agora de *C. Fa ut* elevado (#) e às vezes de *C. Fa, ut*; La *G. Sol re ut* chamam às vezes de *G. Sol re ut*, *F. Fa ut* elevado (#) e *F. Fa ut*. Mas este *D. Sol re* em *C. Fa, ut* e este *G. Sol re ut* em *F. Fa ut*, é justamente do Gênero enarmônico.

Et perciò la corda d. la, sol, re, viene ad esser più rimessa, ò bassa dell'ordinario per un nostro comma, il qual poi si viene ad aggiungere al tuono minore seguente contenuto dalla corda d. la sol re, & dalla corda E la mi, & cosi di tuono minore, ch'egli è, diuien maggiore, & si fa tuono della diuisione per una quarta piu alta à guisa del Diatonico, & di questo ne habbiamo commandamento da Tolomeo ne suoi Armonici. Douete anchora diligentemente auuertire, che in questo genere Cromatico, come souiemmi di hauerui altra uolta detto, non si troua la corda D. sol re, ne quella di G. sol re ut, non che quelle propriamente non ui siano; perche ui conuengono esser, & ueramente ui sono: ma non sono ne' luoghi proprij del Diatonico: ma quella del D. sol re, è nel C. fa, ut, solleuato, & quella del G. sol re ut, è nel F. fa ut, solleuato: & questo auuiene; perche gli antichi Musici non dauano, se non un sol nome ad una corda, & quella cosi nominauano sempre in tutti i generi, & in tutte le specie *Lycanos Hyppaton*, & *Lycanos Meson*: ma i moderni danno nome alla D. sol re, hora di C. fa ut, solleuato, & hora di C. fa, ut, & la G. sol re, ut, chiamano hora G. sol, re, ut, hora F. fa, ut, solleuato, & hora F. fa ut: ma questo D. sol re, in C. fa, ut, & questo G. sol re, ut, in F. fa ut, è proprio del genere Enarmónico:

Quem quiser uma ciência mais particular, leia Aristóximo em seu “*Elementi Armonici*.” Mas isso não pertence ao nosso objetivo atual. Acrescentarei que isso deve ser entendido apenas em tetracordes disjuntos e não em tetracordes conjuntos. Visto que no tetracorde *synmmenon* é necessário a nota *D. la sol re*, a qual é *Diapason*, ou digamos, oitava desse *D. sol re*, mas menos aguda que a nota *d. la sol re* e separada por um coma neste Diatônico Diatono incitado de Ptolomeu, como me parece que ainda acima foi avisado. O mesmo diremos que acontece com a música *ficta*, a qual nos dá não apenas a nota *D. Sol, re e G. Sol re ut* Diatônicos, mas ainda cria um bemol (b) em *la mi re*.

¹⁰¹**Gr.** — Então para a música *ficta* ainda podemos continuar nesse gênero cromático?

¹⁰²**Al.** — Não tenha nenhuma dúvida, no entanto, com aquelas informações que dissemos no gênero diatônico.

& chi di ciò vuole più particolare scientia, lega Aristosseno ne' suoi Elementi Armonici: Ma questo al nostro presente intentonon si appartiene punto: soggiungerò bene, che questo si ha da intendere solamente ne' Tetracordi disgiunti, & non ne' congiunti. Imperoche nel Tetracordo *synmmenon* ui è necessariamente la corda *D. la sol re*; la qual è *Diapason*, ò diciamo ottava di essa *D. sol re*, ma meno acuta della *d. sol re*, disgiunta per un coma in questo Diatonico Diatono incitado di Tolomeo, si come parmi, che di sopra fusse anchora auuertito. Il simile diremo, che occorra per Musica finta; laqual ci dà non solamente la corda del *D. sol re*, & del *G. sol, re, ut*, Diatonici: ma finge anchora un b. molle in *la mi re*.

Gr. — Per Musica finta si può dunque procedere anchora in questo genere Cromatico?

Al. — Non ha dubbio alcuno; ma però con quelle auuertenze, che dicemo nel genere Diatonico.

¹⁰³**Gr.** — Espero que não seja um impedimento, ou algum incômodo, mostrar-me também nessa música *ficta* o processo desta espécie cromática.

¹⁰⁴**Al.** — E que tipo de impedimento, ou de incômodo, você acredita que me causa uma coisa tão pequena que é fazer essa demonstração?

Aqui está:

Gr. — Deh non ui sia d'impaccio, ò di qualche disturbo il mostrarmi anco in essa Musica finta il procedere di questa specie cromatica.

Al. — E che impaccio, ò qual disturbo uolete uoi, che mi recchi sì picciola cosa; qual è il far tal dimostrazione?

Eccouela.

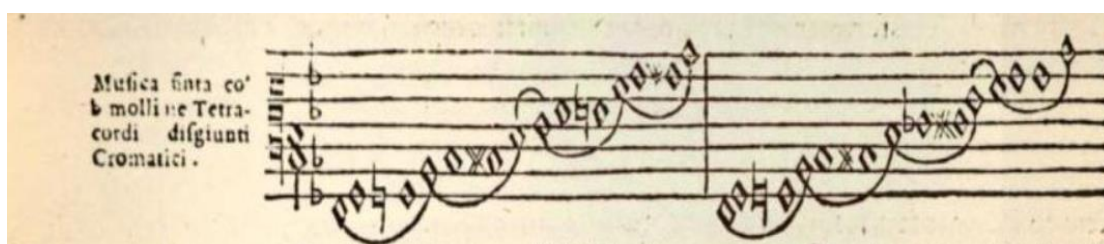


Figura 28- Il Desiderio p.28

Esta é nos tetracordes disjuntos e esta nos tetracordes conjuntos, nos quais você vê o bemol em *a la mi re*, o bemol que me disse que Loyset Pieton usou naquele seu moteto de música *ficta O' admirabile*, e a redução daquela música *ficta* para a música verdadeira é feita como foi dito no diatônico.

Questa è ne' tetracordi disgiunti. Et questa ne' congiunti; ne' quali uoi uedete il b. molle in *a la, mi, re*, che se disse hauere usato Loyset Pieton in quel suo motetto di Musica finta, *O' admirabile*, & il riduzione di quella alla uera Musica si farà, come si disse nel Diatonico.

¹⁰⁵**Gr.** — Pode-se também prosseguir neste gênero cromático por aquele outro tipo de música *ficta* com as *diesis* (#)?

¹⁰⁶**Al.** — É claro, mas você precisa primeiro da ajuda da outra *ficta*, isto é, de alguns bemóis e nos tetracordes disjuntos desta outra *ficta*. Mas muito melhor e mais distintamente, de uma certa maneira, aparecem todas as notas sob os seus nomes simples e próprios do que em qualquer outra demonstração, pois é possível ver claramente o processo dessas notas, das linhas aos espaços e dos espaços às linhas como no diatônico.

Aqui está a demonstração e olhe se eu digo a verdade.

Gr. — Si può forse anco procedere in questo genere Cromatico per quell'altra sorte di Musica finta co' diesis?

Al. — Del Certo: ma ui bisogna qualche aiuto dell'altra prima, cioè di alcuni b. molli, & ne' tetracordi di quest'altra fittione, disgiunti; però molto meglio, & piu distintamente in un certo modo appariscono tutte le uoci sotto i loro semplici, & proprij nomi, che in alcun'altra dimostratione; percioche si uede chiaramente il procedere di esse uoci da righe à spatij, & da spatij à righe, come nel Diatonico.

Eccoui la dimostratione, & eccoui, s'io dico il uero.

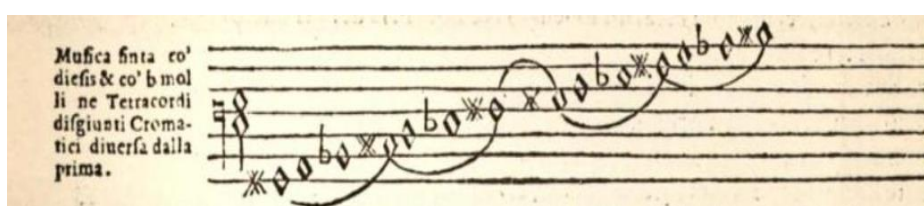


Figura 29- Il Desiderio p.28

¹⁰⁷**Gr.** — É realmente assim e acredito que a sua resolução sobre música verdadeira deva ser feita da mesma forma que você me disse que é feita no Diatônico.

Gr. — Così è ueramente: & credo che la sua risoluzione in Musica uera si debba hauer à fare nella maniera istessa, che uoi mi diceste, che si fa quella del Diatonico.

¹⁰⁸**Al.** — Você está certo.

Agora que você entendeu este gênero cromático de Dídimos e o seu aumento com o gênero diatônico de Ptolomeu, o que eu fui capaz de te dizer muito brevemente, nos apressemos com esta pluralidade de notas *fictas*, como eu sei que você vai confessar para mim agora que ela não é uma verdadeira pluralidade de notas.

¹⁰⁹**Gr.** — Eu confesso, francamente.

¹¹⁰**Al.** — Se você quiser, passemos para a explicação da verdadeira pluralidade de notas.

¹¹¹**Gr.** — Vamos em frente, por favor, porque duvido muito que não tenha cansado daquilo que ao início foi ideia minha e que você também queria. Mas seus pensamentos são tão doces e agradáveis que eu nunca me cansaria de ouvi-los mesmo se você estivesse cansado, como acredito que esteja cansado de falar.

Al. — Voi credete bene. Hora, che di questo genere Cromatico Didimo, & del suo inspessamento col genere Diatonico Diatono incitato di Tolomeo hauete inteso quello, che sotto molta breuità ui ho potuto dire: & cosi speditici di questa pluralità di corde non uera, come sò, che uoi mi confessarete hora ella non esser uera pluralità di corde.

Gr. — Io lo confesso liberamente.

Al. — Passaremo piacendoui alla speditione della uera pluralità di corde.

Gr. — Passiamoci di gratia, ch'io dubito assai di non hauerui homai faticato piu di quello, che da principio fu mente mia, & che uoi haureste uoluto; ma tanto dolci, & diletteuoli sono questi ragionamenti uostri, che io non mi stancarei mai di ascoltarui, si bene foste stanco, come credo certo, che siate di ragionare.

¹¹²**Al.** — Para terminar agora de falar sobre a verdadeira pluralidade de notas, da qual já falamos tudo, acrescentarei apenas que seria necessário adicionar ao *E la mi* um outro bemol mais grave do que esse seu bemol comum, o qual acredita-se que faça uma quarta verdadeira com esse esse *b fa* comum e uma quinta verdadeira com este outro *b Fa* comum agudo do *synemmenon*. No entanto, este bemol comum não faz de maneira alguma quarta e quinta verdadeira e, portanto; como eu disse, seria necessário acrescentar abaixo um outro bemol, o qual realmente os formasse nas suas proporções; e isso seria feito abaixando-o de tom por um coma nosso. Desse modo, o bemol comum desse *E la mi* ainda viria a fazer uma quarta verdadeira com o *b Fa grave* adicionado e quinta verdadeira com *b Fa agudo* adicionado do *synemmenon*.

Al. — Per finire hora di dire della uera pluralità di corde, à quel tutto, che di essa habbiamo già detto, soggiungerò solamente, che sarebbe necessario di aggiungere ad *E la mi*, un altro *b. molle* piu graue di questo suo *b. molle* ordinario, ilqual'è creduto, che faccia quarta uera con questo *b. fa* ordinario, & quinta uera con questo altro *b. fa*, acuto ordinario del *synemmenon*: ma non le fa altrimenti, & perciò sarebbe, com'ho detto necessario aggiungeruene sotto un'altro, ilqual ueramente le formasse nelle loro proportioni, che ciò si farebbe abbassandolo di suono per un nostro comma. Et in questo modo anchora il *b. molle* ordinario di esso *E la mi*, uerrebbe a far quarta uera col *b. fa* graue aggiunto, & quinta uera col *b. fa* aggiunto del *synemmenon*.

¹¹³**Gr.** — Creio que compreenderei com maior facilidade isso que você me ensinou, reservando para este propósito a confirmação daquele provérbio que diz: a corda é dura e difícil de romper.

Se de alguma forma eu visse a descrição no papel, para dizer a mais pura verdade, não a entenderia tão bem quanto gostaria. Aquilo que mais me enche de perguntas na cabeça é ter ouvido você dizer que esse semitom de *b Fa grave* não faz quarta com esse outro bemol comum de *E la mi* e este bemol comum de *E la mi* não faz quinta com este outro *b Fa agudo*, como me parece que você quis inferir pouco depois que essa tecla de *D. Sol re* não faz uma quarta com esse outro *A re*, nem uma quinta com esse outro *a la mi re*, nem uma terça menor com esse *F fa ut* e nem o *Ditono*, ou terça maior, com este semitom de *b Fa grave*.

Quando você disse que seria necessário adicionar outro *b Fa grave* e outro *D sol, re* que fizesse essas quintas e quartas, eu não te disse nada sobre essas questões porque pela cobiça de saber essas outras coisas não me foi permitido, embora pensei em te perguntar. Essa minha tal dúvida procede como você disse estar convencido.

Gr. — Io crederei d'intendere con maggior facilità questa cosa, che uoi ui siete andata à mio giudicio riserbando in questo fine, per uerificare quel prouerbio, che dice, la corda esser dura, & difficile da scorticare. S'io ne uedessi in qualche modo la descrittione sù la carta; perche à dire la pura uerità, io cosi non la capisco bene, come uorrei. Et quello, che piu m'ingombra di difficoltà la mente, è l'haueru'io sentito dire, che questo semituono di *b. fa graue*, non fa quarta con questo altro *b. molle ordinario di E la mi*; & questo *b. molle ordinario di E la mi*, non fa quinta con questo altro *b. fa acuto*, si come parmi, che uoi poco auanti anchora uoleste inferire, che questo tasto di *D. sol, re*, non consonasse una quarta con questo altro di *A re*, ne una quinta, con questo altro di *a la mi, re*, ne questo *F fa, ut*, una terza minore, ne con questo semituono di *b. fa graue* il *Ditono*, ouer terza maggiore, quando diceste, che sarebbe stato bisogno aggiungerui un altro *b. fa graue*, & un'altro *D. sol re*, che li facessero; de le quai cofe all'hora non ui dissi couelle; percioche dalla ingordigia di saper quelle altre cose, non mi fu concesso, se bene ho poi hauuto pensiero di domandarue: & questa tal mia difficoltà procede, che essendo cosi, come hauete detto esser creduto:

A opinião universal constituída não é apenas de todos os instrumentistas práticos de cravos e órgãos, mas dos músicos práticos modernos que, mesmo entre eles, encontram essas terças, quartas e quintas assim como também parece aos meus ouvidos, os quais não estou convencido que sejam da mais perfeita e perspicaz audição como foram aqueles ouvidos do bom Mida, especialmente na época em que ele foi, como lemos, enfeitado por Apolo com aquele par tão lindo de orelhas como um sinal honroso do bom julgamento feito por ele na disputa entre Apolo, instrumentista de Lira ou Citaredo, e Pane, instrumentista da Siringa.

¹¹⁴**Al.** — Você caiu precisamente naquela dificuldade em que tentei fazê-lo cair, porque sem ela penso que não teria compreendido bem o que te resta saber por completo dessa participação, como você mostrou o seu desejo de compreender. Mas não pertenceria realmente à família que você é se não desejasse a cada hora qualquer coisa virtuosa.¹²⁷

ferma uniuersale opinione, non solamente di tutti i pratici sonatori, & di clauacembali, & organi: ma de' Musici pratici moderni, che pur trà loro si troui esse terze, esse quarte, & esse quinte, cosi pare anco alle mie orecchie; lequali io non mi persuado però, che siano di piu perfetto, & discernente udito, che si fossero quelle del buon Mida: & massimamente all'hora che egli uenne, come si legge, adornato da Apollo di quella cosi bella coppia Asinina in segno honorato del buon giudicio fatto da lui nella controuersia, che uertiua trà esso Apollo sonatore della Lira, ò Citaredo, & Pane sonatore della Siringa.

Al. — Voi siete à punto caduto in quella difficoltà, nella quale io ho cercato di farui cadere; imperoche senza lei penso, che non haureste potuto intender bene quello, che à uoi resta di saper per intiera, & perfetta intelligentia di essa participatione, come hauete mostrato grandemente di desiderare d'intendere: ma uoi non sareste ueramente della famiglia, che uoi siete, se non desideraste ogn'hora qualche uirtuosa cosa:

¹²⁷ Neste trecho Alemanno faz uma brincadeira com o sobrenome Desiderio. Tal palavra no italiano significa desejo e, portanto, assim como falado na

Carta ao Leitor no início do tratado, Alemanno brinca com Desiderio ao dizer que ele tem muito desejo em saber muitas coisas a toda hora.

Agora não conheço outra descrição demonstrável que pudesse ser proposta para certificar esta sua dúvida senão a descrição das proporções consequentemente reunidas juntas, contidas nos próprios números. Mas suspeito que nesses números você não tenha prática suficiente, pelo que lembro você me mencionou nessas nossas discussões.

¹¹⁵**Gr.** — Poderíamos experimentar e quem sabe você não fez em tão curto espaço de tempo, senão um Doutor, pelo menos um bom acadêmico?

Se você quiser e puder, mostre-me essas proporções.

¹¹⁶**Al.** — Eu gostaria e posso. Se eu não me engano, sem dúvida ainda os escrevo porque acho que tenho um exemplo comigo.

Aqui está pela minha convicção. Veja que acima de cada número também está marcado o caractere de Guido Monaco correspondente a esses números. Considere o que você entende disso.

Demonstração dos números relevantes às notas diatônicas com adições para a verdadeira pluralidade de notas.

Hora dimostrabile descrittione alcuna altra non sò, che ui potesse esser proposta per certificarui di questo uostro dubbio, che quella delle proportioni consequentemente congiunte insieme, contenute da' proprij numeri; ma dubito, che in quelli non habbiate pratica a sufficientia, per quanto parmi di ricordare, che mi habbiate accennato in questi nostri ragionamenti.

Gr. — Noi potremmo sperimentare, E chi sà, che uoi non haueste fatto in cosi poco spatio di tempo, se non un Dottore, almeno, un buono scolare?

Se ui piace, & potete, mostratemi esse proportioni.

Al. — Piacemi, & uoglio, & posso; & s'io non m'inganno, senza dubbio anchora scriuendole; imperoche credo di hauerne uno esempio adosso.

Eccolo per mia fè: uedete, che sopra à ciascun numero anco è segnato il carattere di Guido Monaco corrispondente à quelli: considerate hora uoi quello, che ne potete cauare di buono.

Dimostrazione de' numeri pertinenti alle uoci diatoniche, con le aggiunte per la uera pluralità di corde.

aggiunta					aggiunta			aggiunta				
1920.	1728.	1620.	1600.	1536.	1440.	1296.	1280.	1215.	1200.	1152.	1080.	960.
G.	A.	b.	b.	b.	C.	D.	D.	b.	b.	E.	F.	G.

¹¹⁷**Gr.** — Na verdade, quem é burro e acredita ser cerdo ao saltar da vala se dá conta, diz o provérbio. Eu conheço claramente que o meu salto seria uma perda de tempo e bater, como dizem, água em um pilão, embora pareça entender algo disso.

¹¹⁸**Al.** — Eu duvidei muito disso, como você disse, porque essas coisas não são facilmente compreendidas, exceto por aqueles que fizeram algum estudo longo sobre isso e tenham se aprofundado. Mas se você acredita que pode superar essa dificuldade com uma outra forma de visão, já que não tem conseguido superar dessa forma com os números, pode superar com a audição.

Eu desenharei rapidamente neste papel um teclado de cravo, ou de órgão, de maneira que ela contenha esta verdadeira pluralidade de notas.

Gr. — In fatti, chi asino è, & ceruo esser si crede, al saltar del fosso se ne auuede, dice il prouerbio. Io conosco chiaramente, che il mio sarebbe un perder il tempo, & pestar, come si dice, acqua in mortaio, quantunque mi paia di comprenderui un non sò che.

Al. — Io dubitaua grandemente di questo, come ui dissi; percioche queste cose non sono facilmente intese, se non da chi ui ha fatto qualche studio lungo intorno, & ui sia uersato dentro: Ma se uoi credeste di poter superar questa difficoltà, con la ueduta in un'altra maniera, poiche superare non l'hauete potuta in questa, con questi numeri: nè la potete hora con l'udito: Io ui disegnarei in un subito sù questa carta una testatura da clauacembalo, ò da organo nel modo giusto, ch'ella si ricerca à questa uera pluralità di corde:

Façamos este outro teste um pouco, talvez por este caminho você possa satisfazer o seu desejo porque pelo caminho dos sons considero impossível já que, pelo que estou a imaginar, os seus ouvidos nunca ouviram outra consonância senão o *Diapason* em sua forma verdadeira. No entanto, essas outras consonâncias são usadas para ouvir apenas estas coisas temperadas, incompletas e alteradas em todos os instrumentos estáveis e estáveis alteráveis. Por enquanto não temos meios para te fazer ouvi-las, mas te prometo fazer ouvir em outro momento cada desejo seu na Regra Harmônica, chamada pelos Modernos de Monocórdio, isto é, um instrumento com uma única corda.

¹¹⁹**Gr.** — Eu aceito prontamente esta sua gentil oferta e a cobrarei com muito prazer, quando souber que não será um incômodo para você. Não vou te esconder a minha ignorância, mesmo sendo muita nesta parte, mas eu também espero, com a sua ajuda, sair logo disso.

Et vuò, che facciano quest'altra proua un poco, se per questa tal strada uoi poteste sodisfare al desiderio uostro, che per quella de' suoni io la reputo impossibile: poiche, per quanto io mi uado immaginando, le uostre orecchie non hanno mai sentito altra consonantia, se non la Diapason nella sua uera forma: ma siano usate ad udire solamente queste cosi partecipate, manche, & alterate in tutti gli strumenti stabili, & stabili alterabili: & per hora non habbiamo commodo alcuno da farui quelle udire, com'io ui prometto di farui udire un'altra uolta ad ogni uostro piacere sù la Regola armonica, detta da Moderni Monocordo, cioè strumento da una corda sola.

Gr. — Prontamente accetto questa uostra gentilissima proferta: & usarola uolontieri qual'hora saprò, che non ui sia lo scommodo uostro, ne uoglio asconderui la mia ignorantia anco in questa parte esser molta: ma spero anco uostra mercè di uscirne tosto, tosto.

¹²⁰**Al.** — Se não fosse tão tarde eu diria que fossemos pegar o Monocórdio, mas é muito tarde. Por favor, não se preocupe se demorar até amanhã pois eu espero te dar satisfação e deleite.

Agora acredito que você reconheça claramente todas essas teclas brancas, as mesmas que estão neste cravo e que também estão normalmente em todos os outros instrumentos dessa mesma espécie. Além disso, alguns desses semitons estão divididos no meio, ou seja, duplicados, com um colocado em cima do outro e, portanto, foram a causa da distinção desenhada por mim, de um lado todos pretos e de outro todos tracejados.

Al. — Se non fusse l'ora così tarda, io direi, che mandassimo à pigliar il Monocordo: ma in fatti egl'è troppo tardi: non u'incresca di gratia d'indugiare sin à domani, ch'io spero di darui, e sodisfatione, e diletto. Hora credo, che uoi riconosciate chiaramente tutti questi tasti bianchi per li medesimi, che sono in questo clauacembalo: & che sono etiandio ordinariamente in tutti gli altri strumenti di questa specie; oltra di ciò, che alcuni di questi semituoni siano spezzati in mezzo, cioè duplicati, con esser l'uno posto sopra l'altro; & perciò siano stato à causa di distintione da me disegnati, per una loro parte tutti negri, & per un'altra tutti trattizzati.

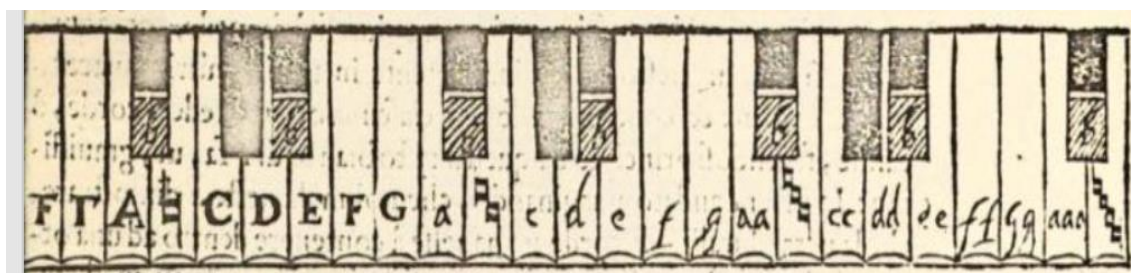


Figura 30- Il Desiderio p.31

¹²¹**Gr.** — Por essas teclas eu reconheço todas.

Gr. — Per tali io riconosco egli uni e gli altri.

¹²²**Al.** — Você agora tem que saber que todos esses semitons pretos têm que ser nota, ou melhor, som um pouco mais agudo do que esses outros semitons tracejados ao lado. Para te dar informações distintas mais claras e específicas sobre eles, eu te digo que este primeiro semitom tracejado desse primeiro par é o b *Fa* grave comum em todos esses instrumentos e esse seu companheiro acima totalmente preto é o b *fa* adicionado. Este seguinte todo preto é o *D. Sol re* adicionado. Este outro então riscado, primeiro do segundo par, é o bemol adicionado de *E la mi*. Neste segundo, um pouco acima e todo preto, seu companheiro é o bemol desse *E la mi* comum em todos esses instrumentos. Desse outro par de semitons únicos, esse primeiro tracejado é b *Fa synemmenon*, do qual este outro tracejado é a oitava mais baixa e esse outro ao lado tudo preto é para a oitava extrema aguda e muito aguda de todos esses outros graves.

Al. — Hauete hora da sapere, che tutti questi semituoni negri hanno da esser di uoce, ò per dir meglio di suono alquanto piu acuto di questi altri trattizzati suoi compagni; Et per uenire à darui di loro più chiara, & particolare distintia notitia, dicoui, che questo primo semituono trattizzato di questa prima coppia è il b. fa graue ordinario in tutti questi tali strumenti, & questo altro suo compagno superiore tutto negro è il b fa aggiunto. Questo seguente tutto negro è il D. sol re, aggiunto. Quest'altro poi trattizzato primo della seconda coppia è il b. molle aggiunto di E la mi. E questo secondo, alquanto superiore tutto negro suo compagno è il b. molle di esso E la mi, ordinario in tutti gli strumenti tali. Di quest'altra coppia di semituoni soli, questo primo trattizzato è il b. fa synemmenon, del quale è ottaua graue questo altro trattizzato, & questo altro suo compagno negro tutto è per l'ottaua di esso b. fa graue aggiunto, si come tutti questi altri semituoni sono rispettiuamente ottaue acute, & otaue sopracute, & acutissime di tutti questi altri graui.

Agora a função deste primeiro bemol adicionado de *E la mi* seria fazer a quarta verdadeira, como eu te disse em abstrato, com este b *Fa* grave comum e quinta verdadeira com este outro b *Fa* agudo comum do *synemmenon*. Deste outro b *Fa* grave adicionado tudo preto seria fazer uma quarta verdadeira com este bemol comum tudo preto de *E la mi*.

Da oitava aguda adicionada de b *Fa* seria fazer uma quinta verdadeira com o mesmo bemol comum de *E la mi*.

Então a utilidade, que eu disse e afirmei com a autoridade de Fogliano, que se receberia deste *D. Sol, re* adicionado seria formar a quarta verdadeira com *A re* e a quinta verdadeira com *A la, mi, re*. Além disso, fazer o verdadeiro *semiditono*, ou terça menor, com este *fa ut* branco e com este b *Fa* grave comum o verdadeiro *Ditono*, ou terça maior, assim como este *Dítono*, ou terça maior, seria consonante entre esse b *Fa* grave adicionado tudo preto e esse *D. Sol, re* branco. O verdadeiro *semiditono*, ou terça menor, seria ouvido entre esse b *Fa* grave preto e este *Gamma ut* branco.

Em conclusão, isso é tudo o que pertence a verdadeira pluralidade de notas.

Hora l'ufficio di questo b. molle primo di E la mi, aggiunto sarebbe di far uera quarta come io ui dissi, cosi in astratto, con questo b. fa graue ordinario, & uera quinta con questo altro b. fa acuto ordinario del *synemmenon*, & di questo altro b. fa graue tutto negro aggiunto, sarebbe di far uera quarta, con questo b. molle ordinario tutto negro di E la mi. Et della sua ottava acuta aggiunta il far uera quinta col medesimo b. molle ordinario di E la mi; La utilità poi, che ui ho detto, & affermato, con l'auttorità del Fogliano, che si riceuerebbe da questo *D. sol, re*, aggiunto, sarebbe il far uera quarta, con *A re*, & uera quinta, con *A la, mi, re*, & oltra di ciò fare uero *semiditono*, ouer terza minore, con questo *F fa ut* bianco, & con questo b. fa graue ordinario il uero *Ditono*, ouer terza maggiore, si come anco esso *Ditono*, ouer terza maggiore consonarebbe trà questo b. fa graue tutto negro aggiunto, & questo *D. sol, re*, bianco: & il uero *semiditono*, ouer terza minore si udirebbe trà esso b. fa graue negro, & questo *Gamma ut* bianco: Et questo in conchiusione è tutto quello, che s'appartiene ad essa uera pluralità di corde.

¹²³**Gr.** — Depois que você me disse que a verdadeira pluralidade de notas não é aquela que se vê neste, e normalmente em todos os outros cravos e órgãos, e contém em si treze notas para cada oitava a partir desta tecla branca de *F fa ut* muito grave, eu estava imaginando que você tivesse de me mostrar que a verdadeira pluralidade de notas contivesse dentro de uma oitava dezoito ou vinte, ou pelo menos dezesseis notas. No entanto, vejo neste teclado que você me desenhou e me explicou é igual à não verdadeira, isto é, de treze notas. Entre aqueles teclados há ainda duas notas comuns, as quais são: este *b Fa* grave tracejado e este bemol preto de *E la mi*, ambas retiradas dessa pluralidade de notas verdadeiras. Tal pluralidade na minha opinião, tem apenas onze notas e consequentemente é menor do que a pluralidade não verdadeira por duas notas. Portanto, a pluralidade não verdadeira de cordas para ser verdadeira e, consequentemente a verdadeira para ser a não verdadeira, considero impossível bem como inconveniente.

Gr. — Poi che uoi mi hauete detto, che uera pluralità di corde, non è quella, che si uede in questo, & ordinariamente in tutti gli altri clauacembali, & organi: & contiene in se per ciascuna ottava tredici corde, ò canne, facendosi principio da questo tasto bianco di *F fa, ut*, grauissimo: Io mi era andato imaginando, che uoi mi haueste à dimostrare, che la uera pluralità di corde ne hauesse à contenere dentro ad una ottava diciotto, ò uenti, lò per lo meno sedeci: ma io uedo sù questa testatura designatami, & dichiaratami da uoi essere appena eguale alla non uera, cioè di tredici: & trà quelle esserne com numerate anchora due delle ordinarie, lequali sono questo *b. fa* graue trattizzato, & questo *b. molle negro* di *E la mi*, & sottratte da essa pluralità di corde ura, ella per mio parere uiene à rimanere solamente di undeci corde, ò canne, & per conseguenza ad esser minore della pluralità non uera apparente, & ordinaria per due corde, ò canne, & perciò consequentemente anchora la non uera pluralità di corde ad esser la uera, & la uera ad esser la non uera; ilche tengo per impossibile, non che per inconueniente.

¹²⁴**Al.** — A conclusão de suas premissas seria realmente essa que você fez se entendesse tais tão simplesmente como você as propôs. No entanto, deve ser advertido que elas devem ser entendidas de outra maneira porque a pluralidade de notas não verdadeira e aparente é uma composição, ou um aumento de notas ou sons de dois gêneros harmônicos, isto é, do diatônico e do cromático juntos. Assim, um pode servir de modelo para o outro agora que os Músicos práticos modernos costumam compor madrigais e motetos e outros cantos indiferentemente, isto é, com terças e sextas consoantes em partes diferentes em um mesmo tempo, por meio da *participação*. A verdadeira pluralidade de notas contém apenas as notas, ou sons, que são pertinentes a um gênero, que é o gênero, ou digamos rapidamente, a espécie Diatônica de Ptolomeu, a qual naturalmente nos dá, e em suas verdadeiras formas, *Dítonos*, *semidítonos* e um ou outro *hexacorde* consonante. Assim, essas oito notas, contém um *diapason* inicial, como você disse, e cinco são adicionadas que é mais da metade do comum.

Al. — La conchiusione delle vostre premesse sarebbe ueramente tale, quale uoi l'hauete fatta, quando si hauessero da intendere esse premesse cosi semplicemente, come le hauete proposte, ma bisogna auuertire, che le uanno intese di altra maniera; imperoche la pluralità di corde non uera, & apparente è una compositione, ò uno inspessamento di uoci, ò suoni di due generi Armonici, cioè Diatonico, & Cromatico insieme, cosi che l'uno si può seruire dell'altro nella guisa, che hora costumano di comporre e Madrigali, & Mottetti, & altre cantilene tali indifferentemente i Musici pratici moderni, cioè con terze, & seste consonanti à diuerse aiere in un tempo medesimo, col mezo della participatione. Et la uera pluralità di corde, contiene solamente quelle corde, ò suoni, che sono pertinenti ad un sol genere, che è il genere, ò diciam piu tosto la specie Diatonica Diatona incitata di Tolomeo; laqual ci dà naturalmente, & nelle uere forme loro, & Ditoni, & semiditoni, & l'uno, & l'altro essacordo consonanti. Et in questo modo ad otto corde continenti una Diapason principiata, come uoi hauete detto, ne uengono aggiunte cinque, che sono piu della metà dell'ordenario.

Além disso, você deve estar atento que as duas notas, ou sons, que você diz ser -como são normalmente em todos os cravos e em todos os órgãos- não são mais dessa pluralidade de notas não verdadeiras, são dessa verdadeira. Na verdade, muito mais próprias à verdadeira de um certo modo do que à não verdadeira, principalmente esta do bemol preto de *E la mi*, uma vez que dependem do tetracorde *synemmenon* de modo que se remover essas duas notas de ambas pluralidades de notas, permanecerá como comuns tanto para a verdadeira quanto para a não verdadeira onze notas, ou sons, em cada uma de suas oitavas de acordo com o seu modo. A verdadeira pluralidade não sendo superada pela falsa mas, pelo menos, permanecendo igual devido à essa outra razão de sua simplicidade, ela permanecerá verdadeira pluralidade e a falsa permanecerá falsa devido à sua composição.

¹²⁵**Gr.** — Não acreditava até agora que os músicos fossem tão sutis e soubessem tanto argumentar por silogismos, mas estou ciente do meu erro.

Oltra di ciò uoi douete auuertire, che le due corde, ò suoni, che dite esser (come sono ordinariamente in tutti i clauacembali, & in tutti gli organi) non sono piu di essa pluralità di corde non uera, che si siano di essa uera, anzi molto piu proprie della uera ad un certo modo, che della non uera, & massimamente questa del b. molle negro di E la mi, essendo che esse dependono dal tetracordo *synemmenon*, onde tolte uia queste due dall'una, & dall'altra dicesse pluralità di corde, come comuni, rimaranno, tanto per la uera, quanto per la non uera undeci corde, ò suoni, in ciascuna loro ottaua presa il uostro modo; per la qual cosa la uera non essendo superata dalla non uera pluralità: ma per lo meno rimanendo sua eguale, cosi uerrà per quella altra ragione della sua simplicità à restare pluralità uera, & la non uera à rimaner non uera per la sua compositione.

Gr. — Io non credeua, che i Musici fussero tanto sottili: & sapessero tanto inanzi del sillogizzare; ma io mi auuedo dell'error mio.

¹²⁶**Al.** — Não há nenhum erro seu nisso, se não que você sempre considerou apenas músicos aqueles que sabem como enfiar notas, como se diz, juntas e são puramente práticos, dos quais para nós já foi falado o bastante para não entrar em outros argumentos sobre eles. Mas se você tem relação com os músicos teóricos, você saberá o que eles devem ser. Os escritos daqueles antigos demonstram isso claramente e brevemente. Além disso, sabe-se que alguns deles eram da escola pitagórica, outros vinham da Academia Platônica e outros do Liceu, ou da lógia, aristotélica. Os próprios teóricos como Pitágoras, Platão e Aristóteles escreveram muito sobre isso com muita sabedoria. E aqui eu manifesto que nem por isso e nem por qualquer outra coisa que hoje eu tenha argumentado tão repentinamente com você sobre isso da Música, tenha a ver com a sua bela inteligência ou tenha a ver com outros a quem você irá contar- como você disse querer fazer àquele amigo dos *schismi* para argumentar com silogismos- que eu me considero um daqueles Músicos por mim mencionados. Bem que eu gostaria de ser e se não, por outro lado, ao menos pela autoridade de poder remover tantos abusos que estão agora nesta nossa música moderna, ou melhor dizendo, nestes nossos músicos modernos, dos quais dois abusos seriam os primeiros de todos.

Al. — Error uostro in questo non ci ha, se non inquanto, che uoi hauete sempre stimato solamente Musici quei, che sanno infilzar note, come si dice, insieme & sono puri pratici, de' quali vuò che da noi sia già per non intrare in altri ragionamenti di loro stato detto à bastanza: Ma se haurete commercio co' Musici Teorici, uoi conoscerete qual bisogna, che essi siano: Egli scritti di quegli antichi chiaramente e breuemente lo dimostrano: Oltra che si sà, che una parte di loro fu della scuola Pitagorica, un'altra ne uscì della Academia Platonica, & un'altra del Liceo, ouer della loggia Aristotelica, & Pitagora istesso, & gli istessi Platone, & Aristotele ne scrissero molto dottamente. E qui mi protesto, che ne per questa, ne per alcuna altra cosa, che hoggi io habbia ragionato cosi all'improuiso con esso uoi della Musica, habbiate col bell'ingegno uostro, ne habbia altri, a' quali uoi foste per narrarla, come hauete detto di uoler fare à quello amico de gli schismi, da sillogizzare, ch'io mi stimi uno di quei Musici da me accennati: Ben desiderarei di essere, & se non per altro, almeno per l'auttorità di poter leuare molti abus, che sono hora in questa nostra Musica moderna, ò per dir meglio in questi nostri nominati Musici moderni, de' quali abus due sarebbono i primieri:

Desses dois o principal é aquele da indiferença com o qual são compostas as *cantilenas*, não tendo diferença entre as composições delicadas e lascivas e as fúnebres e as sombrias; aquelas que servem ao culto divino, invocando, agradecendo e louvando a onipotente Majestade de Deus e seus Santos. Para esse efeito, como Ptolomeu nos induz em seu “*Armonici*” demonstrando a ideia de Pitágoras. Sobre isso, foi encontrada a música a qual brevemente e com grande alegria é expressa pela resposta de Apolo à pergunta feita a ele por um amante das Musas nesta Sestilha.¹²⁸

Ouç-a por favor e sinta também o mistério do *hexacorde* fechado de Guido Monaco, isto é, das seis notas musicais comuns ascendentes e descendentes.

*“Rosto branco e rosado e tímido de
vergonha,*

*Diga-me por que (como) ele anda
pela estrada da música? Apolo.*

*Para preencher os infelizes com um
consolo fácil: que ele repita os
maravilhosos elogios de apoio aos
vagabundos.*

& di esse due il principale, quello della indifferentia, con la quale uengono composte le cantilene, non si trouando alcuna diuersità trà le compositioni deliciose, & lasciue: & le funebri, & lugubri, & quelle, che hanno à seruire al culto diuino, inuocando, ringratiando, & laudando la onnipotente Maestà di Dio, & i suoi Santi; per lo quale effetto, come ci essorta Tolomeo ne' suoi Armonici sponendoci la mente di Pitagora sopra ciò: fu principalmente trouata la Musica, ilche breuemente, & con gran felicitade uiene espresso dalla risposta d'Apollo alla interrogatione fattagliene da un'amatore delle Muse in questo essastico.

Vditelo di gratia, & auuertite il misterio anco inchiuousi dell'essacordo di Guido monaco, cioè delle sei note Musicali ordinarie, ascendenti, & discendenti.

*Candidulo vultu, ruseo, & suffusa
pudore*

*Dic quare in terris Musica carpit
iter?*

*Ap. Vt Repleat Miseros Facili
Solamine: Laudes*

¹²⁸ Estrofe com seis versos.

E pelas melodias dos deuses: as boas ações dos homens e as obras piedosas do cantor/poeta, a música vem do céu reina na Terra.”¹²⁹

O outro abuso seria aquele dos concertos, de onde começou nossa longa conversa. Talvez fosse fácil se ela penetrasse aos ouvidos dos músicos e persuadissemos eles por aqueles tantos bons motivos, que em si contêm, de se absterem e não zombarem dos estudiosos de Música com suas tantas confusões de instrumentos diferentes, com a qual acreditam fazer esses milagres que leem naqueles Orfeus, naqueles Anfiones e em de todos aqueles outros músicos antigos.

Enquanto eles se enganam, você pode dar-lhes uma boa declaração.

¹²⁷**Gr.** — Você segue assim adiante?

Talvez você não se lembre que falta me dizer da participação e dos concertos de hoje em dia tão famosos.

Sola Vagis Miras Repetat: Vtque modis

Diuorum: benefacta uirum, & piua munera vatum,

De coelo veniens Musica, in orbe viget.

L'altro abuso sarebbe quello de' concerti, donde ebbero principio queste nostre così lunghe ciancie; & facil cosa forse sarebbe, s'elle penetrassero loro alle orecchie, che persuasi da quelle per tante buone ragioni, che in se contengono, se ne astenessero:& non uolessero per l'auuenir dar da ridere a gl'intendenti della Musica, con tante loro confusioni di strumenti diuersi, con la moltitudine de' quali si credono di fare essi i miracoli, che si legono di quegli Orfei, di quegli Anfioni, & di tutti quegli altri Antichi Musici. Et quanto s'ingannino, uoi ne potete fare loro buona testimonianza.

Gr. — Voi ui leuate così in piedi? non ui raccordereste forse, che ui resta da dirmi della participatione, & de' concerti di hoggidì così famosi, si come uoi ui siete obligato di dire?

¹²⁹ Possível tradução realizada por Anna Trento

¹²⁸**Al.** — Perdoe-me que ao confessar a verdade eu fiquei um pouco exaltado. É como se fala acima do potro. Mas esse pequeno movimento me fez sentir mal e retornar para casa. Não vou esquecer do que te prometi.

¹²⁹**Gr.** — Achei que você era fleumático e não colérico. Então volte a sentar-se e retome a linha do seu raciocínio para a *participação*, da qual você deve começar a me contar agora, já que você concluiu que falou o suficiente sobre a pluralidade de notas, na medida em que você pretende me tornar capacitado sobre essa *participação*.

¹³⁰**Al.** — Se você entendeu bem, como me parece que entendeu muito bem, o que é a verdadeira pluralidade de notas, será fácil que você entenda rapidamente muito bem novamente o que é a *participação* porque sem saber da pluralidade de notas não se pode entender a participação de forma alguma.

Al. — Perdonatemi, che a confessarui il uero io era entrato in un poco di escandescencia: & come si dice sù il poledro: ma questo poco di moto mi haueua ben fatto risentire, & ritornare à casa: ne uoglio mancare di quanto ui ho promesso.

Gr. — Io ui credea flemmatico, & non colerico, ritornate dunque à sedere, & ripigliate il filo del uostro ragionamento, per la participatione, della quale mi dourete homai cominciare à dire; poiche conchiudeste d'hauer parlato à bastanza della pluralità di corde, per quanto s'appartiene à farmi capace di essa participatione.

Al. — Se uoi hauete bene inteso, come parmi, che habbiate inteso benissimo, che cosa sia la uera pluralità di corde, facile sarà, che subito intendiate benissimo anchora, che cosa sia la participatione; percioche non sapendosi quella, non si può comprender questa à modo alcuno.

¹³¹**Gr.** — A ideia foi realmente boa e gostei do seu teclado de cravo que me foi proposto, onde pude compará-lo com este teclado comum porque realmente assim, senão em tudo pelo menos em grande parte, eu entendi essa pluralidade de notas verdadeiras, isto é, simples e necessária - direi assim- para o efeito de poder ter aquelas consonâncias em sua perfeição e em sua forma verdadeira, na qual gosto de acreditar que não temos nesta outra pluralidade de notas não verdadeiras, isto é, composta e alterada. Dessa forma, certamente nada me resta senão desejar, por não possuir ainda tanto conhecimento, a diversidade que está entre aquelas consonâncias verdadeiras e estas *participadas*, que você chama de incompletas e imperfeitas, fora de sua própria forma ou de suas proporções correspondentes.

Gr. — Buono è stato ueramente il pensiero, & trouato uostro di propormi questo tastame da clauacembalo, ond'io habbia potuto far paragone di lui con questo ordinario; percioche ueramente cosi, se non in tutto, in grandissima parte almeno ho compresa essa pluralità di corde uera, cioè semplice, & necessaria (dirò cosi) per l'effetto di poter hauere quelle consonantie nella perfettione loro, e loro uera forma; nellaquale giouami di crederui, che non si habbiano in questa altra pluralità di corde non uera, cioè composta, & alterata; Della qual cosa certo restami che desiderare, per non possedere anco bene, cosi la diuersità, che è tra quelle uere consonantie, & queste partecipate, da uoi chiamate manche, & imperfette, & fuora della uera forma loro, ò delle corrispondenti loro proportioni.

¹³²**Al.** — Amanhã você certificará completamente a regra harmônica, chamada por Guido D'Arezzo de madeira mestre, ou digamos, Monocórdio. É o suficiente para mim agora que você entenda o que são as terças verdadeiras- as menores e as maiores- as quartas e as quintas verdadeiras e, da mesma forma, ambas as sextas verdadeiras, pois são as notas deste Monocórdio e dos outros cravos, órgãos e de todos os tais instrumentos estáveis e estáveis alteráveis, como você disse entender e parece-me que você entendeu o suficiente. Portanto, volto a te dizer que essa *participação* nada mais é do que evitar a verdadeira pluralidade de notas com apenas um *b Fa* e com um apenas um *D. Sol re* e com dois *E la mi*, faz aproximadamente aquele efeito que fariam os dois *b fa*, os dois *D. Sol re* e os três *E la mi*, enganando o sentido da audição. Eu disse aproximadamente porque perfeitamente não pode ser feito, exceto com a verdadeira pluralidade, e disse enganando o sentido da audição pois ela não desfruta plenamente desse prazer como desfrutaria ouvindo as consonâncias em suas formas perfeitas. No entanto, as ouve na maior parte aumentadas ou diminuídas e tal ato de diminuir pelos mestres construtores, ou pelos afinadores de tais instrumentos, é denominado encurtar.

Al. — Di questo vi certificarà domani intieramente la regola Armonica Maestro di legno chiamata da Guido Aretino, ò diciam Monocordo. A' me basta hora, che intendiate, che altro siano le uere terze, & le minori, & le maggiori: le uere quarte, & le uere quinte, & similmente amendue le uere seste, che quelle di questo, & de gli altri clauacembali, de gli organi, & di tutti gli strumenti tali stabili, & stabili alterabili, si come dite d'intendere, & anco à me pare, che uoi intendiate à bastanza; ond'io ritorno à dirui, che essa participatione, non è altro, che uno fuggire la uera pluralità di corde, & con un sol b. fa, & con un sol D. sol re, & con due E la mi, fare quello effetto prossimamente, che farebbono i duo b. fa, i due D. sol re, & i tre E la mi, ingannando il senso dell'udito. Ho detto prossimamente; imperoche perfettamente non si può fare, se non con essa pluralità uera: & ho detto ingannando il senso dell'udito; percioche egli intieramente non gode quel diletto, che goderebbe udendo le consonantie nelle perfette forme loro: ma cosi le ode per la maggior parte, ò aggrandite, ò scarseggiate, ilquale atto di scarseggiare da mastri fabricatori, ouero accordatori di tali strumenti è nominato spuntare.

Eu disse ainda com apenas um *bfa*, com um *D. Sol re* e com dois *E la mi*; mas não quero você entenda com esta ou com aquela nota, seja as comuns ou as adicionadas, pois se isso fosse feito voltaria a ter os mesmos inconvenientes e defeitos. Mas quero que você entenda por uma nota intermediária entre a comum e a adicionada, a qual procedendo dessas notas comuns possa fazer o papel de uma ou da outra, respectivamente. Embora seja feito, como eu disse, um pouco imperfeitamente, mesmo assim é feito sem desagradar aos ouvidos. E tal *bFa* sobre *D.sol re*, ou tal *E la mi*, são nada mais do que sons representativos dos termos comuns a todas as consonâncias, das quais parte eram principalmente terminadas de acordo com sua perfeição em um desses dois *bfa* sobre esses dois *D.sol re* ou desses três *E la mi*, e parte daquelas outras fazem com que cada consonância seja aumentada ou diminuída além de sua perfeição. Dessa forma, entretanto, para tal ato de alteração que esses Mestres chamam de *participação*, nenhuma consonância se afasta da sua forma própria e verdadeira tanto que, como eu disse, os ouvidos atentos não podem ouvi-la e suporta-la porque foi descoberto por experiência que nenhum *bfa* sobre *D. sol re*

Ho detto anchora, con un sol b. fa, & con un sol D. sol re, & con due E la mi: ma perciò non uoglio, che intendiate, ò con questo, ò con quel suono, ò diciam uoci, ò de gli ordinarij, ò de gli aggiunti; percioche, se ciò si facesse, si uerrebbe à tornare, & incorrere ne gli istessi inconuenienti, & diffetti. Ma vuò che intendiate per un suono mezano trà l'ordinario, & l'aggiunto, il qual procedendo però da questi tasti ordinarij possa far l'ufficio rispettiuamente de gli uni, & de gli altri. Ilche se bene uien fatto, com'ho detto, alquanto imperfettamente: nondimeno egli uien fatto, senza dispiacer dell'orecchie. E tal b. fa, ouer D. sol re, ò tali E la mi, non essendo altro, che suoni rappresentatiui de' termini comuni di tutte le consonantie, parte delle quali erano primieramente terminate conforme alla perfettione loro in uno di essi due b. fa, ouer di essi due D. sol re, ouero di essi tre E la mi, & parte nell'altro di quelli fà, che ciascuna consonantia tale uenga accresciuta oltra alla sua perfettione, ouer diminuita di quella: cosi però, che per tale atto di alteratione, che essi Mastri nominano participatione niuna consonantia si scosta dalla sua propria, e uera forma, tanto che, com'ho detto, le orecchie ascoltatrici non la possano udire, & uolontieri sopportare; imperoche si è per isperientia trouato, che niuno b. fa, ouer D. sol re,

ou *E la mi*, tomado por si só, pode suprir esses outros *bfa* sobre *D. sol re* ou *E la mi* dos músicos práticos. Isso é tudo o que Fogliano, em sua Música especulativa, deixou escrito muito mais vastamente do que qualquer outro escrito, sobre a razão dessa *participação* e quase que com essas mesmas palavras, exceto das duas ou dos três *E la mi*, dos quais ele não mencionou nenhuma palavra porque não tinha notícias do segundo bemol desse *E la mi*. Certamente foi grande coisa, tendo ele sido muito diligente na consideração de todas as outras imperfeições das consonâncias e bom provedor dessas informações. Esta imperfeição foi então colocada em alerta pelos seus músicos sucessores e resolvida com esse segundo bemol adicionado.

Se quiser agora que eu acrescente minha opinião sobre a origem, ou invenção, disso à maneira- Fogliano posteriormente relata nesse capítulo- a ser seguida por tais mestres práticos ao executá-la que é realmente o que eles ainda mantêm hoje, farei isso rapidamente para te dar completa satisfação.¹³⁰

ò *E la mi*, pigliato da per se solo può supplire, per questi altri b. fa, ouer *D. sol re*, ò *E la mi* de' pratici. Et questo è tutto quello, che della cagione di essa particiaptione ne ha lasciato scritto, & copiosamente assai piu di ciascuno altro scrittore. Il Fogliano nella sua Musica specolatiua, & quasi con queste medesime parole, eccetto però de' due, ò de' tre *E la mi*, de' quali egli non fece parola alcuna; imperoche non hebbe notitia del secondo b molle di esso *E la mi*: & fu gran cosa certo, essendo egli stato molto diligente consideratore di tutte le altre imperfettioni di esse consonantie, & buono proueditore à quelle: A' questa imperfettione è poi stata posta auuertentia da Musici posterì suoi, & dato soccorso, con esso b. molle secondo aggiunto. Se uolete hora, ch io soggiunga la opinione mia della origine, ò inuentione di quella al modo, che esso Fogliano seguentemente racconta in esso Capitolo esser tenuto nell'affetuarla da' Mastri tali pratici, che ueramente è quello, che hoggidì tengono essi anchora, lo farò prontamente per darui compiuta sodisfattione.

¹³⁰ Neste trecho, a participação que o interlocutor Alemanno se refere diz respeito à afinação temperada aplicada aos instrumentos. No sistema

temperado sabemos que as notas são encurtadas de forma a proporcionar uma divisão proporcional entre os intervalos.

¹³³**Gr.** — Será realmente uma grande satisfação saber uma coisa ou outra porque assim é muito melhor de gravar na mente. Se você me disser também quais são os escritores que discorreram sobre isso, serei muito grato pois talvez sentirei prazer com o ensinamento dos escritos deles.

¹³⁴**Al.** — Os escritores que além de Fogliano fizeram menção em seus escritos dessa *participação*, mas muito brevemente e apenas as coisas pertinentes para realizá-la são: Don Pietro Aron, em seu *Toscanello*: Gioan Maria Lafranco nas suas *Scintille di musica* falando sobre a maneira de afinar os instrumentos, isto é, cravos ou órgãos; Vincenzio Galileo no seu *Dialogo della Musica Antica e Moderna*; Don Giosepe Zarlino nas suas *Institutioni Armoniche*, abordando algumas coisas sobre ela e também as demonstrações harmônicas; Don Francesco Salines em seus *Livros de música*.

Gr. — Mi sarà ueramente di grandissima sodisfattione il sapere e l'una, e l'altra cosa; perche molto meglio così me la uerrò imprimendo nella mente. Et se uoi mi direte insieme quali siano quegli scrittori, che ne habbiano parlato, mi sarà grandemente anchora grato; percioche forse dalla lettione de gli scritti loro sentirò piacere.

Al. — Gli scrittori, che oltra esso Fogliano hanno fatto mentione ne gli scritti loro di essa particiaptione: ma con gran breuitade, & solamente cose pertinenti ad effettuarla, sono questi. Don Pietro Aron, nel suo *Toscanello*: Gioan Maria Lanfranco, nelle sue scintille di Musica parlando del modo di accordare gli strumenti, cioè, Clauacembali, ò Organi, Vincentio Galileo nel suo *Dialogo della Musica antica, & moderna*: Don Giosepe Zarlino, nelle sue *institutioni Armoniche*, toccando qualche parola della cagione di quella: & anco nelle *demonstrationi Armoniche*: Don Francesco Salines ne' suoi libri di Musica.

Agora a minha opinião sobre a origem e a descoberta dessa participação é esta: sendo os primeiros mestres práticos construtores dos cravos, ou órgãos, aqueles que propuseram a construção desses instrumentos dentro dos termos do Sistema Diatônico Perfeito, isto é, das quinze notas, ou das dezessete, incluindo o semitom *bfa* do *synemmenon* e o outro semitom de sua oitava grave, o qual aqui eu te desenho, torna-se o teclado simples.

Hora l'opinione mia d'intorno alla origine, & ritrouamento di essa participatione è questa, che essendosi quei primi Mastri pratici fabricatri de' Clauacembali, ò Organi proposti la fabrica di quelli dentro à' termini del Systema Diatonico Diatono incitato perfettissimo, cioè delle quindici uoci, ouero delle diciasette compresoui il semituono di b. fa, del *synemmenon*, & l'altro della sua ottava graue; del qual questo, che qui ui disegno, uiene ad essere il semplice testame.

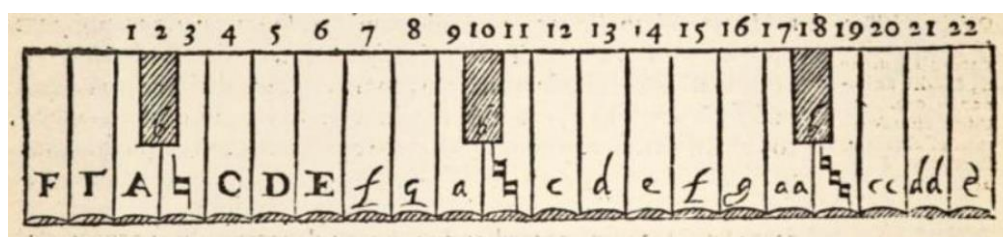


Figura 31- Il desiderio p.37

Vieram dar o som particular a cada nota talvez ainda com o auxílio da Regra Harmônica, ou Monocórdio, juntando depois os sons para ouvir o bom e aguardado acorde das suas consonâncias e encontrando não apenas algumas quintas, quartas, terças e sextas não consonantes, mas dessas consonâncias algumas ainda estão faltando, ou melhor, estão muito longe das suas formas.

Venuti essi à dare il suono particolare à ciascuna corda, ò canna, forse bene anchora, con l'aiuto della Regola Armonica, ò diciam Monacordo, attastando poscia i suoni insieme per sentire il buon, & aspettato accordo delle Consonantie loro, & trouando, non solamente alcune quinte, & quarte, & terze, & seste non consonare: ma di esse consonantie anchora mancarne alcune, ò per dir meglio, molto lontane dalle forme loro:

Sabendo também que este sistema em si não contém essa certa quantidade de notas, cordas ou teclas demonstrativas, eles se propuseram a experimentar, deixando para trás a razão. As razões desconhecidas, mais do que as suas verdadeiras proporções dessas consonâncias, poderiam satisfazer e agradar o sentido da audição a qual é o principal objeto da Harmonia. Então, repousa principalmente, com toda a perfeição possível, as oitavas superiores do som- direi seguindo o uso comum- desta tecla de *C. Fa ut* naquela nota julgada por eles como bem adequada. Para as partes graves e para as partes agudas, chamadas universalmente pelos mestres modernos como tom passageiro, começaram experimentar hora puxar e hora afrouxar as outras cordas deste cravo e assim variar muitas vezes entre as consonâncias, até que foram capazes de obter um som médio temperado de modo que de acordo com a harmonia, eles se comportassem reciprocamente, ou seja, que um não se aproximasse tanto da sua perfeição de modo que o outro permanecesse imperfeito e fosse insuportável aos ouvidos, mas fosse participada igualmente a imperfeição entre eles, que de maneira desigual todas tornassem não apenas suportáveis mas agradáveis à audição.¹³¹

& sapendo essi insieme, che tal sistema in se non contiene, se non essa certa quantità di uoci, ò corde, ò tasti dimostratiui, si posero à far proua, se col lasciar da banda la ragione, & le non conosciute piu che tanto da loro proportioni uere di esse consonantie potessero sodisfare, & compiacere al senso dell'udito, ilche è proprio principale oggetto dell'Armonia; onde fermate primieramente, con ogni possibile perfettione le ottaue superiori del suono (dirò seguendo l'uso commune) di questo tasto di *C. fa, ut*, in quella uoce giudicata da loro per ben commoda, & alle parti graui, & alle parti acute nominato uniuersalmente da' Mastri moderni tali Tuon Corrista, cominciarono à tentone hora à tirare, & hora ad allentare le altre corde di esso clauacembalo, & à cosi uariare spesse uolte esse fraposte consonantie, sinche uenne lor fatto di conseguire un mezano suono temperato in guisa, che conforme all'armonia, si compatissero scambievolmente insieme, cioè, che l'una non si accostasse tanto alla sua perfettione, che l'altra restasse di maniera imperfetta, che ella fusse insopportabile alle orecchie: ma fusse cosi participata egualmente la imeprfettione trà loro, che nel modo sposto tutte si rendessero non solamente supportabili, ma diletteuoli all, udito.

¹³¹ Aqui temos descrito o princípio da afinação temperada.

¹³⁵**Gr.** — Esta sua opinião do princípio dessa *participação* tem muito da verossimilhança e ainda mais vendo que diariamente todos os modernos afinadores práticos ao afinar os cravos, as espinetas, os órgãos e outros instrumentos semelhantes, usam dessa tal forma. Devido à grande prática que eles têm, parece ser tão fácil para aqueles que os vêem fazer tal operação que eles o fazem por ciência sólida.

¹³⁶**Al.** — Não vou te esconder o meu pensamento sobre essas afinações tão *participadas* e feitas por tentativa e erro por tais afinadores práticos. Isto é, sendo o sentido da audição um sentido como todos os outros quatro, pode facilmente ser, por natureza, de menor perfeição neste assunto do que em outro. Também por acidente, inadequado neste assunto como no outro e mais ou menos de acordo com a boa disposição e a indisposição corporal de um afinador naquele ponto do tal ato de afinar.

Se dois cravos, ou órgãos, diferentes fossem afinados, mesmo que fossem do mesmo tamanho e da mesma qualidade, por dois dos vários mestres estimados e também diligentes e excelentes em lugares separados e distantes um do outro de modo que não possam se ouvir.

Gr. — Questa uostra opinione del principio di essa participatione ha molto del uerisimile: & maggiormente ueggendosi, che giornalmente tutti i moderni pratici Accordatori nell'accordare, e Clauacembali, ò Spinette, Organi, Regali, & altri strumenti simili vsano un modo tale, ilqual per la gran prattica, che essi ui hanno fatto dentro, è tanto loro facile, che par quaso à chi li uede operare, che essi facciano tal'operatione loro per ferma scientia.

Al. — Io non ui uoglio tacere un mio pensiero, sopra queste accordature cosi partecipate, e fatte à Testoni da tai pratici accordatori; ilqual'è, che essendo il senso dell'udito un senso, come tutti gli altri quattro, il qual può facilmente esser per natura di minor perfettione in questo soggetto, che in quello, & per accidente anco deprauido, cosi in questo, come in quello, & meno, e piu secondo la buona dispositione, & la indispositione corporale di uno accordatore in quel punto di tale atto di accordare: Se si facessero accordare due diuersi clauacembali, ò organi, anchora che fossero di una istessa grandezza, & di una medesima bontà da due uarij mastri stimati anco diligenti, & eccellenti, & un luoghi alquanto separati, & lontani l'uno dall'altro, cosi che udire non si potessero:

Em suma, aquelas reproduções sob um primeiro uníssonos comum acordado entre eles naquela grande excelência de afinação que eles conhecem e se fossem particularmente possíveis. Então, depois colocassem tais cravos, ou órgãos, assim dispostos de frente e perto. Duvido muito que ao tocar as notas correspondentes, não pudessem ser ouvidas em um uníssonos completo, senão nas oitavas do primeiro uníssonos comum afinado. Na verdade, direi mais: considero que isso também aconteceria se fosse apenas um mestre que tivesse afinado os dois instrumentos separadamente. No entanto ele não fez, exceto o primeiro cravo afinado em uníssonos com o outro, sendo o primeiro cravo afinado por ele.

¹³⁷**Gr.** — Isso me parece uma grande coisa e possivelmente difícil, mas mesmo assim pode acontecer.

& quelli tirati in somma sotto un commune primo unisuno conuenuto trà loro à quell'eccellentia maggiore di accordatura, che essi hauessero sapputo, & particolarmente fusse loro stata possibile: posti poscia tali clauacembali, ò organi, cosi accordati a fronte insieme, & uicini: Io dubito grandemente, che toccandosi le corrispondenti corde, ò canne non fussero per udirsi in uero unisuno, se non le ottaue del primo commune conuenuto unisuno: Anzi di piu dirò, ch'io stimo, che ciò fusse parimente per auuenire, se ben fusse un mastro solo, che accordasse separatamente amendue essi strumenti: ma però non facesse, se non il primo conuenuto unisuno con l'altro di quelli, ilqual fusse stato il primo ad esser da lui accordato.

Gr. — Parmi gran cosa questa: e se bene possibile, difficile, nondimeno molto da auuenire.

¹³⁸**Al.** — Eu a considero possível e muito fácil, não apenas pela suposição feita por mim do sentido da audição, mas por alguns outros problemas, que por brevidade não vou te contar agora, de coisas materiais que podem facilmente contribuir, mesmo considerando a suposta igualdade da grandeza e da qualidade desses instrumentos. Se eu pensasse que você, considerando melhor essa possibilidade fácil, não fosse concordar com esta minha opinião, eu voltaria a te colocar de novo em consideração aquilo que pouco menos do início desse nosso diálogo foi falado sobre a grande dificuldade de afinar junto presencialmente duas, três e um número maior de violas e de outros instrumentos musicais, onde, por sua vez, a confusão de sons é aumentada e tais sons se ouve com tanto aborrecimento e incomodam os ouvidos puros e sensatos, como você demonstrou ser os seus ouvidos.

Al. — Et io possibile, & facilissima la stimo, non solamente, per la suppositione fatta da me del senso dell'udito: ma per alcuni altri accidenti, che per breuità non uoglio stare hora à raccontarui, delle cose materiali, che etiando ui possono facilmente concorrere, stante pur la supposta egualità della grandezza, & della bontà di queglii strumenti: Et s'io pensassi, che uoi considerando meglio questa facil possibilità, non foste per acconsentire à tal mia opinione: io tornarei à ponerui di nuouo in consideratione quello, che poco men, che nel principio di questi nostri ragionamenti si disse della gran difficoltà di accordare insieme presentialmente due, tre, & maggior numero di Viuole: & di altri strumenti Musicali; onde per la parte loro uiene accresciuta quella confusione de' suoni; laquale si ode con tanto fastidio, & affanno delle purgate, & ben giudiciose orecchie, come hauete mostrato esser le uostre.

¹³⁹**Gr.** — Você puxa a água muito bem na minha opinião, como se costuma dizer, para o seu moinho.

Ainda que quisesse entender de você qualquer outra coisa pertinente à essa *participação*, se não estou enganado, você já concluiu sobre ela. No entanto, vou me contentar com o que você me disse e mostrou, reservando-me ao direito de você ter que me dar informações completas do modo que atualmente está sendo realizada essa *participação* por esses mestres práticos e afinadores. Além disso, se eu ler aqueles livros que você me disse que tratam disso, não me sentirei satisfeito o suficiente. Então não sei se por acaso, ou como eu prefiro acreditar com artimanha, você voltou a falar sobre os concertos. Gostaria que continuasse me dizendo livremente sua opinião sobre aquelas imitações tão maravilhosas e famosas em todos os lugares, para não dizer emulação ou competição, as quais os nossos músicos se esforçam para fazer as suas próprias.

Gr. — Voi tirate molto bene per mio giudicio l'acqua, come si dice, al uostro. Et anchora, ch'io desiderassi d'intendere da uoi qualche altra cosa pertinente ad essa participatione, dellaquale, s'io non m'inganno, hauete quanto à uoi fatto la conchiusione: nondimeno

uoglio contentarmi di quanto me ne hauete detto, & mostrato, riserbandomi, à douermi far dar informatione piena del modo, che si tiene attualmente in effeuarla, da essi Mastri pratici, & accordatori, se però letto, ch'io haurò quei libri, i quali mi hauete detto, che ne trattano, io non me ne sentirò sodisfatto à bastanza. Et poi, che non sò se à caso, ò pur come piu tosto io credo, con artificio siate ritornato à parlare de' concerti, uoglio, che di quelli ui piaccia di seguitare dicendomi liberamente il parer uostro di quei tanto marauigliosi, & famosi in ogni parte, ad imitatione per non dire emulatione, ò concorrenza de' quai sforzano di fare i suoi questi nostri Musici.

¹⁴⁰**Al.** — Não me lembro bem se você ao citar-me aqueles famosos concertos quase como grande testemunha de cada particularidade, mencionou os lugares em que são feitos com muito engenho.

¹⁴¹**Gr.** — Acho que não.

¹⁴²**Al.** — Talvez são aqueles concertos de Veneza?

¹⁴³**Gr.** — Não são. De todas formas, estes são muito agradáveis.

¹⁴⁴**Al.** — Então quais são? Talvez aqueles concertos da Filarmônica Veronese?

¹⁴⁵**Gr.** — Aqueles concertos da Filarmônica e principalmente aqueles de Ferrara.

Al. — Non mi ricordo bene, se uoi allegandomi quei famosi concerti, quasi come testimonij maggiori di ogni eccezione, mi nominaste i luoghi, ne' quali con tanto eccellente artificio si fanno.

Gr. — Credo di nò.

Al. — Sono essi forse quei di Venetia?

Gr. — Non sono altrimenti, se bene intendo, che sono molti diletteuoli.

Al. — E quai sono dunque? forse quei de' Filarmonici Veronesi?

Gr. — Quei de' Filarmonici, & quei di Ferrara principalmente.

¹⁴⁶**Al.** — Dos concertos de Ferrara pretendendo discorrer principalmente sobre aqueles do Sereníssimo Senhor Duca. Por causa disso, como o poeta diz, posso falar como se fosse arte, tendo me encontrado lá algumas vezes para vê-los e ouvi-los tanto em público quanto em privado, tocando em câmara. A conclusão feita por mim desses concertos tem ainda que ser feita de todos os outros concertos semelhantes que são excelentes e raros, além de verdadeiramente dignos de serem lembrados e valorizados.

Então ouça. O príncipe possui duas grandes salas honoráveis chamadas de “as salas dos músicos”, pois nelas os músicos servos, normalmente assalariados, se submetem a todas as vontades do Príncipe.

Desses músicos, há muitos italianos e estrangeiros com tão boa voz e com maneiras lindas e graciosas de cantar, além da suprema excelência no tocar esses cornetos, esses trombones, as dulcianas,¹³² os pífaros,¹³³ essas outras violas, violinos, aqueles outros alaúdes, cítaras, harpas e cravos. Tais instrumentos estão em muito bom estado e depois há muitos outros instrumentos diferentes que são utilizados e não utilizados.

Al. — Di quei di Ferrara, adunque intendendo principalmente à punto di quei del Serenissimo Signor Duca, ragionaroui. Et perche di questi io ne posso, come disse il lor Poeta, parlar come per arte, essendomi trouato alcune uolte à uederli, & udirli, cosi in publico, come in priuato, prouandosi in camera; Vuò, che la conchiusione, che di quelle ui sarà da me fatta, habbiate da intender esser fatta anchor di tutti gli altri simili concerti eccellenti, e rari, & degni ueramente di esser ricordati, & prezati. Hora udite. Ha l'Altezza sua due gran camere honorate, dette le camere de' Musici; percioche in quelle si riducono ad ogni lor uolontade i Musici seruitori ordinariamente stipendiati di sua Altezza; iquali sono molti, & Italiani, & Oltramontani, cosi di buona uoce, & di belle, & gratiose maniere nel cantare, come di somma eccellentia nel sonare, questi Cornetti, quegli Tromboni, dolzaine, piffarotti; Questi altri Viuole, Ribechini, quegli altri Lauti, Cítare, Arpe, & Clauacembali; iquali strumenti sono con grandissimo ordine in quelle distinti, & appresso molti altri diuersi strumenti tali usati, & non usati.

¹³² Considerado o precursor do Fagote.

¹³³ Símile à um Flautim; flauta transversal pequena.

¹⁴⁷**Gr.** — Como não utilizados? E quais são esses instrumentos não utilizados?

¹⁴⁸**Al.** — Instrumentos não usados entendo de duas maneiras. Uma das formas é que eles não são colocados em operação por causa de sua antiguidade, mas sim preservados por causa de sua forma diferente daquela em que são normalmente feitos agora, como é um Órgão feito em *Chiozzola* (positivo), ou digamos voluta ou parafuso, com os tubos redondos de madeira de buxo, de tamanho muito notável e medido em uma só peça sob a forma de flautas, como muitos também querem que seja todo o corpo do Órgão, mas não vou garantir o contrário.

¹⁴⁹**Gr.** — Esse deve ser um instrumento bonito de se ver.

Gr. — Come non usati? & quai sono questi strumenti non usati?

Al. — Strumenti non usati intendo in due modi, l'uno de' quali è, che essi strumenti non siano per la loro antichità posti hora in opera: ma conseruati, per la forma loro diuersa da quella, nellaquale si fanno ordinariamente hora, come è un Organo fatto à chrozzola, ò diciamo à uoluta, ouero à uite, con le canne tonde di legno di Busso, di assai notabile grandezza, & misura tutto di un pezzo à guisa de' Flauti: come anco uogliono molti, che sia (ma io non lo uoglio accertare altrimenti) tutto il corpo dell'Organo.

Gr. — Questo deue esser un bello strumento da uedere.

¹⁵⁰**Al.** — A outra maneira é que esses instrumentos são quase únicos devido à sua raridade como, por exemplo, um cravo grande com todos os três gêneros harmônicos, de acordo com a invenção e divisão composta por 26 notas diatônicas em mais de 130 notas com dois teclados cheios de semitons, ou teclas duplas pretas e tracejadas, de Don Nicola Vicentino. Foi apelidado de *Arcimusico* por ter renovado a consideração destes três Gêneros, dos quais dois já não se havia lembrança, não sei se devo dizer dos homens ou apenas dos músicos práticos porque dos músicos teóricos dos quais se encontram hoje em dia eles são e sempre serão muito poucos. Por fim, o outro terceiro gênero que ainda executam, a espécie não era conhecida por eles.

¹⁵¹**Gr.** — Ah, isso sim que pode ser chamado de instrumento, o qual contém em si uma pluralidade de notas, pois não contém apenas todas as notas comuns duplicadas e triplicadas, mas todos os três gêneros musicais. Deve realmente proporcionar uma nova audição quando tocado.

Al. — L'altro modo è, che essi strumenti siano per la rarità loro quasi unici, si come un Clauacembalo grande, con tutti i tre generi Armonici, secondo la inuentione, & diuisione fatta di uentisei uoci Diatoniche in piu di centotrenta corde, con due tastami pieni di semituoni, ò tasti negri doppij, & spezzati, da Don Nicola Vicentino, soprannominato l'*Arcimusico*, per hauer egli rinouata la consideratione di questi tre Generi, di due de' quali non era homai piu memoria alcuna appresso, non sò s'io mi debba dire de' gli huomini, ò solamente de' Musici pratici; percioche de' Musici Teorici, ò specolatiui, de' quali hoggidì se ne trouano pochissimi, eglino sono, & sempre saranno; Et dell'altro terzo Genere, che essi tuttauia essercitauano, non era da loro conosciuta la specie.

Gr. — Oh questi si, che si può dire strumento, che in se contenga pluralità di corde, poi che non solamente uiene à contenere tutte le corde ordinarie duplicate, & triplicate: ma tutti tre i generi Musicali, & debbe ueramente fare un nuouo udire, quando egli è sonato.

¹⁵²**Al.** — Certamente sim. Mas como eu disse a você, ele não é utilizado, senão raramente, devido à grande dificuldade que é em parte afiná-lo -e quando afinado em mantê-lo- e em parte tocá-lo porque não é tão valente assim o mestre afinador; o músico prático; o experiente Organista de prestígio que não se assuste só com o ser apresentado àquela tão grande quantidade de notas com estas teclas divididas, como eu disse, em dois teclados com semitons pretos comuns divididos em dois e outros também adicionados. Além disso, para facilitar um pouco esta dificuldade, é necessário que o instrumentista pressione frequentemente com uma mão e toque as teclas de ambos os teclados ao mesmo tempo e, às vezes, também fazer o mesmo efeito em um ponto com ambas as mãos.

¹⁵³**Gr.** — Se eu disse que este instrumento, enquanto está sendo tocado, deve trazer uma nova escuta e proporcionar uma nova harmonia aos ouvidos, ao ser apalpado deve trazer também uma nova visão aos olhos.

Al. — Lo fa certamente: Ma, come ui ho detto, egli non uiene, se non di raro usato per la gran difficoltà, che è parte nell'accordarlo, & accordato nel mantenerlo, parte nel sonarlo; percioche non è così ualente mastro accordatore, pratico, & sperimentato Organista di ualore, che non si spauenti quasi nell'esserli à quegli presentata così gran quantità di corde, à questi di tasti compartiti, com'ho detto, in due tastami con semituoni negri ordinarij, spezzati in due, & altri anco aggiunti; oltra che per ageuolare alquanto tal difficoltà fa bisogno al sonatore spesse uolte con una mano sola premere, e calcare de' tasti di amendue le tastature in vn tempo medesimo: & tal'hora anco fare l'istesso effetto in un punto con l'una, & l'altra mano.

Gr. — Se ho detto, che questo strumento, mentre è sonato, debbe fare un nuouo udire, & render una nuoua Armonia alle orecchie: nell'esser egli tasteggiato, debbe anco fare una nuoua uista à gli occhi.

¹⁵⁴**Al.** — Não se pode falar deste ou daquele efeito, especialmente na Harmonia agora que o Luzzasco, organista Principal de sua Alteza, a maneja com muito cuidado com algumas composições de Música feitas por ele apenas para este propósito.

Mas se esta divisão de Don Nicola é ou não teórica e razoável, não gostaria que me perguntasse.

¹⁵⁵**Gr.** — E por quê?

¹⁵⁶**Al.** — Porque duvido muito que eu não decidisse dizer abertamente que não, estimando-a até agora feita mais ou menos pelo Músico Prático Aristoxênico, ao invés do verdadeiro e do bom teórico Ptolomaico.

Mas sigamos o nosso raciocínio sobre a ordem mantida e observada por aqueles gentis Músicos do Sereníssimo de Ferrara na realização dos seus Concertos.

Al. — Non si può dire altramente, & in questo, & in quello effetto: & massimamente nell'Armonia all'ora che il Luzzasco Organista principale di sua Altezza, lo maneggia molto delicatamente, con alcune compositioni di Musica fatte da lui à questo proposito solo. Ma se tal diuisione di D. Nicola sia poi teorica, & ragioneuole, ò, non, io non uorrei, che mi fusse addimandato.

Gr. — E perche?

Al. — Perche dubito assai, ch'io non mi risoluessi à dire liberamente di non; stimandola io sin ad hora fatta cosi alla grossa da Pratico Aristossenico piu tosto, che da uero, & buono Teorico Tolomaico. Ma seguitiamo il ragionamento nostro dell'ordine tenuto, & osseruato da quei gentilissimi Musici del Serenissimo di Ferrara nel fare i lor Concerti.

¹⁵⁷**Gr.** — Sim, por favor, de modo que passe a grande curiosidade que você me deu ao lembrar-me deste *Archicembalo*-que me parece que o próprio autor o nomeou- o qual ouvi outras vezes mencionar como algo raro. Realmente raro pois existem apenas dois desses *Arciorgani*-assim também nomeados por Vicentino- um em Roma mandado fazer pelo Cardeal de Ferrara em memória do Tio de sua Alteza, e Dom Nicola era benfeitor e patrono de tal instrumento que estava sob os seus cuidados. Um outro semelhante construído sob a cursa de Don Nicola em Milão, onde morreu no ano seguinte depois daquele contágio tão atroz que afetou não só aquela grande e opulenta cidade, mas também a maravilhosa Veneza, Pádua, Mântua e outras cidades importantes da Itália. No entanto, continue.

Gr. — Si di gratia; accioche mi passi uia tosto il gran prurito, che mi hauete mosso col raccordarmi questo Archicembalo, che cosi parmi, che l'Auttore istesso lo nominasse: ilquale ho sentito altre volte mentionare, per cosa rara: & ueramente rara, poi che oltra questo, non sono se non dui tali Arciorgani cosi anco questi nominati da lui, uno in Roma fatto già fabricare dal Cardinale di Ferrara Fel. memoria Zio di sua Altezza, & di esso Don Nicola benefattore, & patrone sotto la cura di lui: & un'altro similmente fabricato, pur sotto la cura di Don Nicola in Milano, dou'egli poi morì l'anno seguente, doppo quello atrocissimo con taggio, che non solamente afflisce quella grande, & opulente Città: ma insieme con la stupendissima Venetia, Padoa, Mantoa, & altre importanti Città d'Italia: ma seguite.

¹⁵⁸**Al.** — Portanto nestas salas- as
quais não quero que você espere que eu vá
aqui agora descrevendo cada
particularidade- esses Músicos, todos ou
parte deles, podem realizar transcrições e
praticar, como fazem tocando e cantando
conforme a vontade e prazer que sentem.
Além das composições musicais escritas à
tinta, há muitos e muitos livros de música
impressos e de todos os homens talentosos
nesta profissão, mantidos de maneira muito
ordenada nos lugares designados para tal
efeito. Todos os instrumentos estão sempre
em ordem e afinados para que possam ser
pegos e tocados repentinamente, assim são
mantidos por mestres qualificados que os
conhecem, os ajustam e os fabricam de
maneira excelente. Portanto, os mestres são
continuamente mantidos e comissionados
pelo príncipe.

Já há algum tempo o Senhor Duque
ordena ao Fiorino, seu mestre de capela e
autor de todas as Músicas do Príncipe- tanto
pública como privada, doméstica e secreta-
que seja realizado o grande concerto que
assim se chama aquele famoso Concerto
citado por você, o qual quase nunca é
pedido por sua Alteza senão por ocasião de
entretenimento de Cardeais; Duques;
Príncipes e outros grandes personagens. O
Sr. Duque é, como é frequentemente, o
anfitrião mais esplêndido e mais feliz.

Al. — In queste camere adunque,
delle quali non uoglio, che aspettiate; però
ch'io ui uada hora ogni particolarita
descriuendo, si possono essi Musici, ò tutti,
ò parte ad ogni loro piacere, & uolontà
ridurre, & essercitarsi, come fanno, &
sonando, & cantando; percioche ui sono
oltre le compositioni Musicali scritte à
penna molti, & molti libri di Musica
stampati, & di tutt'i ualent'huomini in questa
professione ordinatissimamente tenuti ne'
luoghi à tal effetto deputati: Et gli strumenti
tutti sono sempre ad ordine, & accordati da
poter esser presi, & sonati ad ogni
improviso: Et sono cosi tenuti da Matri
valenti, che li sanno & accordare, &
fabricare eccellentissimamente: & sono da
sua Altezza Sereniss. perciò del continuo
trattenuti, & prouisionati. Qual'ora
adunque il Signor Duca Sereniss.
Commanda al Fiorino suo Maestro di
capella, & capo di tutte le Musiche
dell'Altezza sua, cosi publiche, come
priuate, domestiche, & secrete, che si faccia
il Concerto grande, che cosi uien nominato,
quel famoso Concerto da uoi allegato;
ilquale non uien dalla Altezza sua quasi mai
domandato, se non per occasione di
trattenimento di Cardinali, Duchi, Principi,
& d'altri personaggi grandi, de qual sia, si
com'è quasi del continuo, splendissima, &
lietissima albergatrice, & io posso
ueramente

Sobre isso posso realmente afirmar que não há outro Príncipe na Itália que use mais do que ele da boa vontade neste ato de cortesia, liberalidade e magnificência. Fiorino logo relatou a ordem que tinha do Lorde Duque primeiramente para Luzzasco porque ele não estava presente neste pedido, como quase sempre acontece pelo assíduo e quase comum, direi, servidão contínua deles. Depois para todos os outros músicos cantores e instrumentistas supracitados. Além disso, informa cada Ferrarese que saiba cantar e tocar, que deve se encontrar nas salas da Música para que seja avaliado pelo Fiorino e pelo Luzzasco para poder participar deste concerto. Fiorino, muito amorosamente, convoca a todos que devem voltar à sala no dia seguinte ou outro dia, conforme o que for a fim de segurar o Príncipe estrangeiro naquela cidade por muito tempo; para começar o ensaio do Concerto no qual participam todos aqueles tipos de instrumentos que você narrou que foram colocados hoje no Concerto que você ouviu e talvez ainda alguns outros instrumentos- dos quais não importa que eu esteja agora me lembrando para não querer dividir as partes dos coros daquele concerto.

affermare, che non sia altro Principe in Italia, che usi, & uolontieri piu di lui questo atto di cortesia, & di liberalità, & magnificentia: Il Fiorino subito conferisse il commandamento hauuto dal Signor Duca, col Luzzasco primieramente, se egli non era presente à tal commandamento, come quasi sempre auuiene per l'assidua, & quasi commune dirò seruitù continoua loro; & poscia con tutti gli altri Musici cantori, & sonatori predetti, & oltra ciò fa sapere à ciascun Ferrarese, che sappia cantare, & sonare in modo, ch'egli sia dal Fiorino, & dal Luzzasco giudicato sufficiente à poter intrauenire à tal concerto, che debba trouarsi alle camare della Musica, & lui con molta amoreuolezza intima à tutti il douer ritornare ad esse camare il giorno seguente, ò l'altro secondo ch'è, per far lungo indugio il Principe forestiero in essa Città, per cominciare la proua d'esso Concerto, nel quale entrano tutte quelle sorti di strumenti, che hauete narrato essere state poste hoggi nel Concerto da uoi udito, & forse alcune altre anchora, delle quali non importa couelle, ch'io mi uada hora rammentando, per non uolere diuisare io i partimenti de' Chori di quello.

Portanto, feito não apenas um ou dois, mas sim vários ensaios, nos quais tendo muita obediência e atenção não se visa nada além do que a boa afinação e a grande união possível. Assim sem respeito algum, mas com graciosa modesta, se necessário cada um é advertido e corrigido pelo Mestre de capela. Para tal resultado-mesmo às vezes com a cabeça mais benigna, mais serena e a majestade fraterna-o Lorde Duque comparece em pessoa e ouvindo muitas vezes lhes dá com seu julgamento perfeito aqueles avisos conselhos eficazes e lembranças saudáveis, os quais são necessários para incentivá-los e ao mesmo tempo para que se portem bem e sejam honrados. Portanto, na época estabelecida por sua Alteza, eles veem depois em comum acordo executar este Concerto no Lugar ordenado. Com o supremo deleite e infinito prazer do Príncipe estrangeiro, e de todos os outros personagens ao seu redor, passa a ouvir à sequência maravilhosa da Harmonia, a qual é verdadeiramente tão grande que a fama atribuída a ela é menor que o próprio efeito gerado.

Fattane adunque, non solamente una & due: ma molte proue; nelle quali standosi con somma obedientia, & attentione, non si ha mira ad altro, che al buono accordo insieme, & alla unione maggiore, che sia possibile, & perciò senza rispetto alcuno: ma però con gratiosa modestia ogn'uno uiene, qualhora occorra auuertito, & ammendato dal Maestro di capella: & per tal effetto anco tal'hora con benignissima, & serenissima fronte, & frateuole maestrà si trasferisce in persona il Signor Duca, & ascoltandoli dà souente loro col suo perfettissimo giudicio quegli auertimenti efficaci, & sani ricordi: che sono necessarij, con inanimarli, & insieme à portarsi bene, & à farsi honore: Onde al tempo costituito da sua Altezza, uengono essi poscia concordemente à far tal Concerto nel luogo ordinato, con sommo diletto, & piacer infinito del Prencipe forastiero diuenutone ascoltare, & di tutti gli altri personaggi circostanti, per la molta marauigliosa seguitane sua Armonia; la qual'è ueramente tanta, & tale, che la relatione fattane della fama è di gran lunga minore del proprio effetto.

¹⁵⁹**Gr.** — Essa sua conclusão, Mestre Alemanno, parece-me que se opõe diretamente e é completamente contrária ao que você me contou sobre esses concertos quando começamos falar sobre isso.

¹⁶⁰**Al.** — As coisas que aparentam ser não são como diz. Portanto, se isso que para você parece realmente não é, certamente não é grande coisa porque não só não fiz deste grande Concerto (no entanto, fui capaz de deixá-lo me entender bem e explicar claramente o quanto disso eu tenho em minha alma) uma conclusão, a qual é contraditória em sua pequena parte aquilo que eu sei que te afirmei sobre os Concertos quando começamos a falar sobre isso. Mas também não concluo nada sobre isso.

Gr. — Questa uostra conchiusione messer Alemanno, parmi, che dirittamente si opponga, & sia del tutto contraria à quanto mi diceste de' concerti tali, quando incomminciamo à ragionare di quelli.

Al. — Le cose, che paiono, come si dice, non sono; La onde se questa, che à uoi pare, ueramente non sia, non ui ha certamente da esser molto gran cosa; percioche non solamente io non ho dato di questo gran Concerto (le ho però saputo lasciarmi bene intendere, & spiegare appunto con chiarezza, quanto io ne ho nell'animo) conchiusione, laqual sia contradicente in qual si sia minima parte à quello, ch'io de' Concerti sò d'hauerui affermato: quando primieramente ne principiamo à fauellare: ma ne anco conchiusione cosa alcuna.

Eu apenas te digo a maneira com que esses músicos críticos procedem na execução deste grande Concerto e o exaltam, não o quanto é justo e devido, mas o quanto as débeis forças desta minha língua podem, a qual, portanto, bem fará esta verdadeira e sólida conclusão em honra disso e estará, se não me engano, muito em conformidade com a conclusão já feita primeiramente por mim dos Concertos Musicais: todos aqueles que começaram a realizar concertos musicais semelhantes com muitos instrumentos musicais diferentes e de várias espécies e não tomaram o verdadeiro exemplo da afinação uniforme e da intervenção unânime daqueles músicos muito gentis e excelentes de Ferrara neste grande concerto, o qual nunca é feito com outra composição a não ser uma das duas feitas apenas para este evento, uma do Alfonso da Viola e a outra do Luzzasco; nunca farão algo que se aproxime da boa afinação com o intuito de render grande deleite aos ouvintes inteligentes e críticos, para que possam merecer elogios da parte deles.

ma narratoui solamente il modo, colquale si procede da quei Musici giudiciosi in effettuare esso gran Concerto, & laudatolo, non quanto è il giusto, & douuto: ma quanto possono le debole forze di questa mia lingua, laqual hora perciò ben farà questa uera, & ferma conchiusione ad honore di quello, & sarà (se non m'inganno) conformissima alla già primieramente da me fatta de' Concerti Musicali, che tutti coloro, che si metteranno à far simili concerti di Musica, con tanti diuersi, e di tante uarie specie di strumenti Musicali, & non pigliaranno il uero essemplio della concorde frequentia, & dello unanime interuenuto di quei gentilissimi, & eccellenti Musici di Ferrara in esso gran Concerto; ilqual non si fa mai di altra compositione, che di una delle due fatte à questo solo tale effetto, una del già Alfonso dalla Viuola, l'altra del Luzzasco: non faranno mai cosa, che si auuicini al buono accordo: & che per cosi rendere gran dilettaione a' giudiciosi, & intelligenti ascoltatori possano da quelli meritare laude;

A frequente, e quase contínua, conversa; cantando e tocando juntos com os Cantores e Instrumentistas, contribui grandemente para essa união, ou melhor, decresce e diminui tantas imperfeições da mistura de tantas espécies diversas de instrumentos, sendo necessário para a derivação e nascimento da tão procurada Harmonia, pela qual as almas dos ouvintes realmente vêm gozar do esperado prazer e deleite.

¹⁶¹**Gr.** — Se é verdade o que se costuma dizer, isto é, que tudo o que é novo agrada, como pode ser que este grande Concerto, sendo feito como você diz, ser sempre feito com uma das duas composições compostas para tal evento e talvez também sempre executado da mesma forma, com as mesmas pessoas e com os mesmos instrumentos.

¹⁶²**Al.** — Assim é.

¹⁶³**Gr.** — Poderia provocar algo que não fosse um grande prazer e deleite nas pessoas que ouvem?

imperoche il frequente, & quasi dirò continuo conuersare cantando, & sonando insieme de' Cantori, & Sonatori fa grandemente perfettare quella unione, ò per forse dir meglio, scemare, & minuire quella molta imperfettione del mescolamento di tante uarie specie di strumenti insieme, che è necessaria alla deriuatione, & nascimento della ricercata Armonia; per la qual uengono ueramente gli animi delle genti ascoltatrici à godere dell'aspettato piacere, & diletto.

Gr. — Se è uero quello, che communemente si dice, cioè, che ogni cosa nuoua piaccia, come può stare, che questo gran Concerto essendo fatto come uoi dite sempre esser fatto di una delle due compositioni à tale effetto composte, & forse anco sempre concertato nel medesimo modo, & con l'istesse persone, & con gl'istessi strumenti.

Al. — Così stà.

Gr. — Possa rendere alcun, non che si gran piacere, & diletto alle genti ascoltatrici?

¹⁶⁴**Al.** — Uma resposta, ou talvez até duas, eu darei a você e Aristóteles dará a você outras duas.

A primeira das minhas respostas é esta: porque dizem que toda coisa nova agrada, não significa que as coisas antigas não possam agradar. Minha outra resposta é que o novo é aquela coisa que nunca foi vista, entendida ou ouvida antes por aqueles que veem, entendem e ouvem ela.

¹⁶⁵**Gr.** — É verdade.

¹⁶⁶**Al.** — Portanto para aquele Príncipe, para o Cardeal ou para outro personagem tão importante que ouve este Concerto, por nunca tê-lo ouvido, torna-se novo e, consequentemente, como uma coisa nova dá grande prazer e deleite.

¹⁶⁷**Gr.** — Não se pode negar.

Al. — Vna risposta: & forse anco due, ui darò io: & Aristotele ue ne darà due altre. La prima delle mie è questa, che si ben si dice, che ogni cosa nuoua piace, non per ciò si toglie, che le cose uecchie non possono anco piacere. L'altra mia risposta è, che nuoua rispettiuamente è quella cosa sempre, che ella non sia stata altra uolta ne ueduta, ne intesa, ne u dita da chi la uede, & intende, & ode.

Gr. — E'uerissimo.

Al. — A quel Prencipe adunque, ò Cardinale, ò personaggio altro tale importante, che ode esso Concerto, per non l'hauer esso udito mai piu uiene ad esser nuouo; & per consequenza à renderli, come cosa nuoua piacer grandissimo, & diletto.

Gr. — Non si può negare.

¹⁶⁸**Al.** — As respostas de Aristóteles que já li na *Problemata*, dizem respeito à pessoa que já ouviu este Concerto várias vezes. São estes concertos que estamos habituados a escutar com maior delicadeza aquele canto que conhecemos do que aquele que não conhecemos. Quando o canto é conhecido por nós, ele nos aparece muito melhor porque se atinge o objetivo, a semelhança do espectador, para que a contemplação se torne mais doce ou mesmo para que a escuta sinta o movimento junto com aquele que exprime o canto manifesto e conhecido, como aqueles que cantam algo em voz baixa e acompanham o cantor. Cada um geralmente canta com certeza e alegria, se por alguma necessidade não for forçado a fazer de outra forma. Ele acrescenta que uma coisa comum é muito mais doce para os ouvidos do que uma coisa incomum.

Al. — Le risposte poi d'Aristotele, lequali io lessi già ne' *Problemata* risguardano la persona, c'ha piu uolte udito esso Concerto, sono queste, che noi siamo soliti ad ascoltare, con maggior soauità quella cantilena, che noi conosciamo, che quella di che noi non habbiamo cognitione: ò perche quando la cantilena è conosciuta da noi molto meglio all'hora ella ci apparisce; perche si conseguisse il fine, à similitudine del riguardante, onde si faccia piu soaue la contemplatione: ò pur perche auuenga, che l'ascoltatore senta il commouimento insieme co colui, che isprime la manifesta, & conosciuta cantilena: come quegli, che canti sotto uoce qualche cosa, & si faccia compagno al cantante: & ciascun suole, con sicurezza, & allegramente cantare, s'egli da qualche necessità non è sforzato fare altramente: & à ciò soggiunge egli, che è molto piu soaue alle orecchie una cosa solita, che una insolita.

Por isso, mesmo nesses nossos tempos libertinos, depois de ter cantado um canto novo, é muito comum fazê-lo imediatamente cantando uma resposta, como aqueles músicos astutos e judiciosos sempre costumam fazer naquele grande concerto. Portanto, o prazer e o deleite podem aumentar ainda mais nos músicos e nos ouvintes. Também se diz que coisas boas frequentemente reproduzidas têm maior probabilidade de agradar e de encantar.

Tenha, portanto, como conclusão máxima e sólida que nada é mais adequado e mais eficaz em decrescer e diminuir, como disse, a grande imperfeição de tais Concertos e, consequentemente, em produzir o prazer esperado e o deleite do que a frequente e unânime conversa dos cantores e músicos em conjunto.

Et è per ciò molto bene in uso anco à questi nostri così corrotti tempi doppo l'essersi cantata una cantilena nuoua il farne subito cantando replica: come di quel gran Concerto accustomedo sempre di fare quegli accorti, & giudiciosi Musici; onde & in loro, & ne gli ascoltanti si accresca maggiore il piacere, & il diletto; poi che anco si dice, che le cose buone spesse uolte replicate sogliono maggiormente piacere, & dilettere. Tenete adunque per massima, & firmissima conchiusione, che niuna cosa sia piu atta, & piu efficace di tai Concerti, & per conseguente à produrre l'aspettato piacere, & diletto, che la frequente, & concorde conuersatione de' cantori, & de' sonatori insieme.

¹⁶⁹**Gr.** — Eu acredito nisso e o levo muito a sério porque eu me lembro primeiro das revoltas, dos tumultos e, finalmente, das guerras civis que começaram a perturbar a bela e a fértil França até queimá-la e consumi-la. Da mesma forma que agora a França se encontra queimada e destruída, Flandres também, pois antes corajosamente pegou em armas contra o seu verdadeiro e legítimo Príncipe católico. Grande parte dos dois países, o que é pior, se afastaram da verdadeira Religião Cristã e permitiu que os Huguenotes e os Calvinos fugissem. Como disse o bom Poeta, o seu amargo desprezo pelo sagrado ventre da Igreja Apostólica Romana e a apostasia,¹³⁴ direi, pelo Santíssimo Vigário de Jesus Cristo na terra, daí a sua ruina universal bem merecida.

Lembro-me que muitas companhias surgiram dessas duas províncias e nações como duas fontes vivas e abundantes de música que partem por devoção para visitar muitos lugares sagrados na Itália. Eles partem juntos por curiosidade para ver as antiguidades e os sinais do passado bem como os efeitos das atuais grandezas de Roma. Eles peregrinavam suavemente e também cantavam de memória aquelas arejadas canções francesas

Gr. — Io lo credo: & lo tengo per uerissimo; perciocche mi ricordo prima, che le seditioni, & i tumulti, & finalmente le guerre ciuili cominciassero à turbare la bella, & fertilissima Francia, ad arderla, & à consumarla, si com'ella homai arsa, & distrutta si truoua affatto: & similmente prima, che la Fiandra troppo arditamente pigliasse l'arme incontra al uero, & legittimo suo Cattolico Prencipe: & che gran parte dell'una, & dell'altra (ch'è peggio) si scostasse dalla uera Religion Christiana: & che si togliesse con le sue Vgunotterie, & Caluinarie per isfogare: come il buon Poeta disse il suo accerbo despitto, dal sacro santo grembo della Chiesa Apostolica Romana, & appostatarsi, dirò così, dal Santissimo Vicario di Giesu Christo in terra: onde ne è successa la loro uniuersale meritata ruina. Mi ricordo, dico, che da quelle due prouincie, & nationi scaturiuano, come da due uiui, & profluuosi fonti del canto molte compagnie, lequali parte per diuotione di uisitare molti luoghi santi in Italia: parte insieme per curiosità di uedere le antichitadi, & i segni, cosi delle passate, come gli effetti delle presenti grandezze di Roma, andauano il lor peregrinaggio alleggerendo, & à quello anco souenendo col cantare alla mente di quelle aereose canzoni francesi

¹³⁴ Abandono público de uma religião ou renúncia da fé

ora a três, ora a quatro e ora a cinco com tanta sonoridade de vozes. E cantavam com tanta alegria que as pessoas que os ouviam corriam pelas ruas como se atraídas por aquele deleite, para ouvi-los e doá-los boa vontade. Eles eram quase sempre os primeiros portadores na Itália das melhores e das mais belas músicas que foram compostas pelos flamengos e pelos franceses na época. Da mesma forma, ainda me lembro que aconteceu na mesma época com alguns Paduanos, aqueles primeiros comediantes, os quais *Gianni*, *Cantinelli* e as *donne sostanze* foram os inventores que representavam as pessoas, os planos, os gestos, os trajes e as tolices daqueles músicos nas cenas por dinheiro. Em todas as cidades da Itália eram utilizadas para entretenimentos e intermediários aos atos das comédias, cantando as árias daquelas suas Pavanas com grande vivacidade e harmonia. Tendo todos uma voz muito boa, os espectadores sentiam mais deleite das comédias, embora desejassem muito o fim dos atos para ouvir a canção agradável deles. Os comediantes perceberam, na verdade atestaram isso, como os astutos faziam surgir ocasiões dentro das comédias para fazer as manhãs sob as janelas dos amantes e às vezes no final das comédias para fazer os casamentos em público com danças, sons e canções.

hora à tre, hora à quattro, & hora à cinque, con tanta sonorità di uoci, & con si lieta maniera, che le genti, che gli udiuano, correuano per le strade, come adescate da quel diletto ad ascoltarli, & à donarli uolontieri: Et essi erano quasi sempre i primo apportatori in Italia delle piu belle, & delle migliori canzoni: che da' Fiamenghi, & da' Francesi fussero all'ora composte in Musica: Il simigliante mi souiene anchora esser ne' tempi medesimi auuenuto di alcuni Padouani, che à quei primi comedianti de' Giani, & de' Cantinelli, e donne sostanze furono gl'inuentori rappresentando le persone, i panni, i gesti, i costumi, & le sciocchezze di quelle su le scene per danari, in tutte le città d'Italia, seruiuano per trattenimenti, & intermedij à gli atti delle comedie, cantando ad aere di quelle loro Pauane, con grandissima uiuacitate, & con tale unione essendo tutti di bonissima uoce, che gli spettatori, se bene sentiuano sommo diletto delle comedie, desiderauano però grandemente il fine de gli atti, per udire il piaceuole canto di coloro; onde i comedianti auuedutisi, anzi certificatisi di ciò, come accorti faceuano tall'ora nascere per entro le comedie occasionidi far mattinate sotto le fenestre delle innamorate, talhora nel fine delle comedie far gli sposalitij in publico con balli, suoni, & canti.

¹⁷⁰**Al.** — Tudo isso é verdade e eu bem os guardei na minha memória. No entanto, não quis interromper a sua recordação disso com a afirmação imediata de que assim foi, pois estava sentindo muito prazer do grande prazer que, aparentemente, você demonstrou ao dizer isso.

Agora para não interromper este seu deleite, mas a fim de o confirmar rapidamente e complementar, quero contar novamente sobre outro Concerto semelhante de uma brigada feliz naqueles mesmos tempos e ainda muito antes. Tendo cada um dos integrantes da brigada dedicado o dia todo para cumprir as suas funções, à noite se reuniam juntos e primeiro praticavam o canto de certas canções e depois saíam juntos de casa por algumas horas da noite, às vezes antes do jantar e às vezes depois. Após o amanhecer, eles andavam vagando pela cidade e saudando com essas suas prazerosas canções ora este ou aquele outro amigo além de amigas, os quais ficavam muito animados.

Al. — Tutto è uero, & certo: & se bene ho fisso nella memoria quelli, & questi non ho però uoluto interrompere il uostro rammentarlo, con affermar subito, che così fusse stato, sentend'io piacer grandissimo del molto piacer, che dimostrauate apparentemente tale esser in uoi nel così raccontarlo: Et hora non per interromper tal diletto uostro: ma piu tosto per confermarlo, & accrescerlo uoglio anchora io narrarui di un'altro simile Concerto di una lieta brigata in quei tempi medesimi, & anco assai prima, la quale hauendo ciasno di essa atteso tutto il giorno alle sue proprie facente, la sera si riduceuano insieme, & stauano prima essercitandosi nel canto di certe loro canzoni poscia concordemente uscivano di casa, & per alcune hore della notte, quando inanti la cena, & quando dapoi, & quando appresso il far del giorno andauano per la città uagando, & salutando con esse diletteuolissime loro canzoni hor questo, hor quello, hor quell'altro amico, & amiche; i quali ne restauano consolatissimi:

Era tanto o desejo de aperfeiçoar este caminho da Harmonia com a afinação, que muitas vezes queriam os agradáveis conselhos do Maestro de capela do Duomo, um músico muito importante naquela época. Além disso, eles nunca se recusaram a corrigir um ao outro com amor sobre os seus próprios defeitos e, finalmente, por estarem perto, com as pessoas juntas e quase escondidos envoltos em seus mantos demonstravam o quanto podiam estar com as vozes unidas, das quais eles certamente gostariam de poder fazer apenas uma. Da mesma forma, eles desejavam trazer ao seu poder uma verdadeira união de suas vozes de maneira que nasceu uma harmonia quase celestial. Sobre isso, eles realmente tinham um certo júbilo e uma certa honestidade que aqueles ouviam de bom grado das canções à *rivarvola*¹³⁵ às suas canções e eles mesmo se intitulavam *rivarvoli*. Mas eles não foram nomeados assim sem razão, pois eles não eram de posição muito elevada, quase todos viviam ao longo das margens do canal do Reno, o qual corre pela parte da cidade de Bolonha que está voltada para o pôr-do-sol.

& era tale, & tanto il desiderio loro di perfettare questa sorte d'Armonia con la unione, che oltre che per ciò ne uolessero spessissime uolte gli auuertimenti conueneuoli dal Maestro di capella del Duomo, musico in quei tempi molto principale, non raffinauano giamai di amonirsi amoreuolmente trà loro de' proprij diffetti, & finalmente con lo stare stretti, con le persone insieme, & inuolti quasi ascosi ne' manti cosi al buio dimostrauano, che si come essi stauano quanto piu poteuano co' corpi uniti; de quali ne haurebbono certo uoluto poter fare un solo; parimente bramauano di far à loro potere una vera unione delle loro uoci respettiuamente; onde ne hauesse à nascere un'armonia, dirò, quasi celeste. Et di ciò veramente essi haueuano un certo giubilo, e una certa gonfiezza honesta, che uolontieri ascoltauano coloro, che de' canzoni alla riuaruola alle loro canzoni, & à loro stessi di riuaruoli dauano nome; Ne senza ragione però veniuano costoro cosi nominati; percioche essi non essendo in uero di molto alta conditione habitauano quasi tutti lungo le ripe del canale del Reno; il qual correndo passa per la parte della Città di Bologna posta uerso il tramontar del Sole.

¹³⁵ Possivelmente *rivarvolo* (ou *rivarolo*) é o nome utilizado para se referir ao grupo musical em questão, podendo ter relação com alguma característica geográfica de onde moravam. Em nossas pesquisas, nos deparamos com um madrigal

a 5 vozes de Francesco Vignali publicado em 1640 com a indicação “*Da rivarvolo, opera prima...*”
Ver em :
<https://www.tassomusic.org/work/?id=Trm1276a>

Para essas humildes congregações leigas, das quais agora mencionamos, estou feliz em adicionar o mais nobre e majestoso prodígio do fazer tais concertos musicais, nos quais participam esses muitos tipos e diferentes espécies de instrumentos em toda aquela perfeição suprema que a imperfeição humana e terrena pode fazer.

Será, já não quero dizer do açúcar na comida porque há muitos pratos que não só não o enriquecem, mas também abominam. Tantas vezes desejei que este nosso *Oioapotruto*¹³⁶ por azar fosse uma daquelas comidas que abominam o açúcar. Mas direi bem para fechar a boca do saco cheio dessas nossas castanhas.

Aqui está, são às vinte e três horas, as quais lembram e avisam para pôr fim à nossa longa tagarelice. Então a essa hora as próprias cigarras, tendo tagarelado o dia todo, normalmente também costumam deixar sua tagarelice chata.

Hora à queste humili laiche congregationi, di che habbiamo fatto hora mentione, giouami di soggiungere uno nobilissimo, e altiero mostro del far questi tai Concerti di Musica; ne' quali intrauengono queste tante sorti, & specie diuerse di strumenti in tutta quella somma perfettione, che la imperfettione humana, & terrena li può fare: & sarà no uoglio già dire il zuccharo in sù le uiuande; percioche sono molte uiuande, le quali non solamente, non lo ricchiedono: ma l'abboriscono, ne uorrei tal uolta, che questo nostro tioapotruto per mala fortuna fusse una di quelle: ma dirò bene per chiuder la bocca al sacco pieno di queste molte nostre castagne: Et ecco appunto, che suonano le uentitre hore; le quali ci ricordauo, & ammoniscono à douer por fine à cosi lungo nostro cicalamento: poi che à quest' hora le Cicale istesse, hauendo cicalato tutto il giorno, per l'ordinario anch'esse sogliono lasciare il fastidioso loro cicalare.

¹³⁶ Possivelmente algum prato típico do período Renascentista à base de carne animal, uma vez que o sal era utilizado como conservante do alimento e o

açúcar servia para dar o sabor à comida, deixando a mesma menos salgada.

¹⁷¹**Gr.** — E qual concerto pode ser esse? É necessário que ele seja de uma excelência maravilhosa e se ele não for um daqueles concertos dos Filarmônicos, eu não saberei te dizer.

¹⁷²**Al.** — Certamente ele deve ser deslumbrante bem como de maravilhosa excelência, como posso afirmar a você. Afirmo e confirmo que ele realmente é deslumbrante porque tive a oportunidade não só de vê-lo e ouvi-lo, bastando a primeira de muitas vezes para particularmente ser favorável, mas de tê-lo visto compor e realmente tocar junto naquele concerto pelo menos uma outra vez. Portanto, não me pareceu que as pessoas que normalmente participam neste Concerto fossem criaturas humanas e corpóreas, mas verdadeiramente espíritos angelicais.

Você não ficou imaginando que eu me referiria a isso pela lascívia dos rostos e pela magnificência de suas roupas e tecidos, pois você estaria muito errado. Neles se via se não uma graça modesta, hábitos agradáveis e comportamento humilde.

Gr. — E qual può esser mai questo Concerto? bisogna bene, ch'egli sia d'una marauigliosa eccellentia: & se non è di quei de Filarmonici io non saprei giamai appormiuci.

Al. — Bisogna certamente, che egli sia d'una stupenda non che marauigliosa eccellentia, com'io ui posso affermare, & ui affermo, & confermo, ch'egli è ueramente; percioche mi è uenuto in gratia d'hauarlo, non solamente potuto udire, & la prima delle molte uolte per farmene particolar fauore: ma uedutolo componere, & concertate effettivamente insieme quella, & per lo meno un'altra uolta; Onde à me non pareo, che le persone, che in esso Concerto ordinariamente intrauengono, fussero creature humane, & corporee: ma spiriti ueramente Angelici.

Ne ui andaste miga imaginando, ch'io uolessi intender ciò per lasciuia de' uolti, & lautezza de' uestimenti, e panni loro, che fareste grandemente errato; percioche se non modestissima gratia, & abiti piaceuoli, & portamenti humili, in loro si scorge.

¹⁷³**Gr.** — Você me deixa confuso com este discurso. Vou te dizer de acordo com o seu pensamento, porque gostaria de ver se eu poderia dar um palpite de qual Concerto é esse. Mas não posso chegar a uma conclusão porque se penso nos Filarmônicos, sinto que as palavras que você falou no gênero feminino não se encaixam muito bem. Se eu então aplicá-las às três damas nobilíssimas da Duquesa Sereníssima de Ferrara por sua música secreta, nem grande diversidade nem muitos instrumentos musicais podem ser tocados nos Concertos delas, além de sempre empregar mais as suas vozes muito sonoras e muito suaves no canto.

Não sei o que pensar.

Gr. — Voi mi fate con questo parlarmi così Anfibologicamente girandolare, ui sò dire col pensiero à uoglia uostra; perche pur uorrei uedere, s'io potessi dare in brocca qual Concerto questo si sia. Ma non posso fermarmi in luogo alcuno; perche s'io penso à Filarmonici, sento che non ui quadrano molto bene le parole, che uoi hauete, preferito nel genere femminile, se poi le applico alle tre nobilis. Dame della S. Duchessa Sere. di Ferrara per la musica sua secreta; perche ne diuersità grande, ne molta quantità di strumenti musicali possono esse ne' Concerti loro adoperare: e maggiormente impiegando sempre le sonorissime, & suauissime voci loro nel canto, io non sò che deliberarmene.

¹⁷⁴**Al.** — Como você pode assegurar, por eu nunca ter ouvido ou visto os Concertos dos acadêmicos Filarmônicos e bem acreditando na grande fama do valor deles, estimo verdadeiramente que aqueles concertos sejam correspondentes ao nome acadêmico deles, que tem significado de “os amantes da harmonia”. Não devo falar deles de forma alguma e você deve, portanto, ter certeza de que este Concerto não seja um dos seus, embora eu tenha mencionado a você palavras do gênero masculino, as quais são verdadeiramente pronunciadas sob o gênero feminino; tendo relação com algumas outras palavras e podem ainda ter a força masculina em si. Da mesma forma, você pode estar muito certo que eu não pretendo que seja o Concerto daquelas três Damas, aliás sobre aqueles três simulacros reais e vivos das três Graças, se é que posso testemunhar, que me cansei mais de uma vez graças à suprema clemência e à bondade daquelas Sereníssimas Altezas, agraciado de poder vê-los e ouvi-los sendo que estes Concertos não são daquela qualidade, como você disse que te emocionou pela grande variedade de instrumentos, o que contribui para você me questionar a qual deles me refiro.

Al. — Si come uoi potete assicurarui, che per non hauer io giamai ne udito, ne ueduti i Concerti de gli Academici Filamornici, se bene io credendo alla gran fama del lor ualore stimi ueramente, che quelli siano corrispondenti allo academico nome loro, che di amatori dell'Armonia ha significato: Io non debba di quelli in modo alcuno parlare: & uoi esser per ciò sicuro, che questo Concerto non sia de' suoi, posto anchora, ch'io con parole del genere Maschile ue ne hauessi toccato: le quali però, se ben sonaste proferite veramente sotto il genere femminile hanno però relatione ad alcun'altre; le quali hanno anchora in se forza Maschile, parimente potete esser certissimo, che di quelle tre Dame, anzi di quei tre ueri, & uiui simulacri delle tre Gratie io non intenda, che sia il Concerto, se bene posso testificarne per essermi stato anco piu d'una uolta, mercè della somma elementia, & benignità di quelle Altezze Serenissime, conceduta gratia di poterlo e uedere, & udire: essendo che tai Concerti non sono di quella qualità, si come bene hauete uoi detto, che ui ha mosso per la molta uarietà de gli strumenti, che ui concorre, à commandarmi, che di quelli ui ragioni.

¹⁷⁵**Gr.** — Então, qual concerto pode ser esse?

¹⁷⁶**Al.** — Não se atormente mais por isso, por favor, Senhor Grazioso. Se você se aflige apenas para querer identificar qual é esse Concerto, você enlouqueceria se o visse primeiro sendo composto e tocado junto com tanta veemência, com tanta graça e com tanto silêncio. Portanto, te pareceria certo sonhar ou ver algum daqueles encantos imaginários da feiticeira Alcina ou tantos encantos daquelas garotas alemãs, as quais pela força das bandas de metal temperado sobem às mesas tocando aqueles instrumentos que lhes foram construídos por seus fabricantes engenhosos.

¹⁷⁷**Gr.** — Oh Deus! Essas ainda devem ser mulheres.

¹⁷⁸**Al.** — Então finalmente ouvindo a suavíssima Harmonia que ressoa naquelas vozes angelicais e nesses instrumentos tocados com tanta sabedoria e com tanta descrição.

¹⁷⁹**Gr.** — Essas são certamente mulheres.

Gr. — Qual può dunque esser questo Concerto?

Al. — Non ui struggete di gratia più per questo Sig. Gratoso: & se uoi ui affligete solo per uoler indiuinare qual Concerto sia questo, come ui struggereste uoi uedendolo primieramente componere, concertare insieme, con tanta uenustà, con tanta gratia, & con tanto silentio; onde ui parrerebbe certo ò di sognarui, ò di ueder qualche uno di quegli imaginati incanti della maga Alcina, ouero altretante di quelle bambine tedesche; lequali per forza di fascie di acciaio temperate, uanno sù per le tauole sonando quegli strumenti, che sono stati loro accommodati da' suoi ingegnosi fabricatori.

Gr. — Deh Iddio, che queste pur deuono esser Donne.

Al. — Et poi finalmente udendo la suauiss. Armonia, che risuonano in quelle uoci angeliche, e quei strumenti toccati con tanto giudicio, e con tanta discretione.

Gr. — Queste son Donne certo.

¹⁸⁰**Al.** — São sem dúvida mulheres e vendo-as chegar, direi vir em vez de ir pois parece que agora estou presente lá, ao lugar onde está preparada uma longa mesa acima da qual, em uma das extremidades, há um grande cravo. Você as veria entrar uma por uma, lentamente, cada uma carregando o seu instrumento de cordas ou de sopro, seja o que for, porque tocam de todas as maneiras. Aproximam-se daquela mesa colocando-se, sem fazer o mínimo de barulho, em seu devido lugar para sentar, aquelas que se sentam para tocar o seu instrumento, enquanto as demais ficam de pé. Por último, a regente¹³⁷ do Concerto senta-se na outra extremidade desta mesa, com uma vareta longa, fina e bem polida já colocada à sua frente.

Depois de ter visto e conhecido claramente todas as outras irmãs, vendo que estão afinadas entre elas, sem nenhum barulho tem o sinal de começar e depois, sucessivamente, tem o sinal da medida do tempo, ao qual elas têm que obedecer cantando e tocando.

Al. — Esse indubitatamente son Donne, & uedendole uoi venire (che uenire dirò piu tosto che andare, cosi parendomi di esserui hora presente) al luogo, dou'è preparata una lunga tauola; sopra la quale da un capo si troua un clauacembalo grande, uoi le uedreste entrare ad una, ad una, pian piano reccandosi con seco ciascuna il suo strumento, ò da corde, ò da fiato, che egli si sia; percioche di tutte le maniere esse ne essercitano, & accostarli à quella tauola ponendosi, senza fare alcun minimo rumore nel suo debito luogo à sedere quelle, che à sedere hanno da adoperare gli strumenti loro: & l'altre restare in piedi. Vltimamente la Maestra del Concerto assidersi dall'altro capo di essa tauola, & con una lunga, & sottile, & ben polita verghetta à lei già dauanti apparecchiata, poi che ha ueduto, & chiaramente conosciuto tutte le altre sirocchie esser in acconcio dar loro, senza strepito alcuno segno dello incominciare, & d'indi poi seguentemente dalla misura del tempo; alla quale esse hanno in cosi cantando, & sonando da obedire:

¹³⁷ Neste contexto, a palavra “maestra” foi traduzida como regente, por entender que é a

pessoa responsável por conduzir um grupo de músicos.

Neste ponto tenho certeza de que você diria, como eu também disse naquele momento com o grande Poeta Mantoano- ele também disse isso repetidamente em seu grande Poema:

*“Anuncie a Dea Aelicon a e comece os cantos.”*¹³⁸

Você certamente ouviria saindo tamanha harmonia que te pareceria ter sido sequestrado junto com todo o coro das musas cantoras e instrumentistas e ter sido transportado para Elicona.¹³⁹

¹⁸¹**Gr.** — Então você me diz para que eu não me aflija e não me desgaste. Todavia, você me dá um motivo maior ainda para que eu tenha que me afligir e me desgastar mais e assim poder entender rapidamente onde está essa Elicona e quais são essas musas. Diga-me isso agora se você não quer que eu me aflija.

¹⁸²**Al.** — Então vamos! Parnaso será Ferrara; Elicona e Santo a Igreja de San Vito e as Musas sagradas aquelas Reverendas Freiras.

Et in questo punto io sono certissimo, che uoi direste, come dissi anchora io in tale instante col gran Poeta Mantoano, che ciò replicatamente disse nel suo gran Poema.

“Pandite nunc Aelicon a Deae Cantusque, Mouete.”

Et udireste certamente uscirne un'armonia tale, che ui parrerebbe, ò d'esser uoi stesso rapito colà, od'Elicona, insieme con tutto il coro delle Muse cantanti, & sonanti esser stato trasportato costà.

Gr. — Voi mi state poi a dire, ch'io non mi affligga, & ch'io non mi strugga, & tuttaua somministrate causa maggiore: ond'io maggiormente habbia da affliggermi, & da struggermi per intender prestamente, doue sia questo Elicona, & quali siano queste Muse: ditemelo homai, se non uolete ch'io mi spasimi.

Al. — Horsù Parnaso vi sarà Ferrara; Elicona, & Santo la Chiesa di san Vito; & le sacre Muse quelle Reuerende Monache.

¹³⁸ Possível tradução realizada por Anna Trento.

¹³⁹ Refere-se ao lugar sagrado das musas.

¹⁸³**Gr.** — Então as freiras de S. Vito em Ferrara fazem esses concertos?

¹⁸⁴**Al.** — É a pura verdade.

Se você tivesse prestado atenção à palavra que eu te disse no início deste meu relato, teria percebido que não poderiam ser outras pessoas se não religiosas. Se você perguntar então ao Wert, ao Spontone, ao reverendo padre Porta, ao Merulo da Correggio e alguns outros semelhantes, músicos dignamente reputados como os mais importantes desta nossa música moderna que por acaso também estiveram em Ferrara nessa época que eu estive lá, tenho certeza de que eles te farão essa mesma e talvez ainda mais ampla convicção.

¹⁸⁵**Gr.** — Parece-me grande coisa nunca ter ouvido falar disso. Mas por acaso deve ser algo novo e obra de Fiorino e Luzzasco, como aqueles que tem de certa forma respeito pelo grande concerto deles.

Gr. — Adunque le Monache di S. Vito in Ferrara fanno tai Concerti?

Al. — Tal è la pura uerità: & se uoi haueste auuertito alla parola, ch'io ui dissi nel principio di questo mio rapporto, haureste conosciuto, ch'altre persone, che religiose non poteuano esser queste; Et se poi ne dimandarete mai all' Vuert, allo Spontone, al Reuerendo padre Porta, al Merulo da Correggio musici degnamente reputati principalissimi di questa nostra moderna Musica, & ad alcuni altri tali, che sono capitati in Ferrara in quel tempo anco medesimo, ch'io ui era: sono sicurissimo, che ue ne faranno questa medesima, & forse anchor piu ampia fede.

Gr. — Parmi gran cosa di non hauer mai piu sentito parlare: Ma deue per auentura esser cosa nuoua: & opera del Fiorino, & del Luzzasco, come quei, che ui hanno maniera, per rispetto del lor gran Concerto.

¹⁸⁶**Al.** — Como coisa nova? Ela não é de forma alguma uma coisa nova. Mas se eu te falasse que era nova há 10 ou 20 anos atrás, você não estaria errado. Portanto, em grande parte pode-se saber que aquela perfeição tão grande nasce da concordância delas. Nem Fiorino e nem Luzzasco estão próximos dos grandes homenageados e nem de nenhum outro músico ou homem vivo que participe de uma ópera, nem de um conselho comum. Isto se torna ainda mais maravilhoso, aliás incrível para todos os que deleitam da música.

¹⁸⁷**Gr.** — Está bem quanto à universalidade dos seus concertos, mas quanto à particularidade de aprender a cantar e, mais ainda, de tocar os instrumentos, especialmente de sopro, ele é, direi, quase impossível de ser feito sem mestres. No entanto, nestes concertos simplesmente não precisam tocar cornetos e trombones por serem dos instrumentos musicais mais difíceis e também por serem mulheres.¹⁴⁰

Al. — Come cosa nuoua? Ella non è altrimenti cosa nuoua: Ma s'io ui dicessi delle decine, & delle uintine de gl'anni, non errarei: & di quindi in grandissima parte si può conoscere, che nasca quella perfettione cosi grande della concordanza loro. Ne il Fiorino, ne il Luzzasco, se bene amendui sono appresso quelle in molto honore, ne altro musico od huom uiuente ui ha parte ne di opera, ne di consiglio ordinario: & ciò si fa tanto piu marauiglioso, anzi stupendo à ciascuno, che si diletta della Musica.

Gr. — Bene stà quant'all'uniuersale de' suoi concenti: ma quanto al particular del'apprender il modo del cantare, & piu del sonare gli strumenti, & massimamente da fiato egli è, dirò, quasi impossibile il potersi fare, senza maestri: Ma facilmente esse non deuono essercitare Cornetti, & Tromboni, cosi per esser de' piu difficili strumenti musicali, come per esser Donne.

¹⁴⁰ Grazioso considera que pelo fato dos instrumentos serem difíceis e requererem certo

esforço, seriam mais difíceis ainda para as mulheres tocarem.

¹⁸⁸**Al.** — Na verdade, esses dois instrumentos são quase sempre usados em dobro por elas nas Músicas, sendo que normalmente elas tocam em todos os dias festivos do ano.

Elas tocam esses instrumentos com tanta graça e de maneira tão gentil, com entonação sonora e justa das vozes que mesmo aqueles que são tidos como os mais importantes nesta profissão, confessam ser uma coisa incrível para quem não ouve e não vê. As suas passagens não são tão fragmentadas e continuamente furiosas que estragam e destroem a ária principal,¹⁴¹ que o valente compositor se esforçou engenhosamente para dar aquela ária a sua cantilena¹⁴² que vem a ser tocada. Mas tais passagens são tocadas no tempo e no lugar com graciosa vivacidade e com grande espírito que tornam o canto um ornamento.

Al. — Anzi che l'uno, & l'altro di questi strumenti è da loro usato duplicatamente quasi sempre nelle Musiche, che esse fanno ordinariamente in tutti i giorni delle feste dell'anno: & li suonano con tanta gratia, & con si gentil maniera, & con tale giusta, & sonora intonatione delle uoci, che sin coloro, che sono stimati eccellentissimi in tal professione, ciò confessano esser cosa incredibile à chi non l'ode, & uede. Et i passaggi loro non sono di quei cosi tritellati, & cosi furiosi, & continouati, che guastino, & che distruggano l'aere principale, che si è sforzato ingegnosamente di dare quel ualente componitore alla sua cantilena, che uien sonata: ma sono à tempo, & luego con si leggiadra uiuacità tirati, che à quella rendono ornamento, & Spirito grandissimo.

¹⁴¹ Refere-se à composição escrita para o solista vocal. Embora ária seja uma nomenclatura relacionado à ópera, e esta foi consolidada com a estrutura que entendemos como tal apenas no séc. XIX, no séc. XVI as óperas eram apresentadas em

formas de drama combinando a música instrumental e o canto. Assim, a ária remete à um trecho da obra em que um cantor solista se apresenta.

¹⁴² Entender a cantilena como uma melodia vocal neste trecho.

¹⁸⁹**Gr.** — Estou espantado, estou realmente espantado. Mas afinal quem ensina os iniciantes? É preciso também manter pelo menos, senão aumentar, esse esplendor tão claro dos Concertos Musicais, alguém que se encarregue de tais concertos e que também seja inteligente e hábil para que possa ensinar, assim como há quem ensina a praticar com muita prudência e destreza.

¹⁹⁰**Al.** — Aquela mesma regente dos concertos é ainda mestra de todas as iniciantes tanto no canto quanto no instrumento. Com tanta dignidade e seriedade de sua pessoa sempre continuou, e continua, neste ofício enquanto de boa vontade aquelas iniciantes se contentam em recebê-la e mantê-la como superior, amando-a, obedecendo-a, temendo-a e honrando-a acima de tudo.

¹⁹¹**Gr.** — Convém que esta mestra tenha raro e nobre intelecto para conduzir e ensinar, como aqueles outros mestres íntegros e instruídos, especialmente se o número deles é muito grande nesta profissão da Música.

Gr. — Io stupisco: io trasecolo ueramente: Ma chi ammaestra in somma le principianti? E'pur necessario à uoler mantenere almeno, se non accrescere questo cosi chiaro splendore de' Concerti Musicali, che ui sia chi se ne prenda cura, & sia anco intelligente, ed esperto di modo che possa ammaestrare, si come ui è chi lo fa con tanta prudentia, & destrezza essercitare.

Al. — Quella medesima, che è regitrice de' concerti è Maestra anchora à tutte le principianti cosi nel cantare, come nel sonare: & con tal decoro, & grauità della persona sua ha sempre proceduto, & procede in questo officio, che di eguale, che è loro, quelle uolontieri si contentano di riceuerla, & tenerla per superiore, amandola, & obedendola, temendola, & honorandola sommamente.

Gr. — Raro, & nobile intelletto conuien che sia cosi questa nel regere & ammaestrare, come quegli altri retti, & ammaestrati, & maggiormente se il numero loro e molto, in questa professione della Musica.

¹⁹²**Al.** — Elas reuniram, se bem me lembro, o número de vinte e três pessoas que entravam no grande concerto delas naquela hora. Tal concerto não fazem assim ainda, senão em certos momentos como de grandes solenidades da Igreja para homenagear as Sereníssimas Altezas de seus Príncipes para gratificar por intercessão- seja do Fiorino ou do Luzzasco, ou da autoridade de seus superiores, algum professor famoso ou nobre amante da música- mas nunca realizam tal concerto de forma repentina, nem com pressa e nem com todas as composições.

Como também te disse sobre o grande Concerto Ducal, o qual os críticos julgam adequado para ser tocado. Mas não vejo e entendo assim, pois nos Concertos deles fazem os nossos; não querendo chamá-los copiadore ou competidores, estes foram nomeados imitadores para não dizer ainda símios. Assim, querem mostrar-se muito práticos, seguros e excelentes de modo que quando não percebem comentem outro erro, pois muitos erros são cometidos no canto. Por isso essa mistura, e agora falo pela boca de Aristóteles, que deriva de boas e más operações necessariamente torna-se muito pior e ocorre a dissonância.

Al. — Giungeuano, se bene mi ricordo, al numero di uentitre quelle che entrauano all'ora nel gran Concerto loro; ilqual non fanno anchora esse, se non à certi tempi, come di solennità grandissime della Chiesa, ò per honorare le Serenissime Altezze de Prencipi suoi, ò per gratificare ad intercessione, ò del Fiorino, ò del Luzzasco, ò di auttorità de' loro superiori qualche famoso professore, ò nobile amatore della Musica: ma non già mai all'improviso, ne in fretta, ne di tutte le compositioni. Si come anco ui dissi del gran Concerto Ducale: ma delle giudicate solamente acconcie ad esser concertate: & non come uedo, & intendo, che ne' Concerti sanno i nostri, che uoi non uolendoli chiamare emuli, ò concorrenti à questi nominaste, per non dire anco simie, imitatori: cosi uolendo eglino mostrarsi praticissimi, sicurissimi, & eccellentissimi: onde, quando non intrauenga loro di fare altro errore, essendo che pur molti errori si commettano incantando: & per ciò quella mescolanza (& hora parlo per bocca di Aristotele) che deriua dalle buone, & dalle cattive operationi, necessariamente conuiene, che sia peggiore assai: gli interuiene quello della discordanza,

Tal dissonância é tanta que incomoda, e muitas vezes, a audição daqueles que não têm conhecimento de Música e até mesmo dos seus críticos, os quais ficam mal satisfeitos e quase entusiasmados.

A presunçosa audácia de querer, não digo apenas uma vez, mas quase continuamente; que todos se movam como se competissem ao mesmo tempo para fazer as passagens. Neste momento, para mostrar melhor o seu valor, estão tão distantes do contraponto da composição musical proposta e tão intrincados de dissonâncias entre eles que sem esforço se segue uma confusão insuportável, a qual aumenta mais a cada hora. Mesmo aqueles, e veja até onde chegou esse capricho e delírio, que desempenham o papel do grave e do baixo, não se lembrando- para deixar de dizer não sabendo- que ela é a base e a estrutura sobre a qual esse canto foi feito. Dessa forma, não estando o baixo parado, toda aquela estrutura desmorona se colocam os trinados nas passagens e deixam este prazer particular levá-los tão longe. Não passam somente para a parte dos Tenores, mas eles alcançam a do contralto e, não o suficiente, quase a do soprano, subindo até o topo de forma que eles não podem descer sem romper a estrutura.

la quale non solamente, per ciò è tall'ora tanta, che offende bene, & spesso l'udito sin di coloro, che di Musica non hanno intelligenza, ò cognitione, non che de' pari uostri giudiciosi, a' quali conuiene partirsene mal sodisfatti, & quasi introniti: ma per quella prosontuosa audacia di uolersi, non dico alcuna uolta qualcuno: ma quasi del continuo, & tutti mouersi, come à garra in un tempo medesimo à far passaggi: Et tal'ora per maggiormente mostrare il loro ualore tanti lontani dal contrapunto della propositasi compositione Musicale, & tanto intricati perciò di disonantie trà loro, che sforzatamente ne succede una insupportabile confusione; la quale tanto maggiormente si accresce all'ora, che anco quelli (e uedete di gratia sin dou'è giunto questo capriccio, & questa frenesia) che essercitano la parte graue, e bassa, non si ricordando, per lasciar di dir non sapendo, che ella è la base, & il fondamento, sopra ilquale è stata fabricata quella cantilena: E che non istando egli fermo, & saldo tutta quella fabrica conuiene, che uada sossopra, si pongono sù grilli de' passaggi, & si lasciano da questo particolare diletto loro tirar tanto oltre, che non solamente passano nella parte de' Tenori: ma giungono à quella de' Contr'alti: & non li bastando, quasi à quella de' soprano: inarborando si di maniera alla cima, che non ne possono scendere, se non à rompi collo.

¹⁹³**Gr.** — O que diz o Cavalheiro Napolitano?

¹⁹⁴**Al.** — Enquanto isso as outras partes oscilam, correndo grande perigo de todas caírem, sem esperança de conseguir ajuda.

¹⁹⁵**Gr.** — De todas as causas que hoje me narrou sobre esses procedimentos dos instrumentos e dos instrumentistas para poder produzir os efeitos das dissonâncias e das confusões que se ouvem nos nossos Concertos, não creio que esta das passagens seja a mais poderosa e eficaz, pois são feitas indevidamente e muitas vezes sem consideração cuidadosa. Isso me confirma o fato de já ter ouvido falar de dissonâncias e confusões semelhantes sendo feitas pelos cantores nas igrejas contrapondo de cabeça sobre os *cantus firmus* dos *Introit*, que às vezes se torna quase odioso e ridículo ao mesmo tempo.

Gr. — Cauallier Napolitano, che dite?

Al. — Intanto l'altre parti uanno uacillando, con esser in pericolo grandissimo di andare tutte à terra, senza speranza di poter hauer soccorso.

Gr. — Tra tutte le cause, che da gli strumenti, & da' sonatori di quelli procedere uoi mi hauete hoggi narrato, sia per poter prodire gli essetti delle discordanze, & delle consusioni, che si dono in questi nostri Concerti, io non istimo, che sia la piu potente, & la piu efficace di questa de passaggi indebitamente molte uolte fatti, senza pensata consideratione. Etcioè mi conferma l'essermi hora souenuto di hauer udito simil discordanze, & confusioni esser fatte da' Cantori nelle Chiese contrapunteggiando alla mente sopra i canti fermi de gli Introiti, che tal uolta diuiene quasi, odiosa, & ridicolosa insieme.

¹⁹⁶**Al.** — Acredite certamente que se é muito difícil fazer algo bem, é melhor que o faça conscientemente e tranquilamente pois é muito mais fácil fazer errado de forma inconsciente e apressada, acrescentando ainda a falta de prazer do operante, como me parece saber claramente que quase todos os nossos cantores e músicos fazem. Um testemunho disse é que se as pessoas não comparecem imediatamente onde eles devem estar para fazer música e se atrasam em aparecer lá, eles querem se mandar para outro lugar. Enquanto estão cantando ou tocando, se podem, conversam, riem e zombam com os outros que estão próximos. E o que mais? Cantado ou tocado, mesmo sendo um bom madrigal ou Moteto, eles tocam apenas uma vez e ainda dolorosamente. Eles não querem mais nada disso.

Com isso te deixo à boa noite.

¹⁹⁷**Gr.** — Feliz sucesso e cumprimento dos meus bons presságios. Embora fosse assim, como eu sinceramente esperava, rogo calorosamente, mestre Alemanno, que faça o favor de ficar comigo para o jantar.

¹⁹⁸**Al.** — O favor seria o meu, Sr. Grazioso, mas eu te agradeço.

Al. — Crediate pur certo, che se è molto difficile il far bene una cosa, che si faccia pensatamente, & riposatamente, che molto piu facile sia il farla male, facendosi quella impensatamente, & frettolosamente: & aggiungeroui, senza alcun gusto dell'operante, come parmi conoscere chiaramente, che hoggidì facciano quasi tutti questi nostri cantori, & sonatori: Testimonio di ciò ne sia, che non si tosto sono, dou'essi hanno da esser à far Musica, che subito, se bene hanno tardato à comparirui, uorriano spedirsi per andare altroue; Et mentre sono à cantare, ò à sonare, se possono cianciano, ridono, & burlano, con altri, che loro siano uicini. Et de più? cantato, ò sonato, che hanno una sol uolta, strappaccitamente anchora, qual si sia buon Madrigale, ò Motetto: di quello non ne uogliono altro. Et con questo ui lascio alla buona sera.

Gr. — Felice successo, & adempimento del mio buono augurio, pur è stato questo, come io ueramente lo sperai, pregoui caldamente messer Alemanno à fauorirmi di rimaner meco à cena.

Al. — Il fauor sarebbe il mio signor grazioso, ma ue ne ringratio.

¹⁹⁹**Gr.** — Lembre-se de me pagar amanhã a dívida que você contraiu hoje comigo do Monocórdio.

²⁰⁰**Al.** — Não vou esquecer, tenha certeza.

Gr. — Ricordatevi di hauermi à pagar domani il debito da uoi contratto hoggi meco del Monacordo.

Al. — Non mancarò, uiuetene sicuro.

3 ASPECTOS DA POLIFONIA E PARÂMETROS PARA ANÁLISE

Compreender os aspectos que norteiam a consolidação daquilo que conhecemos como polifonia e a sua relação com o conceito dos gêneros harmônicos, requer entender e compreender o que são modos, espécies e tropo.

A lacuna histórica-temporal entre a Grécia Antiga e o Renascimento nos induz a entender e a aplicar conceitos de maneira anacrônica que, por muitas vezes, não condizem com o seu significado real dentro de um período histórico. Assim, neste capítulo abordaremos brevemente a trajetória dos modos até o Renascimento e apresentaremos algumas ferramentas de análise que serão utilizadas para as peças polifônicas.

3.1 Modos, espécies, *tropos* e *tonoi* na Grécia Antiga

Algumas nomenclaturas da teoria musical grega foram utilizadas de forma equívoca ao longo da história, resultando em algumas confusões que dificultam o nosso entendimento sobre tal teoria. Sobre isso, Henderson afirma que:

A história musical grega ainda é atormentada por confusões, antigas e modernas, dos termos *systema*, harmonia, tonos, eidos (= espécie), *genos* (= gênero), *tropos* (= modus). Elas podem ser esclarecidas apenas pela distinção cronológica e crítica entre as fontes gregas. Para antecipar as conclusões, devemos encontrar que harmonia, nos compositores clássicos e em escritores de prosa musicalmente inteligentes, significa um idioma musical junto com a afinação que postula - enquanto que em teóricos musicalmente ignorantes é confundido com um eidos ou espécie de oitava que, como sistema, é um termo da teoria, não da música. (1957, P.347)¹⁴³

Muitas dessas confusões levaram a uma interpretação equivocada sobre os modos, as espécies e os *tonoi*. Por vezes já vimos os teóricos modernos estabelecendo relações entre esses três conceitos. Quando olhamos para escritores como Ptolomeu, Cleonides, Aristóxeno e entre outros, não há evidências e relações diretas entre *tonoi* e modos, por exemplo. Um dos poucos

¹⁴³ “Greek musical history is still bedevilled by confusions, ancient and modern, of the terms *systema*, harmonia, tonos, eidos (= species), *genos* (=genus), *tropos* (= modus). They can be clarified only by chronological and critical distinction between the Greek sources. To anticipate conclusions, we shall find that harmonia, in the classical composers and in musically intelligent prose-writers, means a musical idiom together with the tuning which it postulates-whereas in musically ignorant theorists it is confused with an eidos or species of the octave, which, like *systema*, is a term of theory, not of music.”

teóricos que podemos dizer que realizou uma tentativa de estabelecer uma relação direta entre os modos e os *tonoi* foi Gaudêncio. Segundo Barker, ainda assim o que podemos fazer são apenas especulações sobre uma possível relação entre *tonoi* e modos.

No que tange aos *modos*, Roosevelt Rocha afirma que essa tradução não é a correta pois “pode gerar confusões.” (ROCHA, 2009, p.144). De acordo com o autor:

[...] as harmonias gregas não eram modos ou pelo menos não eram como os modos usados nos cânticos gregorianos. Nesses cantos a nota mais importante é a primeira. Nas harmonias gregas a nota mais importante era a nota central do sistema, não por acaso chamada de *mese* (*mesē*). Além disso, os modos usados no canto gregoriano, por causa de uma tradição que surgiu de um erro de interpretação de Boécio, receberam nomes gregos que, na verdade, não têm nada a ver com as harmonias usadas na Grécia Antiga. (ROCHA, 2009, p.144).

Dessa maneira, as harmonias gregas não possuem o significado moderno de harmonia, mas sim um conjunto de características que se associavam à região geográfica a qual pertenciam do que propriamente uma teoria musical.

Sobre as harmonias, Barker afirma que:

A partir do século VII, se não antes, os gregos estavam familiarizados com uma série de estilos melódicos distintos, associados às diferentes regiões ou povos da área do Egeu. Embora um desses estilos, chamado Dórico em homenagem à raça dórica dos gregos, passou a ser considerado peculiar e nobremente grego, a interação entre gregos de lugares diferentes e o contato com culturas não helênicas levaram à adoção de vários outros estilos na música dos grandes centros da civilização. No século VI, esse processo estava bem avançado, e a literatura dos séculos VI e V dá dicas das maneiras pelas quais os estilos eram distinguidos e empregados. Eles não foram assimilados em uma única mescla cosmopolita indiferenciada: a música jônica, frígia, lídia e dórica parece ter retido caracteres distintos, creditados com efeitos emocionais, estéticos e morais distintos, e encontraram suas raízes em diferentes nichos religiosos ou culturais. Obras em larga escala de compositores sofisticados do século V podem mudar de um estilo para outro em curso de uma única peça, mas esta era uma forma de gerar mudanças de sentimento e humor, não apenas uma exibição de técnica complicada. (BARKER, 1989, p.14)¹⁴⁴

¹⁴⁴ “From the seventh century, if not before, the Greeks were familiar with a number of distinct melodic styles, associated with different regions or peoples of the Aegean area. Although one such style, called Dorian after the Dorian race of Greeks from different places, and contact with non-Hellenic cultures, led to the adoption of several other such styles into the music of the major centres of civilisation. By the sixth century this process was well advanced, and the literature of the sixth and fifth centuries gives hints of the ways in which the styles were distinguished and employed. They were not assimilated into a single, undifferentiated cosmopolitan mélange: Ionian, Phrygian, Lydian and Dorian music seem to have retained distinct characters, credited with distinct emotional, aesthetic and moral effects, and found their places in different religious or cultural niches. Large-scale works by sophisticated fifth-century composers might shift from one style to another in the course of a single piece, but this was a way of generating changes of feeling and mood, not merely an exhibition of complicated technique.”

Dessa maneira, as características musicais atreladas à região geográfica poderiam ser denominadas através da “organização dos intervalos, altura, modulação, colorido, intensidade e timbres específicos. A harmonia estava associada também a um certo ritmo [...]” (ROCHA, 2009, p.145).

As harmonias eram representadas pelos nomes de Mixolídio, Lídio, Dórico, Hipolídio, Frígio, Hipofrígio e Hipodórico. Tais nomes, para além da relação com a região geográfica, tinham relação com a organização dos intervalos dentro do *diapason* e eram chamadas muitas vezes por “Harmonias de oitava.”

A variação da disposição intervalar dentro do sistema do *diapason* era chamada de espécies. As espécies foram classificadas da seguinte forma:

- a. $4^aJ + 5^aJ = 8^aJ$
- b. $5^aJ + 4^aJ = 8^aJ$

Como resultado das diferentes sequências que os intervalos são dispostos dentro das consonâncias de 4^aJ , 5^aJ e 8^aJ , temos o surgimento das espécies. Assim, tomando como exemplo o gênero diatônico- Semitom, tom e tom- ao realizar combinações nessa sequência intervalar dentro da consonância de 4^aJ , temos as espécies de quarta:

Tabela 11- Espécies de quarta e quinta.¹⁴⁵

Species of fourth and fifth				
Species of fourth	Location of pyknon (en-harmonic and chromatic)	Location of semitone (diatonic ascending)		Location on scale
1.	barypyknoi	s-t-t		Hypate hypaton to Hypate meson
2.	mesopyknoi	t-t-s		Parhypate hypaton to Parhypate meson
3.	oxypyknoi	t-s-t		Lichanos hypaton to Lichanos meson
Species of fifth	Location of pyknon (en-harmonic and chromatic)	Location of semitone (diatonic ascending)	Location of tone of disjunction (from top)	Location on scale
1.	barypyknoi	s-t-t-t	top	Hypate meson to Paramese
2.	mesopyknoi	t-t-t-s	second	Parhypate meson to Trite diezeugmenon
3.	oxypyknoi	t-t-s-t	third	Lichanos meson to Paranete diezeugmenon
4.	barypyknoi	t-s-t-t	bottom	Mese to Nete diezeugmenon or Proslambanomenos to Hypate meson

FONTE: CLEONIDE APUD BARBERA (1984, p.234).

Nesta tabela acima temos as espécies de quarta e de quinta de acordo com a divisão feita por Cleonides. Aqui a divisão em tom e semitom está baseada no gênero diatônico como mencionado anteriormente. Se as espécies de quarta dizem respeito à variação da sequência dos tons e semitons dentro da consonância de 4ªJ, o mesmo vale para as espécies de quinta cuja variação ocorre dentro da consonância de 5ªJ.

¹⁴⁵ Ver ZANONCELLI, Luisa. *La Manualistica Musicale Greca*, Introduzione all'armonica, Cleonide, Cap.9, 1990, p. 95.

Cleonides e Ptolomeu estendem as espécies para a consonância de 8ªJ, denominadas espécies de oitava. Estas correspondem à combinação das espécies de quarta e quinta.¹⁴⁶

Tabela 12- Espécies de oitava.

Species of octave				
Octave species	Location of pyknon (en-harmonic and chromatic)	Location of semitones (diatonic ascending)	Location of tone of disjunction (from top)	Location on scale
1.	barypyknoi	s-t-t-s-t-t-t	top	Hypate hypaton to Paramese
2.	mesopyknoi	t-t-s-t-t-t-s	second	Parhypate hypaton to Tritē diezeugmenon
3.	oxypyknoi	t-s-t-t-s-t	third	Lichanos hypaton to Paranete diezeugmenon
4.	barypyknoi	s-t-t-t-s-t-t	fourth	Hypate meson to Nete diezeugmenon
5.	mesopyknoi	t-t-t-s-t-t-s	fifth	Parhypate meson to Tritē hyperbolaion
6.	oxypyknoi	t-t-s-t-t-s-t	sixth	Lichanos meson to Paranete hyperbolaion
7.	barypyknoi	t-s-t-t-s-t-t	bottom	Mese to Nete hyperbolaion or Proslambanomenos to Mese

FONTE: CLEONIDE APUD BARBERA (1984, p.237).

Tanto na representação das espécies de oitava quanto nas de quinta e nas de quarta, há a marcação dos nomes das notas do sistema grego indicando onde a sequência intervalar (tom e semitom no caso do gênero diatônico) estaria presente. Além disso, em particular nas espécies de quinta e oitava, há a indicação da presença do tom da disjunção, dado que tal tom aparece entre os tetracordes, ou seja, em consonâncias maiores que 4ªJ. Dessa forma, nas espécies de quinta e oitava há a presença do tom da disjunção, enquanto nas espécies de quarta não há tal indicação. Combinando as sequências intervalares das espécies de oitava com os respectivos nomes atribuídos, que posteriormente na Idade Média receberam o nome de Modos gregos; obtemos a seguinte nomenclatura para o gênero diatônico:

¹⁴⁶ André Barbera discorre sobre a citação de Gaudêncio em relação às espécies de oitava. De acordo com a citação, existem 3 espécies de 4ª e 4 espécies de 5ª e as espécies de oitava surgiam da combinação de ambas. Embora os autores afirmem que existam 12 espécies, só há o conhecimento de 7 espécies, as quais seriam consideradas musicais. (*Octave species*, p.237)

Mixolídia: STTSTTT

Lídia: TTSTTTTS

Frígia: TSTTTST

Dórica: STTTSTT

Hipolídia: TTTSTTS

Hipofrígia: TTSTTST

Hipodórica: TSTTSTT

Como mencionado anteriormente, a harmonia poderia receber um nome de acordo com o *éthos* da melodia, conforme vemos na tabela a seguir:

Tabela 13- Modos e ethos.

Nom du mode	Caractère (éthos)	Emplois
Dorien	Viril, grave, majestueux, belliqueux et éducatif; ramène l'âme au juste milieu.	Hymnes liturgiques, lyrique apollinique; chœurs et thèses tragiques; citharodie; chansons à boire, chansons érotiques.
Hypodorien ¹	Stable et majestueux, mais plus actif que le dorien. Hautain et fastueux.	Nome citharodique; lyrique apollinique; monodies tragiques; dithyrambe.
Mixolydien	Pathétique ² .	Chœurs tragiques; nome citharodique.
Phrygien	Agité, enthousiaste, bacchique.	Musique d'aulos, dithyrambe, tragédie, citharodie.
Hypophrygien	Analogue au phrygien, mais plus « actif ».	Scola, anacréontique, monodies tragiques, dithyrambe, citharodie.
Lydien	Dolent, funèbre; décent et éducatif (Aristote).	Lyrique apollinique; tragédie, anacréontique.
Hypolydien ³	Dissolu, relâché, voluptueux.	Anacréontique.

¹ En admettant avec Hérodote l'identité de l'hypodorien et de l'éolien. ² Envisagé sous le rapport du caractère qui se voit à l'oreille pendant un morceau mixolydien. ³ En admettant son identité soit avec le chalcidien soit avec l'ionien relâché.

FONTE: REINACH (1926, p.46).

Podemos observar que o modo dórico era considerado uma melodia com um caráter mais viril e sério enquanto o hipodórico possuía um caráter mais majestoso. O mixolídio era considerado uma melodia mais patética enquanto o lídio possuía um caráter mais fúnebre. O frígio e o hipofrígio possuíam um caráter mais agitado enquanto o hipolídio conferia à melodia um caráter mais relaxado.

No que diz respeito aos *tonoi*, Cleonides nos diz que pode significar som, intervalo, âmbito sonoro ou altura. Normalmente o que vemos é o *tono* relacionado ao âmbito sonoro, pois “nos teóricos gregos, *tonoi* são escalas contínuas de oitava dupla, em todos os três gêneros, estabelecidas em graus sucessivos de uma série de notas básicas ou Sistema, com uma semelhança superficial às escalas de tons de um piano forte.” (HENDERSON, 1957, p.347).¹⁴⁷ Através dessa definição podemos compreender o porquê muitos estudiosos confundem o termo *tonoi* com *systemata*. Ambos se referem ao âmbito de duas oitavas e por essa razão muitos teóricos utilizavam ambas as nomenclaturas como sinônimas. Contudo, essa não é a única razão pela qual essas confusões ocorrem. Há também a questão dos *tonoi* serem considerados tons com altura absoluta ou relativa.¹⁴⁸

De acordo com Roosevelt Rocha, *tonos* e *tropos* foram utilizados como sinônimos por diversas vezes pelos teóricos. De acordo com o autor:

Tonos deriva de *teinō*, ‘esticar’, ‘tensionar’, e tinha vários significados. Em primeiro lugar, podia ser um sinônimo de *tasis*, ‘tensão’, ‘altura’. Podia também indicar o intervalo de um tom, assim como nós dizemos hoje em dia. Tonos podia significar também ‘escala’ ou ‘região da voz’, no sentido de ‘registro’. [...] Contudo, em senso estrito, um tonos não é a mesma coisa que uma harmonia. Uma harmonia era uma organização específica dos intervalos dentro de uma oitava (*diapasōn*). Enquanto que um tonos era a escala na qual uma harmonia era colocada e executada. A disposição dos intervalos não mudava de um tonos para outro. O que diferenciava um do outro era a altura. Quanto a tropos, seus primeiros significados são ‘modo’, ‘maneira’ e ‘estilo’. (ROCHA, 2009, p.146-147).

Podemos entender o porquê de alguns autores considerarem modos e tropos sinônimos e tonos e tropos também sinônimos, gerando interpretações equivocadas ao longo da história da música ocidental. De uma forma geral, “[...] tonoi e espécies foram concebidos juntos para um propósito independente da prática musical: nomear pontos, tanto fixos quanto móveis sobre uma estrutura diagramática ideal e sem valor real, mas de importância inquestionável para o pensamento científico antigo.” (HENDERSON, 1957, p.352)¹⁴⁹

Tanto Ptolomeu quanto Cleonides relacionam os *tonoi* com as espécies. Vimos anteriormente que as espécies se referem – no caso do gênero diatônico- à ordem da sequência intervalar Tom e Semitom dentro do sistema. Também vimos que o sistema é composto por

¹⁴⁷ “In Greek theorists tonoi are continuous double-octave scales, in all three genera, set up on successive degrees of a basic note-series or System, with a superficial likeness to the scales of pitch-keys on a pianoforte.”

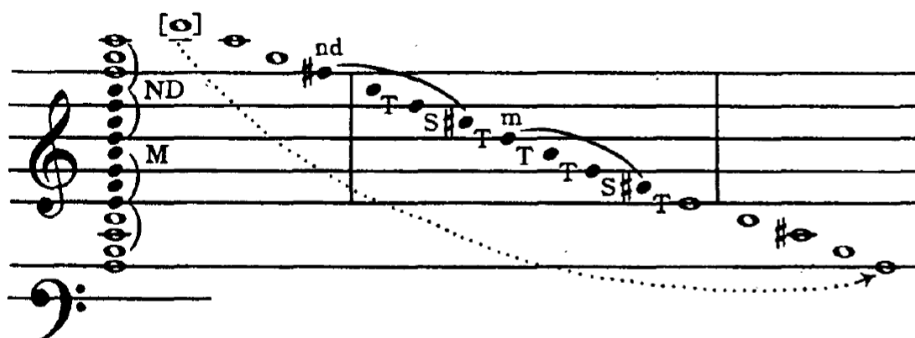
¹⁴⁸ Para ver a ordem cronológica dos equívocos sobre a definição dos *tonoi*, ver HENDERSON, Isobel. *Ancient and Oriental Music*, Vol.1, Cap. IX, *Ancient Greek Music*. Oxford University Press, 1957, p. 348-352.

¹⁴⁹ “[...] tonoi and species were together devised for a purpose independent of musical practice: to name points, both fixed and movable, upon an ideal diagrammatic structure of no real pitch-value, but of unquestioned importance for ancient scientific thought.”

uma oitava dupla através da conjunção e/ou disjunção dos tetracordes. Posto isso, os *tonoi* são considerados tons específicos dentro do sistema de oitava dupla e cada tom tem a sua espécie.

Henderson propôs um esquema no qual demonstra a relação entre os *tonoi* e o sistema perfeito:

Exemplo 18 - Sistema Perfeito e os *tonoi*.



FONTE: HENDERSON (1957, p.352).

Segundo Henderson (1957, p.353) o sistema de oitava dupla está representando na vertical, sendo que as notas pretas representam a oitava central do sistema [Mi-mi']. Temos ao lado, na transversal, a representação da escala de tons [Si-si'] em 1 tom acima em relação ao sistema duplo de oitava [Lá-lá']. Henderson explica que o sistema duplo de oitava é considerado um registro fixo e que ao seu redor há uma escala giratória, a qual é formada pelos *tonoi*. Quando essa escala move um grau acima, a nota do extremo superior é removida e adicionada no extremo inferior do sistema. Percebemos também que na região central dessa escala giratória (*tonoi*) há uma sequência de ordem intervalar diferente daquela da região central do sistema perfeito. Essa sequência de ordem intervalar é a chamada de espécie de oitava. Assim, “dentro dessa oitava, cada uma das sete escalas de tonos lança um segmento ou espécie diferente da oitava.” (HENDERSON, 1957, p.353)¹⁵⁰

Nesse exemplo abaixo, podemos compreender que os *tonoi* se referem à uma região específica do sistema perfeito. A transposição de um *tonos* para o outro não possui o significado moderno de mudança de tom, mas sim se refere à altura grave ou aguda dentro do sistema. Dessa maneira, significa que as disposições intervalares de um *tonos* para o outro não mudam, exceto se quiser variar a espécie.

¹⁵⁰ “Within this octave each of the seven tonos-scales casts a different segment or species of the octave.”

Exemplo 19- Os 7 *tonoi* e suas espécies.

Mixolydian Lydian Phrygian Dorian Hypolydian Hypophrygian Hypodorian

Mesae: D C# B A G# F# E

= Natural Series: F E D C B A G

FONTE: HENDERSON (1957, p.354).

Nessa segunda representação de Henderson, temos os 7 *tonoi* e as suas respectivas espécies. Os tons mais agudos receberam as primeiras espécies enquanto os tons mais graves receberam as últimas espécies. Dessa forma, temos a ordem do mais agudo até o mais grave apresentada no esquema acima: Mixolídio, Lídio, Frígio, Dórico, Hipolídio, Hipofrígio e Hipodórico. Os nomes dos *tonoi* também se referem às espécies e se assemelham muito aos nomes dos modos usados na teoria musical medieval e renascentista. Contudo, o processo e a função de tais modos são diferentes do que temos aqui.

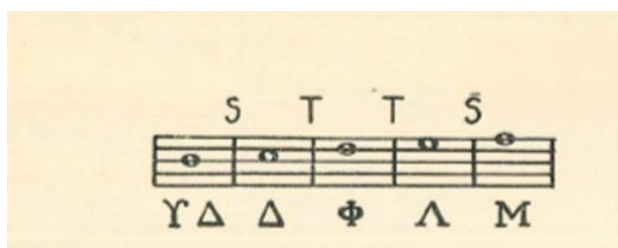
Ainda sobre o *tono*, Fernando de Moraes nos proporciona uma definição de acordo com o tratado de música de Aristides Quintiliano:

Os tonoi ou tropoi de que fala Quintiliano são as escalas de transposição criadas pela escola aristoxênica mediante a atribuição de uma nota a cada grau do sistema de dupla oitava, de modo a que, progredindo de semitom em semitom, fossem geradas escalas que servissem de parâmetro para a tessitura de uma melodia, com cada tessitura admitindo dentro do seu espectro todas as disposições intervalares (*harmoniai*) possíveis. Inicialmente em número de treze, essas escalas foram depois ampliadas para quinze, uma para cada grau do sistema de dupla oitava, desde a nota acrescida até a última do hiperbólico. Embora não partissem da oitava modal, esses tropoi ou tonoi acabaram recebendo os mesmos nomes dados às *harmoniai*, particularmente os cinco tropoi que ocupavam a parte central do sistema (na ordem: dórico, jônico, frígio, eólico e lídio). Para diferenciá-los dos tropoi situados nas regiões grave e aguda, foram acrescidos, respectivamente, os prefixos *hypo* e *hyper*. Disso resulta um sistema perfeitamente simétrico, com cinco tons situados na região dos graves, cinco tons médios e cinco tons agudos. Cada tom médio estava separado dos seus

correspondentes agudo e grave por um intervalo de quarta. (MORAIS, 2016, p. 39-40).

De acordo com Jacques Chailley, os *tonoi* foram invenções gregas para fixar a altura real dentro do sistema. (CHAILLEY, J. 1960, p.45).¹⁵¹ De início tomaram como base as harmonias arcaicas, fundamentadas nos *ethos* de Platão e utilizaram-se dos nomes dessas melodias: Dório, Frígio, Lídio, Mixolídio. Com o passar do tempo, alguns tons foram adicionados ao sistema e o sufixo -HIPO foi atribuído a esses tons como uma forma de denominar as notas que se encontravam abaixo dos 4 tons principais – Dório, Frígio, Lídio, Mixolídio.¹⁵²

Exemplo 20- Os 5 tons dos harmônicos no tempo de Aristóxeno.



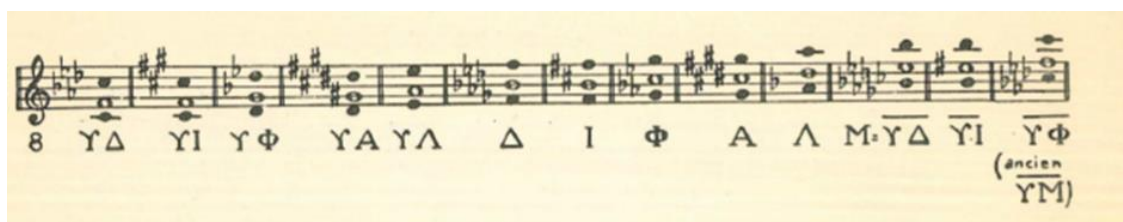
FONTE: CHAILLEY (1960, p.46).

No tempo de Aristóxeno e pós-aristóxeno os tons passaram a ser nomeados com os sufixos -HIPO e -HIPER, de maneira que fosse possível diferenciar os tons agudos com o sufixo HIPER e os tons graves com o sufixo HIPO. Os cinco tons principais, passaram a ser 15 tons correspondentes à cada nota do sistema de oitava dupla.¹⁵³ Essa utilização dos sufixos -HIPO e -HIPER de início se referiam aos tons vizinhos acrescidos ao lado dos 4 tons principais. Com o acréscimo de tons, ambos sufixos passaram a ter uma interpretação diferente: distância de uma quarta em relação ao grave (HIPO) e de uma quarta em região ao agudo (HIPER).

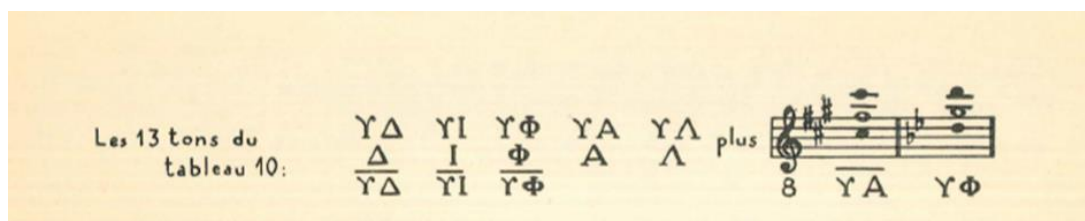
¹⁵¹ “C’est pour fixer la hauteur réelle du système que les Grecs ont inventé les tons ou tropes.”

¹⁵² Nomenclatura do exemplo: YΔ= Hipodório; Δ= Dório; Φ= Frígio; Λ= Lídio; M= Mixolídio.

¹⁵³ Ptolomeu considerava que havia 7 escalas de *tonos* enquanto Cleonides afirmava ter 13 escalas de *tonos*. Cleonides afirma ainda que os 13 *tonoi* correspondem àqueles de Aristoxéno. Ver descrição sobre os *tonoi* em ZANONCELLI, Luisa. La Manualistica Musicale Greca, Cleonide, Introduzione all’armonica, Cap.12. MILÃO, 1990, p.104-105.

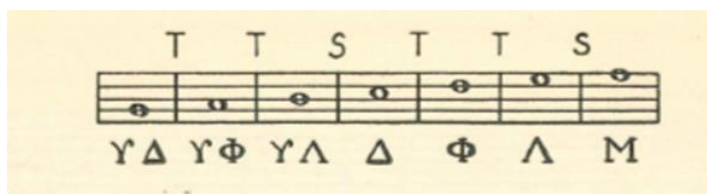
Exemplo 21- Os 13 tons pós-aristóximo.¹⁵⁴

FONTE: CHAILLEY (1960, p.51).

Exemplo 22- Os 15 tons de Alípio, época alexandrina.¹⁵⁵

FONTE: CHAILLEY (1960, p.52).

De acordo com Jacques Chailley, Ptolomeu foi um dos poucos teóricos a recusar este aumento dos tons, considerando apenas os 7 tons antigos.¹⁵⁶

Exemplo 23- Os 7 tons antigos assumidos por Ptolomeu.¹⁵⁷

FONTE: CHAILLEY (1960, p.49).

¹⁵⁴ Nomenclatura do exemplo: ΥΔ= Hipodório; Δ= Dório; φ= Frígio; Λ= Lídio; Μ= Mixolídio; Α= Eólio; Ι= Jônio. Todos os demais que recebem um traço superior, recebe o sufixo Hiper.

¹⁵⁵ Utilizar a nomenclatura da nota anterior.

¹⁵⁶ Para uma cronologia dos *tonoi*, ver Jacques Chailley, *L'imbroglia des modes*, 1960 (p.16-28).

¹⁵⁷ Nomenclatura do exemplo: ΥΔ= Hipodório; Υφ= Hipofrígio; ΥΛ= Hipolídio; Δ= Dório; φ= Frígio; Λ= Lídio; Μ= Mixolídio.

Embora ainda possa haver pouco conhecimento sobre os modos e os *tonoi* no que diz respeito à música grega, a estrutura de Ptolomeu com o uso desses *tonoi* e com os nomes utilizados para as espécies e os *tonoi* foi a qual chegou até nós, servindo de base para o desenvolvimento do conceito de modo que aplicamos na Idade Média e no Renascimento.

3.2 Os modos na Idade Média e no Renascimento

O sistema musical grego aos poucos sofreu alterações, principalmente no que diz respeito à sua interpretação por parte dos teóricos musicais da Idade Média e da Renascença. Se antes o sistema musical era composto por arranjos de oitava, a partir da Idade Média a oitava passa a ser considerada o sistema unitário.

De acordo com Jacques Chailley:

O sistema típico da Antiguidade é o tetracorde, mas também não ignora o pentacorde. Um primeiro esforço de unificação resulta no agrupamento unitário de dois tetracordes, às vezes em uma sétima, às vezes em uma oitava; cada tetracorde torna-se assim uma subdivisão, ao passo que anteriormente era uma unidade. Essa já é a concepção de Ptolomeu (séc. n° d.c.) opondo-se à concepção tradicional de seus contemporâneos. Isso resulta no MODO DE SISTEMA UNITÁRIO, a base da concepção medieval. Um dos tetracordes então assume a preeminência sobre o outro, daí a concepção bizantina, adotada no Ocidente no século IX, dos autênticos (preeminência do tetracorde inferior) e dos plagais (preeminência do tetracorde superior). (CHAILLEY, J. 1960, p.6).¹⁵⁸

Dessa forma, a oitava que antes era considerada um sistema múltiplo através da combinação de diversos tetracordes, os quais eram considerados a unidade mínima do sistema, passam a desempenhar outra função a partir da Idade Média, sendo a oitava o sistema unitário e o tetracorde uma das suas divisões.

Aos poucos, a utilização dos tetracordes como divisão da oitava dá lugar para a estrutura de quinta. Dessa maneira, a oitava passa a ser composta pela seguinte formação: $8^{\text{a}}J = 5^{\text{a}}J + 4^{\text{a}}J$.

¹⁵⁸ “Le système type de l’Antiquité est le tétracorde, mais n’ignore pas non plus le pentacorde. Un premier effort d’unification aboutit au groupement unitaire de deux tétracordes, tantôt en une septième, tantôt en une octave; chaque tétracorde devient ainsi une subdivision alors qu’il était précédemment une unité. Telle est déjà la conception de Ptolémée (n° s. après J.-C.) s’opposant à celle, traditionnelle, de ses contemporains. On aboutit ainsi au MODES-SYSTÈME UNITAIRE, base de la conception médiévale. L’un des tétracordes prend alors la prééminence sur l’autre, d’où la conception byzantine, adoptée en Occident au IX^e s., des authentiques (prééminence du tétracorde inférieur) et des plagaux (prééminence du tétracorde supérieur).”

A estrutura que temos durante a Idade Média, é a base da estrutura modal que conhecemos atualmente, tendo a sua origem na música monofônica. De acordo com Frans Wiering:

[...] a modalidade de cantochão pode ter se originado como solução para um problema melódico específico, a saber, como fazer uma conexão aceitável entre as fórmulas melódicas dos tons salmódicos e as antífonas cujas melodias eram melodicamente mais livres em uma cultura que não tinha forma praticável de notação musical. (WIERING, F. 2001, p.2).¹⁵⁹

É a partir do contexto religioso que os modos passam a ser chamados de modos eclesiásticos, posteriormente sendo denominados de modos gregorianos, pois estavam ligados à liturgia através da escolha dos tons salmódicos, antífonas e refrões que compunham a melodia do cantochão.¹⁶⁰ Normalmente a estrutura da salmodia era composta pelo refrão, versos salmódicos e antífonas. Os problemas relacionados à escolha de uma fórmula de tom salmódico que combinasse com o tom da antífona eram recorrentes. Assim, buscando adequar a escolha dos tons salmódicos em relação às antífonas, três critérios foram considerados segundo Frans Wiering: *Finalis*, *Ambitus* e o Começo.

O autor explica que as antífonas foram divididas em quatro grupos e que para cada um havia uma nota final indicada podendo ser *d*, *e*, *f*, *g*. Em relação ao *ambitus*, os quatro grupos foram divididos em autênticos ou em plagais, podendo os “(...) modos autênticos usar uma ou duas notas abaixo da *finalis* e atingir pelo menos a oitava acima dela, e os modos plagais podem usar algo como uma quinta acima e abaixo da *finalis*.” (WIERING, F. 2001, p. 3).¹⁶¹ O critério do “começo” tem relação com o começo das antífonas. Como o problema ocorria na maioria das vezes na passagem dos versos salmódicos para as antífonas, foram criadas diferentes formas de terminar o verso salmódico a fim de que pudesse combinar com o começo das antífonas. Assim, foi criada uma lista de antífonas que continham informações sobre os modos; bem como as diversas possibilidades de fórmulas para combinar os salmos com as antífonas.

Os critérios expostos por Wiering caracterizam uma parte dos critérios que serão base para indicar um modo durante o período Renascentista. Dentro do contexto religioso temos o surgimento da modalidade aplicada à música monofônica, formando os primeiros modos conforme a tabela a seguir:

¹⁵⁹ “[...] plainchant modality may have originated as solution for a particular melodic problem, namely, how to make an acceptable connection between the melodic formulas of the psalm-tones and the antiphons whose melodies were freer melodically in a culture that had no practicable form of music notation.”

¹⁶⁰ Sobre os nomes atribuídos aos modos, ver Jacques Chailley “*L'imbroglio des modes*”- 1960, p.6-8.

¹⁶¹ “Authentic modes may use one or two notes below the final and may reach at least the octave above it, and plagal modes may use something like a fifth above and below the final.”

Tabela 14 – Os modos e os tons salmódicos.

Mode	Ambitus type	Final	Psalm-tone <i>tenor</i>
1	authentic	<i>d</i>	<i>a</i>
2	plagal	<i>d</i>	<i>f</i>
3	authentic	<i>e</i>	<i>c'</i>
4	plagal	<i>e</i>	<i>a</i>
5	authentic	<i>f</i>	<i>c'</i>
6	plagal	<i>f</i>	<i>a</i>
7	authentic	<i>g</i>	<i>d'</i>
8	plagal	<i>g</i>	<i>c'</i>

FONTE: WIERING (2001, p.4).

A relação autêntico-plagal constitui um dos pilares para a caracterização de um modo na música polifônica quinhentista e seiscentista. A priori, os modos foram constituídos na Idade Média como a relação interna das espécies de oitava, caracterizando o autêntico e o plagal; bem como a *finalis* da melodia.

De acordo com Frans Wiering, os “(...) modos autênticos consistem em uma espécie de quinta acima da *finalis* e uma espécie de quarta adicionada no topo. Nos modos plagais, a espécie da quarta é adicionada abaixo da *finalis*.” (WIERING, 2001, p.8).¹⁶² Dessa maneira, os modos foram constituídos tradicionalmente da seguinte maneira:

¹⁶² “Authentic modes consist of a species of fifth above the final and a species of the fourth added at the top. In plagal modes the species of fourth is added below the final.”

Exemplo 24 - Os modos e as espécies de oitava.



FONTE: WIERING (2001, p.8).

A quantidade de modos variava de acordo com o teórico musical. Contudo, a ideia de que tradicionalmente seriam 8 modos teve uma grande influência não só durante a Idade Média, mas também no Renascimento. De acordo com Mark Rimple, “(...) *De Musica* de Boécio continuou a exercer uma forte influência no *cinquecento*, sendo frequentemente citado por teóricos e músicos a fim de transmitirem os seus pontos de vista particulares.” (RIMPLE, 2006, p.13).¹⁶³

A obra de Boécio influenciou diversos teóricos musicais tanto da Idade Média como do Renascimento muito devido à sua autoridade no campo da música da Antiguidade Clássica. Contudo, essa influência exercida por Boécio ao longo dos séculos possibilitou que os modos fossem entendidos de uma forma equivocada, pois por diversas vezes os teóricos musicais buscaram estabelecer uma relação direta entre os modos da Antiguidade Clássica com os modos do período musical no qual se encontravam. Primeiramente, as escalas e os intervalos passaram a ser representados de maneira ascendente, enquanto os gregos representavam ambos de maneira descendente. O segundo equívoco remete novamente à nomenclatura “modos”, “tonos” e “tropos.” Para Boécio os modos¹⁶⁴ eram uma transposição das espécies de oitava, conforme nos explica Frans Wiering: “Boécio usou a espécie de oitava como um dispositivo de transposição, mantendo as notas externas da espécie de oitava fixa enquanto mudava o próprio Sistema Perfeito Maior (...)” (WIERING, 2001, p.6).¹⁶⁵

Novamente devido às nomenclaturas atribuídas, os teóricos musicais interpretavam a obra de Boécio de forma distinta e de maneira que conseguissem corroborar suas ideias

¹⁶³ “(...) Boethius' *De Musica* continued to exert a strong influence in the *cinquecento*, and was often cited by theorists and musicians in order to forward their particular point of view.”

¹⁶⁴ Boécio também chamava o modo de tropo e de tono.

¹⁶⁵ “Boethius used the octave species as a transposition device by keeping the outer notes of the octave species fixed while shifting the Greater Perfect System itself (...)”

baseadas nas ideias de Boécio. Até os dias atuais, as nomenclaturas de “modo”, “tropo” e “tono” e a relação entre elas não são muito bem compreendidas pelos teóricos. Contudo, devido ao erro de interpretação da obra de Boécio, foi possível definir *escalarmente* os modos:

No início da história da modalidade do canto-chão, foi feita uma ligação com os modos da antiguidade, conforme descrito por Boécio em seu *De institutione musica* (c.500). É do conhecimento geral que os modos de Boécio eram mal interpretados na Idade Média e no Renascimento. No entanto, seu tratamento foi decisivo para influenciar o desenvolvimento de uma definição basicamente escalar de modo. (WIERING, 2001, p.6).¹⁶⁶

Devido à interpretação dos teóricos musicais como o modo sendo um sistema escalar, o Sistema Perfeito Maior da teoria grega passa a ser considerado um sistema de oitava, sendo o tetracorde a subdivisão. Além disso, ao longo dos séculos os teóricos musicais proporcionaram diferentes números de modos, podendo variar de 7 a 14.

Como mencionado anteriormente, tradicionalmente foi considerado o número de 8 modos representados por Boécio na sua obra *De Institutione Musica*:

Exemplo 25 - Os modos de Boécio.

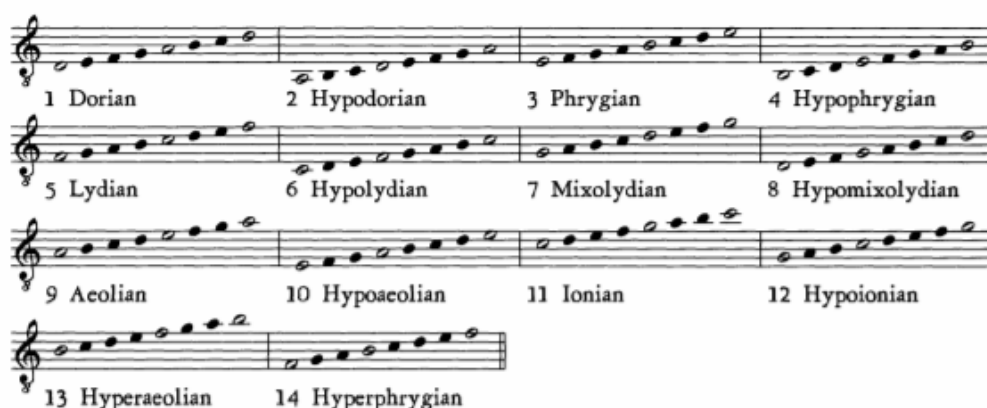


FONTE: WIERING (2001, p.7).

¹⁶⁶ “Early in the history of plainchant modality a link was made to the modes of antiquity as described by Boethius in his *De institutione musica* (c.500). It is common knowledge that Boethius's modes were misunderstood in the Middle Ages and Renaissance. Yet his treatment was decisive in influencing the development of a primarily scalar definition of mode.”

O número de 8 modos não era unânime entre os teóricos da Idade Média e nem entre os teóricos do Renascimento. Os teóricos musicais se utilizavam da obra de Boécio para justificarem os seus pontos de vista. Heinrich Glareano (1488-1563), por exemplo, defende em sua obra *Dodecachordon* (1547) o número de 14 modos:

Exemplo 26- Os modos de Glareano.



FONTE: GLAREANO APUD WIERING (2001, p.9).

Durante o Renascimento, Gioseffo Zarlino (151-1590) se inspirou nos 14 modos de Glareano e estabeleceu como 12 o número de modos existentes. Assim, podemos perceber que tanto o nome dos modos como a sua quantidade, poderiam variar de acordo com os teóricos musicais.

Uma mudança bastante significativa começa acontecer ainda nos séculos finais da Idade Média. Com o surgimento da música polifônica, os modos passaram a ser aplicados como um processo de composição das polifonias. Dessa maneira, para que se pudesse reconhecer em que modo estava a música, era necessário reconhecer uma série de aspectos. Há ainda uma diferença entre músicas vocais polifônicas e músicas instrumentais polifônicas, acrescentando ou diminuindo a quantidade de elementos a serem considerados para caracterizar um modo.

Segundo Frans Wiering:

Na música vocal, as partes individuais geralmente atendem a esses requisitos de âmbito. Eles raramente excedem as onze notas que cabem na pauta quando as linhas suplementares não são usadas.

Por causa do número de claves diferentes que a música polifônica emprega, esse âmbito de uma décima primeira pode ser expresso em vários níveis de altura. E como

as linhas suplementares geralmente são evitadas, o *ambitus* e a clave são mutuamente dependentes. As combinações de clave fixa para os modos surgiram na primeira metade do século XVI. (...) A combinação de sinais, claves e *finalis* fornece uma indicação do modo de uma composição. Essa combinação é conhecida como "tipo tonal." (WIERING, 2001, p.10-11).¹⁶⁷

Assim, o conjunto de aspectos necessários para caracterizar um modo são: claves, sinais na clave (b ou ♮), *finalis* e cadências. Normalmente “(...) o modo do tenor (ou às vezes do soprano) era considerado decisivo” (WIERING, 2001, p.10)¹⁶⁸ para indicar o modo de uma peça polifônica. Esses aspectos relacionados a um modo podem variar de acordo com o teórico musical.¹⁶⁹

3.3 Princípios básicos da polifonia

Para compreendermos e identificarmos os gêneros harmônicos numa música, precisamos entender como a música polifônica é estruturada. O contraponto era a base da composição musical e suas regras de intervalos melódicos e harmônicos eram aplicadas para evitar as consonâncias imperfeitas e os sons indesejáveis. Historicamente na música do cantochão, os intervalos de *diapente* (5ªJ) e *diapason* (8ªJ) eram considerados intervalos consonantes e o seu uso na melodia era constante. Com o passar do tempo, o intervalo de *diatessaron* (4ªJ) também foi incluído como uma consonância e passou a ser utilizado junto com os intervalos *diapente* e *diapason*. No Renascimento, houve um acréscimo de intervalos que passaram a ser utilizados com maior frequência e eram importantes para a realização das cadências. Os intervalos de 3ª e 6ª maiores e menores passam a ser considerados consonâncias imperfeitas, enquanto os intervalos de 8ªJ, 5ªJ, 4ªJ continuam como consonâncias perfeitas. Por outro lado, os intervalos de 2ª e 7ª maiores ou menores eram considerados dissonâncias que se aparecessem na linha melódica, fazia-se necessário um tratamento de resolução para uma consonância perfeita tão logo quanto fosse possível.

¹⁶⁷ “In vocal music the individual parts usually conform to these ambitus requirements. They rarely exceed the eleven notes that fit on the staff when no ledger lines are used.

Because of the number of different clefs that polyphonic music employs, this range of an eleventh can be expressed at many pitch levels. And since ledger lines are usually avoided, ambitus and clef are mutually dependent. Fixed clef combinations for the modes emerged in the first half of the sixteenth century. (...) The combination of signature, cleffing, and final provides an indication of the mode of a composition. This combination is known as the ‘tonal type.’”

¹⁶⁸ “(...) the mode of the tenor (or sometimes the soprano) was considered decisive.”

¹⁶⁹ Sobre o uso dos modos, ver o capítulo 4 de “The Language of the Modes”-Frans Wiering.

Vejamos dois exemplos retirados do Liv. III, Cap. 40 de *Le Istitutioni harmoniche* (1558) de Zarlino:

Exemplo 27- Contraponto simples a duas vozes.

Zarlino

The first musical example consists of five measures of two-voice counterpoint. The intervals between the voices are labeled as follows: Measure 1 (8ªJ, 10ªM), Measure 2 (10ªm, 8ªJ), Measure 3 (6ªm, 5ªJ), Measure 4 (6ªm, 5ªJ), and Measure 5 (8ªJ, 10ªm). The second musical example consists of six measures. The intervals are labeled: Measure 1 (12ªJ, 10ªM), Measure 2 (10ªm, 8ªJ), Measure 3 (10ªM, 6ªM), Measure 4 (10ªm, 10ªM), Measure 5 (12ªJ, 10ªm), and Measure 6 (8ªJ, 6ªM, 8ªJ). A '6' is written above the first measure of the second example. A key signature change to one sharp (F#) occurs in the sixth measure of the second example.

FONTE: ZARLINO (1558, liv. III, Cap. 40, p.193).

Temos neste exemplo de contraponto três modelos de cadências no que diz respeito ao intervalo. As cadências ocorrem nos lugares indicados pela seta (compassos 4; 7 e 12) e percebemos que intervalos de 6ª menores resolvem em intervalos de 5ªJ; intervalos de 6ª maiores resolvem em intervalos de 8ªJ e intervalos compostos de 10ªm (3ªm) resolvem em intervalos de 8ªJ.

Exemplo 28- Contraponto simples a duas vozes.

Zarlino

The image shows two musical staves with intervals labeled below them. The first staff has intervals: 5ªJ 3ªm, 3ªM 5ªJ, 10ªM 10ªm, 8ªJ 10ªM, 6ªM 8ªJ. The second staff has intervals: 5ªJ 3ªm, 5ªJ 10ªM, 5ªJ 6ªm, 6ªM 8ªJ, 3ªM 5ªJ, uníssono 3ªm, uníssono.

FONTE: ZARLINO (1558, liv. III, Cap. 40, p.193).

Neste segundo exemplo as cadências ocorrem nos seguintes lugares: do compasso 3 para o compasso 4; no compasso 5; no compasso 9 e do compasso 11 para o 12. Novamente temos as consonâncias imperfeitas (6ªm; 6ªM; 3ªm; 3ªM; 10ªm; 10ªM) que resolvem nas consonâncias perfeitas (8ªJ, 5ªJ e uníssono). Esse padrão de cadência de 6ªM que abre para 8ªJ; de 6ªm que abre para 5ªJ; de 3ªm que vai para uníssono; de 3ªM que abre para 5ªJ, é um padrão que encontraremos em praticamente todas as peças polifônicas.

Observando os exemplos de Zarlino, nota-se que as melodias começam em consonâncias perfeitas como 5ªJ e 8ªJ. Além disso, terminam em 8ªJ e uníssono. Essas observações podem ser colocadas em prática em peças polifônicas com mais de 2 vozes. A razão para que comecem especificamente por intervalos de 5ªJ; 8ªJ e em uníssono deve-se ao fato de que alguns contrapontos são construídos com base na imitação. Assim, numa polifonia a quatro vozes, por exemplo, o *superius*¹⁷⁰ pode ser imitado pelo baixo e o *altus* pode ser imitado pelo tenor. Dessa forma, é necessário que a música comece com os intervalos perfeitos e que

¹⁷⁰ Para a nomenclatura das vozes soprano, alto, tenor e baixo podemos substituir respectivamente por *superius* (*cantus*); *altus*; *tenore*; *bassus* (*basso*).

evitem no decorrer da música problemas de trítonos e de dissonâncias muito fortes entre as linhas melódicas.¹⁷¹

Em relação à terminação da música, normalmente veremos um intervalo de 8ªJ ou de uníssono formado pelas vozes no último acorde. Isso ocorre devido à ideia de encerramento da música que esses intervalos transmitem, o que não aconteceria se terminasse com um intervalo de 5ªJ, por exemplo. O intervalo de 5ªJ normalmente é empregado no decorrer da música pois transmite uma ideia de continuação. É uma cadência imperfeita, pois ocasiona uma resolução não perfeita e permite que a música continue com novos rumos musicais, quebrando com as expectativas e criando outras novas para aqueles que ouvem.

Sobre as cadências que terminam em consonâncias imperfeitas, Zarlino (Cap. 53 liv. III- *Le Istitutione Harmoniche*) afirma que:

(...) mas quando queremos fazer alguma distinção intermediária da harmonia e das palavras que não terminaram juntas perfeitamente sua frase; poderemos usar essas cadências que terminam com a terceira, a quinta, a sexta ou outras consonâncias semelhantes. Terminar assim não é o fim de uma cadência perfeita, mas sim se chama **fugir da cadência**; como agora os músicos a chamam. E foi bom descobrir que a cadência também terminava assim. Com a ideia de que às vezes cabe ao Compositor-que chegando às suas mãos há uma bela passagem- [decidir] em qual cadência ficaria perfeitamente acomodada e não acabaria com o período das palavras. Não sendo [dessa forma], elas têm que acabar nessa [cadência imperfeita] (...). E se está bem pelo que eu disse podemos concluir que em qualquer momento qualquer cadência que não terminará na Oitava, ou no uníssono, pode ser chamada de Imperfeita: porque foge do fim perfeito; porém, porque o **fugir da cadência** é feita de muitas outras formas (...). (ZARLINO, 1558, p.225, grifo nosso).¹⁷²

Pela fala de Zarlino concluímos que mesmo a 5ªJ sendo uma consonância perfeita, quando se refere à cadência ela é imperfeita. Esse tipo de cadência ficou conhecida como “*fuggita*”¹⁷³ porque não termina em consonâncias perfeitas e não provoca a sensação de final.

Assim como outros autores, Nicola Vicentino disponibiliza exemplos de cadências evadidas:

¹⁷¹ No Renascimento, as polifonias proporcionam a formação de pares entre as vozes. Esses pares possuem normalmente imitações similares e a depender da sua caracterização determinam o modo no qual a música foi composta. Normalmente os pares formados são entre soprano e tenor e entre o alto e o baixo. Existem outras formas como alto-baixo e soprano-tenor ou soprano-baixo e alto-tenor.

¹⁷² “(...) ma quando si vorrà fare alcuna distintione mezana dell'harmonia, & delle parole insieme, le quali non habbiano finita perfettamente la loro sentenza; potremo vsar quelle Cadenze, che finiscono per Terza, per Quinta, per Sesta, o per altre simili consonanze: perche il finire a cotesto modo, non è fine di Cadenza perfetta: ma si chiama fuggir la Cadenza; si come hora la chiamano i Musici. Et fu buono il ritrouare, che le Cadenze finissero anco in tal maniera: conciosia che alle volte accasca al Compositore, che venendoli alle mani vn bel passaggio, nel quale si accommodarebbe ottimamente la Cadenza, & non hauendo fatto fine al Periodo nelle parole; non essendo honesto, che habbiano a finire in essa; cerca di fuggirla (...). Et se bene da quello, che hò detto, si possa concludere, che qualunque volta alcuna Cadenza non finirà nella Ottava, ouer nell'Vnisono, si possa chiamare Imperfetta: perche si fugge il fine perfetto; tuttauia perche il fuggir la Cadenza si fa in molti altri modi(...).”

¹⁷³ Pode ser chamada também de cadência evadida.

Exemplo 29- Classificação das cadências segundo Vicentino.



FONTE: VICENTINO (1555, liv. III, Cap. 29, f.54).

No exemplo de Vicentino, identificamos que, para o autor, a depender do tipo de cadência há um certo grau de compatibilidade, podendo ser completamente boa (*tutta buona*); boa (*buona*); regular (*megliore*); áspera (*aspra*).

3.3.1 Tipos de cadências

Nos exemplos de contraponto retirados do *Le Istitutione Harmoniche* (1558), falamos sobre algumas formas de cadência. Além das resoluções de cadências mencionadas anteriormente, existem outros tipos de cadências.

Elisabeth Schwind discorre em seu livro *Kadenz Und Kontrapunkt: Zur Kompositionslehre Der Klassischen Vokalphonpolyphonie* sobre diversos tipos de cadências com exemplos para músicas a 2 vozes, a 3 vozes, a 4 vozes etc. Para ela há 3 grandes categorias de cadências, sendo denominadas de cadências-padrão (*Standardkadenzen*); cadências secundárias (*sekundfallkadenzen*) e cadências em Mi (*Mi-kadenzen*).

As cadências padrões são divididas em “Sexta-oitava” e em “terça-unísono” e

representam as cadências mostradas nos exemplos de Zarlino que discurremos anteriormente. Conforme podemos observar abaixo, a cadência de sexta abre para uma oitava e a cadência de terça finaliza em uníssono.

Exemplo 30- Cadência de "sexta-oitava."



FONTE: ORNITHOPARCHUS APUD SCHWIND (2009, p.268).

Exemplo 31- Cadencia "terça-uníssono."



FONTE: GAFFURIUS APUD SCHWIND (2009, p.270).

As cadências secundárias referem-se na verdade aos intervalos de segunda descendente. Pode haver a presença de intervalos de sexta que abrem para oitava ou intervalos de terça que caminham para o uníssono, contudo uma das vozes realizará o movimento da cadência em um movimento de segunda descendente.

Exemplo 32- Cadência com movimento de 2ª descendente.



FONTE: VICENTINO APUD SCHWIND (2009, p.270).

Neste exemplo de cadência com movimento de 2ª descendente, encontramos uma quarta paralela entre Sol (tenor)- Dó (alto) e Lá (tenor)- Ré (alto). O movimento de segunda descendente pode ser considerado o movimento que o baixo faz de Mi para Ré ou o movimento do soprano que vai de Sol para Fá#. O movimento do soprano acaba sendo mais forte que o do baixo devido ao sustenido na nota Fá, que torna o acorde maior.¹⁷⁴

A última categoria de cadência proposta por Schwind diz respeito às “cadências em *mi*.” Aqui podemos ter movimentos cadenciais em que a voz do baixo salta uma quarta abaixo ou uma quinta acima.

Exemplo 33- Movimento com salto de quarta.



FONTE: AARON APUD SCHWIND (2009, p.272).

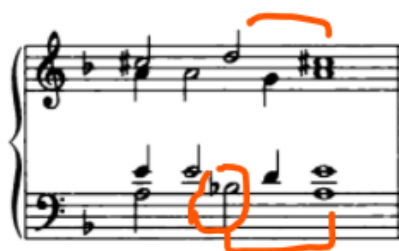
Nesses tipos de cadência os problemas do “*mi contra fa*” ficam evidenciados em algumas situações. Podemos encontrar também movimentos de quarta, de quinta e de oitava

¹⁷⁴ Quando a terça do acorde final é alterada e torna o acorde menor em acorde maior, chamamos a terça alterada de terça de picardia.

paralela entre as vozes. Schwind demonstra que, nessas situações, a cadência pode ser realizada com um movimento de segunda descendente.

No exemplo a seguir, temos um $\text{Si}\flat$ que causa momentaneamente um trítone com o Mi . Logo na sequência, a voz do soprano termina em 3^{a}M através de um movimento de segunda descendente que vai do Ré ao $\text{Dó}\sharp$.

Exemplo 34- Movimento de segunda descendente.



FONTE: VANNEO APUD SCHWIND (2009, p.273).

3.3.2 Clausulas

As *clausulas* representam os movimentos cadenciais de cada uma das vozes dentro do contexto da polifonia. A *clausula* melódica que acontece na voz do soprano (*cantus, superius*) se denomina *clausula cantizans*; a da voz do alto *clausula altizans*; a da voz do tenor *clausula tenorizans*; a da voz do baixo é chamada de *basizans*.¹⁷⁵

¹⁷⁵ As nomenclaturas das fórmulas melódicas foram retiradas do livro *The Language of the Modes*- Frans Wiering.

Exemplo 35- *Paradigma octavi toni.*

First system of the musical score. It consists of four staves. The lyrics are: Et ex-ul-ta-vit spi-ri-

Second system of the musical score, starting at measure 5. It consists of four staves. The lyrics are: tus me-us in vit spi-ri-tus me-us ex-ul-ta-vit spi-ri-tus me-us in In De-o sa-lu-

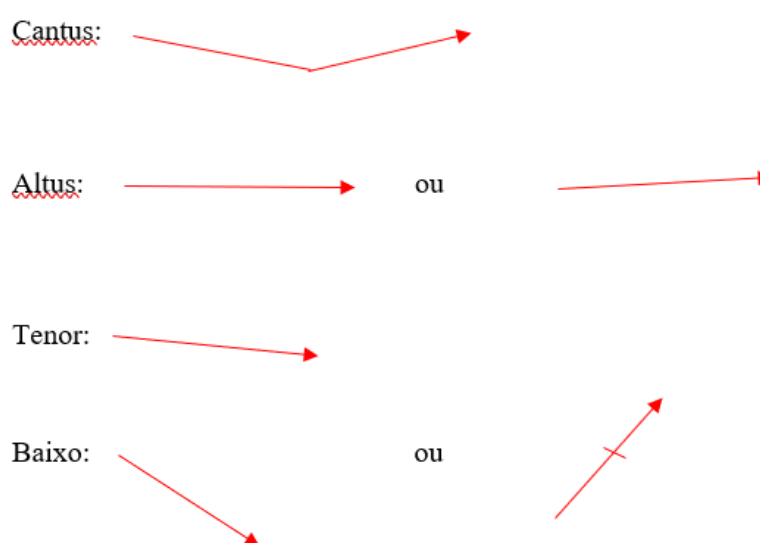
Third system of the musical score, starting at measure 9. It consists of four staves. The lyrics are: De-o sa-lu-ta-ri me-o. us in De-o sa-lu-ta-ri me-o. De-o sa-lu-ta-ri me-o. ta-ri, sa-lu-ta-ri me-o.

FONTE: ATANHASIVS KIRCHER APUD WIERING (2001, p.11).

No exemplo acima, temos o movimento das *clausulas* melódicas representado pelas setas. Essa configuração era muito recorrente na polifonia renascentista, com a voz do *cantus* sincopada; o *altus* mantendo a nota na cadência final ou então subindo por grau conjunto; o tenor descendendo por grau conjunto e o baixo realizando um salto de quinta descendente.

A representação para análise¹⁷⁶ das cadências será da seguinte maneira:

Figura 32 - Representação de análise das *clausulas* melódicas.



FONTE: ADAPTADO PELA AUTORA- (NOGUEIRA, M. P.; PEREIRA, F. L. C. 2016, p.116).

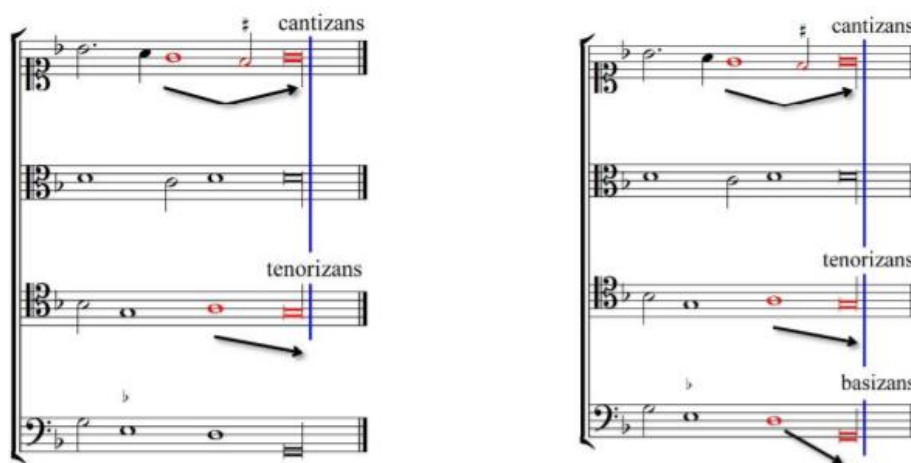
As *clausulas* melódicas não são exclusivas das vozes que atribuem esses nomes. É possível que a clausula *cantizans*, por exemplo, ocorra no alto ou no tenor. Também é possível que a clausula *tenorizans* ocorra no *superius* ou no alto. Dessa forma, as *clausulas* podem ocorrer em diferentes vozes ao longo da música.

Na representação acima, vimos que o *altus* e o baixo podem ter duas *clausulas*. Por vezes o *altus* pode manter a nota na cadência final ou então prosseguir por um grau conjunto ascendente. O baixo por sua vez é mais recorrente encontrarmos um salto de 5ª descendente para a realização da cadência final. Contudo por vezes podemos nos deparar com um salto de 4ª ascendente para a realização da cadência. Esse salto de 4ª ascendente será representado pela seta ascendente cortada.

¹⁷⁶ Aqui tomaremos como base a ferramenta de análise para as *clausulas* melódicas seguidas pelo Grupo de Pesquisa “Teorias da Música” – UNESP.

Nogueira e Pereira classificam as cadências em perfeitas e semi-perfeitas a depender das *clausulas* que participam do movimento cadencial:

Exemplo 36- Cadência semi-perfeita e cadência perfeita.



FONTE: NOGUEIRA, M. P.; PEREIRA, F. L. C. (2016, p.117).

Para os autores, a presença das *clausulas cantizans; tenorizans e basizans* é o suficiente para que a resolução da cadência seja considerada perfeita. Por outro lado, somente a presença das *clausulas tenorizans e cantizans* tornam a resolução da cadência *semi-perfeita*.

Quando há a presença de todas as *clausulas* no movimento cadencial, esta é denominada como “cadência completa”:

Exemplo 37- Cadência completa.



FONTE: NOGUEIRA, M. P.; PEREIRA, F. L. C. (2016, p.117).

3.3.3 Duos

A polifonia renascentista se destaca pela configuração da relação contígua e simultânea entre as vozes.¹⁷⁷ Tal relação propicia a formação de pares de duos dentro da música polifônica.

Zarlino em *Le Istitutione harmoniche* (1558) cita quatro tipos de composição para o contraponto, sendo fuga *legata*; fuga *sciolta*; *imitatione legata*; *imitatione sciolta*.

No entanto, as Fugas, ou *Consequenze*, são de dois tipos: *Legate* e *Sciolte*. As primeiras são aquelas que se encontram assim ordenadas: nas partes da música em que há uma modulação, também é cantada na outra voz. (...) É preciso, porém, observar que naquelas partes em que cantam dessa forma, não colocam só as figuras cantáveis de uma única maneira; mas colocam também as pausas, as entradas e todos os outros acidentes. Mesmo que às vezes uma das partes prolongue a modulação ou as figuras ao cantar, ainda assim é costume fazer [dessa forma]. Mas as Fugas, ou *Consequenze Sciolte*, são encontradas entre aquelas partes em que não cantam estritamente de forma semelhante; mas apenas uma delas procede na Fuga, ou *Consequenza*, por um certo número de figuras que são encontradas novamente na outra parte; o resto das figuras não estão sujeitas à esta lei. E nesta forma de compor, o Compositor não é obrigado a observar a duração das figuras e colocar pausas semelhantes, nem observar outros acidentes semelhantes (...). (ZARLINO, cap. 51, liv.III, p.213, grifo nosso).¹⁷⁸

A fuga *legata*, na concepção de Zarlino, refere-se à imitação estrita entre as vozes¹⁷⁹ com a reprodução de todos os intervalos, pausas e acidentes enquanto a fuga *sciolta* há essa rigorosidade da imitação apenas no início da música.

A imitação é muito útil aos compositores porque além do ornamento que traz ao canto, é algo engenhoso e é muito elogioso e possui dois tipos [de imitação] como a Fuga, que é *Legata* e *Sciolta*. (...) A imitação *Sciolta* ou *Legata*, como quiser; embora seja encontrada entre muitas partes (como mostraremos) e proceda da mesma maneira, não passa por essas mesmas partes internas nas partes subsequentes, que são encontradas na Guida. (...) Diremos, portanto, que a Imitação é aquela que se encontra entre duas ou mais partes; da qual o *Consequente*, imitando os movimentos da Guida, procede apenas para os mesmos graus, sem ter qualquer outra consideração dos intervalos. E o conhecimento tanto da *Legata* quanto da *Sciolta* será fácil de entender, quando se

¹⁷⁷ Definição de duo elaborado e utilizado pelo grupo de pesquisa “Teorias da Música” (UNESP).

¹⁷⁸ “Sono però di due sorti le Fughe, o Consequenze; cioè Legate, & Sciolte: Le prime sono quelle, che si ritrouano ordinate in tal maniera, che quella modulatione, che fà vna parte del concento, l'istessa canta anche vn'altra. (...) E dibisogno però di osseruare, che in quelle parti, che cantano in cotal guisa, di porre non solamente le figure cantabili ad vn solo modo: ma le Pause ancora, quando vi entrano, & ogn'altro accidente; ancora che l'vna delle parti raddoppiasse nel cantare la modulatione, o le figure; come si costuma di fare alle volte. Ma le Fughe, o Consequenze sciolte si ritrouano tra quelle parti, che non cantano con simili oblighi: ma solamente vna di loro procede in Fuga, o Consequenza per vn certo numero di figure, che si ritroua in vn'altra parte; il resto poi delle figure non sono sottoposte a tal legge. Et in cotesto modo di comporre, il Compositore non è obligato di osseruare la equalità delle figure, & di porre le Pause simili, ne osseruare altri simili accidenti (...).”

¹⁷⁹ Zarlino chama as vozes de Guida (principal) e *Consequenza*.

souber o que significa ser Fuga *legata* e Fuga *sciolta*. (ZARLINO, cap.52, lib. III, p.217, grifo nosso).¹⁸⁰

Imitatione legata para Zarlino significa que há elementos comuns entre as vozes que formam o duo, porém nem todos os elementos são reproduzidos de maneira exata pois há algumas variações. *Imitatione Sciolta* então significa que há apenas uma imitação no começo da música e depois não mais. Mesmo com a imitação no começo, os elementos entre as vozes do duo não são idênticos, podendo haver variações.

É importante compreendermos esses termos porque na música polifônica nos deparamos com essas construções de duos. Como dissemos anteriormente, as polifonias são construídas sob a relação contígua e simultânea das vozes que proporcionam a formação de pares de duos. Esses duos podem ser estritamente imitativos, parcialmente imitativos ou não-imitativos.

3.4 Ferramentas de análise

3.4.1 Análise de Duos

As ferramentas que utilizaremos para análise de duos e cadências são as quais o Grupo de Pesquisa “Teorias da Música” (UNESP) utilizam para a realização de suas análises acadêmicas.

O grupo de pesquisa fornece 3 parâmetros analíticos do ponto de vista da formação de duos dentro da estrutura polifônica. Primeiramente para identificarmos se os duos são imitativos, parcialmente imitativos ou não-imitativos, devemos procurar por um conjunto de elementos comuns entre ambos. O grupo de Pesquisa “Teorias da Música” caracterizam o conjunto de elementos comuns entre as vozes que compõem um duo de Configuração Mínima Compartilhada (CMC).

Primeiramente devemos identificar quais seriam os pares de duos dentro da estrutura polifônica através do CMC para identificar se as vozes que compõem o grupo são imitativas, parcialmente imitativas ou não-imitativas. Dessa forma, o primeiro parâmetro sugerido para

¹⁸⁰ “Non di poco vtile è la Imitatione alli Compositori; imperoche oltra l'ornamento, che apporta alla cantilena, è cosa da ingegnoso, & è molto lodeuole: & è di due sorti, si come è la Fuga, cioè Legata, & Sciolta. (...) la Imitatione sciolta, o legata, come si vuole; quantunque si ritroui tra molte parti (come mostraremo) & procedi all'istesso modo, nondimeno non camina per quelli istessi interualli nelle parti consequenti, che si ritrouano nella Guida. (...) Diremo adunque che la Imitatione è quella, la quale si troua tra due, o più parti; delle quali il Consequente imitando li mouimenti della Guida, procede solamente per quelli istessi gradi, senza hauere altra consideratione de gli interualli. Et la cognitione tanto delle legate, quanto delle sciolte si potrà hauere facilmente, quando si hauerà conosciuto quello, che voglia dire Fuga legata, & Fuga sciolta.”

análise pelo grupo de pesquisa refere-se à relação *intraduo*, ou seja, entre as vozes que formam um duo. Devemos estabelecer o CMC entre as duas vozes, o intervalo temporal, a relação intervalar e o tipo de agrupamento rítmico.

Tomemos como exemplo o começo de *Anchor che col partire* de Cipriano de Rore (c.1515-1565) do *Primo libro di madrigali à 4 voci* (1547):¹⁸¹

Exemplo 38 - Exemplo de duos- *Anchor che col partire*.

1

Anchor che col partire

Alfonso d'Avalos

Cipriano de Rore (c.1515-1565)
Primo libro di madrigali à 4 voci (1547)

FONTE: CIPRIANO DE RORE APUD ALLEN GARVIN – TRANSCRIÇÃO RETIRADA DO IMLP
BASEADA NO *PRIMO LIBRO DI MADRIGALI À 4 VOCI* (1547).

No exemplo acima temos a formação de dois duos. O primeiro duo formado pelo *Cantus* e *Altus* chamaremos de duo 1 pois é o primeiro que aparece e inicia a música. O segundo duo formado pelo Tenor e Baixo chamaremos de duo 2.

¹⁸¹ Versão de Allen Garvin extraída do IMSLP.

O duo 1 tem a sua Configuração Mínima Compartilhada (CMC) destacada em azul. A maioria dos elementos contidos na voz do *Altus* (A) se apresentam também na voz do *Cantus* (A'), porém com algumas modificações. A partir do compasso n.3 temos uma relação de intervalos melódicos, pausas e duração das figuras rítmicas muito próximas entre as duas vozes. Ao final do primeiro sistema e começo do segundo sistema, onde ocorre a primeira cadência mais forte, já não há mais elementos imitativos presentes nas duas vozes e por esta razão apresentamos a linha tracejada para indicar que há uma ideia/motivo melódico, porém não mais imitação. Dessa forma o CMC do duo 1 tem duração de 2 breves.

O outro critério é o intervalo temporal que se refere ao momento em que uma voz começa e a outra também. Neste exemplo, o *Altus* é a voz que inicia a música e logo depois entra a voz do *Cantus*. Nesse caso, o intervalo temporal corresponde a 1 mínima, pois é o tempo em que as duas vozes estão separadas antes de soarem juntas.

A relação intervalar refere-se ao intervalo formado pelas notas iniciais de cada voz. No exemplo acima, a voz do *Altus* começa com uma nota “Lá” assim como o *Cantus* também começa com uma nota “Lá”. Neste caso temos uma relação intervalar de *diapason* (8ªJ).

O último critério de análise deste primeiro parâmetro, é o agrupamento rítmico dos duos. Os ritmos simultâneos apresentados pelos duos podem ser classificados como Homorrítmico ou Polirrítmico. O primeiro refere-se às vozes do contraponto que compartilham simultaneamente o mesmo ritmo enquanto o segundo refere-se às vozes do contraponto que compartilham simultaneamente figuras rítmicas de mesma duração, mas que estão em defasagem.

O agrupamento homorrítmico é indicado pelo retângulo arredondado, conforme vemos na figura abaixo:

Exemplo 39- Agrupamento Homorrítmico - *Il cantar novo*, Parte I.



FONTE: BOTTRIGARI- *IL MELONE* (1602).

O agrupamento polirrítmico é representado por um retângulo cujo os ângulos internos são retos, ou seja, formam 90°.

Exemplo 40- Agrupamento Polirrítmico- *Anchor che col partire*.

Anchor che col partire

Alfonso d'Avalos Cipriano de Rore (c.1515-1565)
Primo libro di madrigali à 4 voci (1547)

Canto
An - cor che col par - ti - re Io mi sen - to

Alto
An - cor che col par - ti - re Io mi sen - to mo -

Tenore
An - cor che col par - ti - re Io mi sen -

Basso
An - cor che col par - ti - re Io mi sen -

mo - ri - re, Par - tir vor - rei o - gn'hor, o - gni mo - men - to: Tant' e il pia -

ri - re, Par - tir vor - rei o - gn'hor, o - gn'hor, o - gni mo - men - to: Tant' e il pia - cer ch'io

to mo - ri - re, Par - tir vor - rei o - gn'hor, o - gni mo - men - to:

- to mo - ri - re, Par - tir vor - rei o - gn'hor, o - gni mo - men - to:

FONTE: CIPRIANO DE RORE APUD ALLEN GARVIN – TRANSCRIÇÃO RETIRADA DO IMLP
BASEADA NO *PRIMO LIBRO DI MADRIGALI À 4 VOCI* (1547).

Os mesmos critérios apresentados e aplicados ao duo 1, serão aplicados ao duo 2.

Exemplo 41-Exemplo de duos- *Anchor che col partire*.

1

Anchor che col partire

Alfonso d'Avalos Cipriano de Rore (c.1515-1565)
Primo libro di madrigali à 4 voci (1547)

FONTE: CIPRIANO DE RORE APUD ALLEN GARVIN – TRANSCRIÇÃO RETIRADA DO IMLP
BASEADA NO *PRIMO LIBRO DI MADRIGALI À 4 VOCI* (1547).

Análise duo 2:

- a. CMC = 2 breves e 1 mínima
- b. Intervalo temporal = 1 mínima
- c. Agrupamento Homorrítmico

A relação intervalar entre as entradas do Tenor (A) e Baixo (A') acontece em um intervalo de consonância imperfeita de 3^om (10^am) no último tempo do segundo compasso. Logo após, abre para um intervalo de 5^aJ. Normalmente, a estrutura intervalar de entrada dos duos ocorre em consonâncias como 8^aJ ou 5^aJ. Neste caso, temos uma exceção pois quando o Duo 2 começa, o duo 1 está terminando a sua frase onde deveria ocorrer uma cadência, contudo não há um movimento cadencial concluído ou suficientemente forte para ser caracterizado

como cadência. Por essa razão, o duo 2 começa num intervalo de 3^am (10^am) e abre para um intervalo de 5^aJ, pois coincidirá com o local onde deveria acontecer a cadência.

O segundo parâmetro analítico fornecido pelo Grupo de Pesquisa “Teorias da Música” refere-se ao *Interduo*, ou seja, a comparação entre os pares de duos de uma polifonia. Para este parâmetro utilizaremos dois critérios do parâmetro *intraduo*, o intervalo temporal e a relação intervalar. A distância temporal entre o começo do duo 1 e o começo do duo 2 é de 1 breve e 1 semibreve. A relação da estrutura intervalar entre os dois duos é de 3^am, composto pela nota Lá da voz do *Altus* e a nota Dó da voz do Tenor.

Neste trecho da obra temos como exemplo as vozes do duo 1 como sendo imitativas e as vozes do duo 2 também. Se fazermos essa comparação entre os duos (*interduo*), veremos que tanto o duo 1 quanto o duo 2 também são imitativos também.¹⁸²

Intraduo:

Duo 1: Altus (A)- Cantus (A')

Duo 2: Tenor (A) – Baixo (A')

Interduo:

Duo 1: A-A'

Duo 2: A-A'

3.4.2 Duos e cadências

O último parâmetro fornecido pelo Grupo de Pesquisa “Teorias da Música” compara a relação de entradas entre os duos. A partir dessa relação, temos três possibilidades de classificação:

- I. Imbricado
- II. Elidido
- III. Justaposto

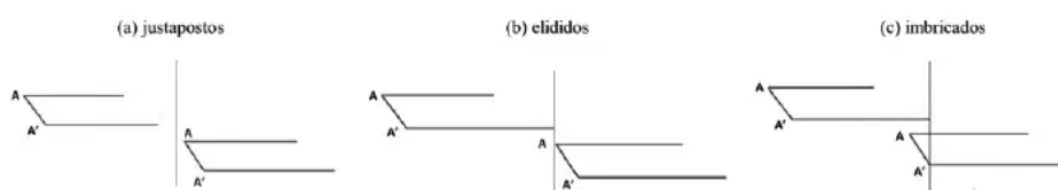
A terminação de um duo está relacionada à resolução da cadência. Assim, a posição de entrada dos duos na música também está relacionada à cadência. O arquétipo do tipo imbricado

¹⁸² A melodia original é representada pela letra A e a sua imitação estrita ou com pequenas modificações é representada pela letra A'. Por esta razão, os duos são imitativos internamente (*intraduo*) e externamente (entre os duos/*interduo*).

se refere ao duo que começa antes do outro duo finalizar, ou seja, antes de acontecer a resolução da cadência. Por outro lado, o arquétipo do tipo Elidido se refere ao duo que começa exatamente no mesmo ponto em que o outro duo está realizando a cadência. O último arquétipo, do tipo Justaposto, faz referência ao duo que começa logo após a terminação do outro duo, ou seja, após a resolução da cadência.

Esquemáticamente, esses três arquétipos podem ser representados da seguinte maneira:

Figura 33 - Os arquétipos das cadências.



FONTE: NOGUEIRA; PEREIRA.; IAFELICE (2021).

Vamos continuar ainda com o exemplo do *Anche col partire* do Cipriano de Rore. Vemos no exemplo abaixo que os dois duos fazem juntos uma cadência na palavra “ritorno” e o próximo duo começa apenas depois das pausas.

Exemplo 42- Exemplo de cadência justaposta - *Anchor che col partire.*

FONTE: CIPRIANO DE RORE APUD ALLEN GARVIN – TRANSCRIÇÃO RETIRADA DO IMLP
BASEADA NO *PRIMO LIBRO DI MADRIGALI À 4 VOCI* (1547).

Neste outro trecho da peça *Anche col partire*, a cadência representada é considerada elidida, pois um tempo de mínima na voz do tenor e na voz *cantus* ecoa após a cadência enquanto o *altus* e o baixo começam um novo duo.

Exemplo 43- Cadência elidida - *Anchor che col partire.*

FONTE: CIPRIANO DE RORE APUD ALLEN GARVIN – TRANSCRIÇÃO RETIRADA DO IMLP
BASEADA NO *PRIMO LIBRO DI MADRIGALI À 4 VOCI* (1547).

No exemplo abaixo, temos a parte inicial do moteto n.6 “*In Festo Purificationis Beatae Mariae.*”¹⁸³ Percebemos que há um duo que inicia o moteto e apenas no segundo sistema há a entrada de um segundo duo. Observamos que enquanto o duo 1 está cadenciando, o duo 2 começa. Dessa forma, quando um duo começa antes da resolução da cadência, temos uma cadência imbricada.

Exemplo 44- Cadência imbricada- *Motect Festorum.*

The image shows a musical score for a motet. The title is "6. In Festo Purificationis Beatae Mariae." The score is written for Soprano and Lute. The first system shows the Soprano line starting with "Ho - di - e be - a - ta vir - go Ma - ri -" and the Lute line. The second system shows the Soprano line continuing with "Ho - di - e be - a - ta vir - go Ma - ri - a ho - di -" and the Lute line. Blue lines connect the vocal lines across systems, and red lines connect the lute lines across systems, illustrating the overlapping cadences.

FONTE: PALESTRINA (1563) APUD FRANZ ESPAGNE (1875).

4 A APLICAÇÃO DOS GENERA GREGOS

4.1 Os *genera* gregos no séc. XVI

O conjunto de aspectos para caracterizar um modo aplicado à monofonia difere daquele aplicado à polifonia. Aproximadamente, a partir do século IX, as primeiras formas polifônicas começam a aparecer na música e com isso o pensamento musical se modifica ao longo dos séculos até atingir o seu ápice nos séculos XV-XVI. O cantochão, predominante no contexto religioso e presente por um bom tempo na Idade Média, transmite uma ideia de horizontalidade na música visto que esta era monofônica. A partir do século IX, com o surgimento das primeiras

¹⁸³ Versão extraída do IMSLP: edição de Franz Espagne realizada em 1875.

peças polifônicas, fica caracterizado um pensamento mais vertical e voltado para o contraponto, atingindo o seu ápice no Renascimento com a formação de intervalos verticais.

Os *genera* gregos sofrem uma mudança similar ao pensamento musical. Os teóricos musicais, principalmente os teóricos renascentistas, buscaram compreender a teoria dos *genera* gregos para aplicá-la à prática musical. Se na Antiguidade Clássica e em boa parte da Idade Média a linha musical era pensada de maneira horizontal, os *genera* gregos também surgiram de um pensamento horizontal da música. Dessa forma, os tetracordes formados fazem referência à linha melódica da música. Com o ápice da polifonia e do contraponto nos séculos XV-XVI, a aplicação dos *genera* gregos não se dava apenas de maneira melódica, mas também de maneira harmônica.

Ercole Bottrigari discorre em seu tratado *Il Desiderio* (1594) sobre os *genera* gregos. Em determinado momento, o autor afirma que o gênero enarmônico caiu em desuso ao longo da história sendo uma raridade o seu uso nas composições. Contudo, os gêneros enarmônico e principalmente cromático, foram um grande motivo de debate durante o século XVI. Nicola Vicentino (1511 - 1575/76) foi um dos teóricos musicais renascentistas que defendia a ideia de que era possível compor músicas restritas ao gênero cromático e ao gênero enarmônico. Gioseffo Zarlino (1517-1590), por outro lado, refutava essa ideia de que era possível compor uma música somente no gênero cromático ou somente no gênero enarmônico. Contudo Bottrigari afirma em seu tratado *Il Desiderio* que era possível compor músicas em apenas um dos gêneros harmônicos, mas se a sua execução prática seria viável isso era discutível.

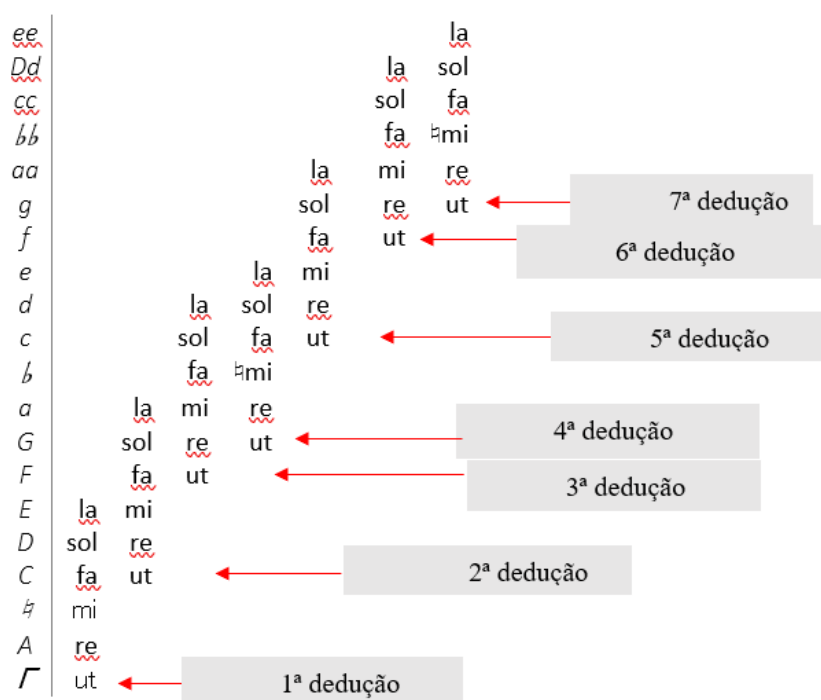
Primeiramente, precisamos recordar os conceitos de música *ficta*, hexacorde e solmização para podermos entender o uso dos gêneros cromáticos e diatônicos. A teoria musical medieval e renascentista baseavam-se em termos de hexacordes, conforme nos explica Gaston Allaire:

O musicólogo moderno deve analisar a música medieval e renascentista em termos de *hexacordes* e não em termos de *escalas*, e deve considerar os sinais de sustenido e de bemol nessa música como guias para a solmização e não necessariamente como símbolos que afetam o tom das notas que precedem. (ALLAIRE, 1972, p.14)¹⁸⁴

Os hexacordes são as sílabas cantadas na solmização, representadas por *ut, re, mi, fa, sol, la* que são combinadas aos Signos da escala *Gammaut*:

¹⁸⁴ “The modern musicologist must analyse medieval and Renaissance music in terms of hexacords and not in terms of scales, and he must regard the sharp and flat signs in that music as guides to solmization and not necessarily as symbols affecting the pitch of the notes they precede.”

Exemplo 45- Os hexacordes e as deduções.



FONTE: ADAPTAÇÃO DA AUTORA- (FERREIRA; CARVALHO *et al.*; 2004-2005, pg. 151).

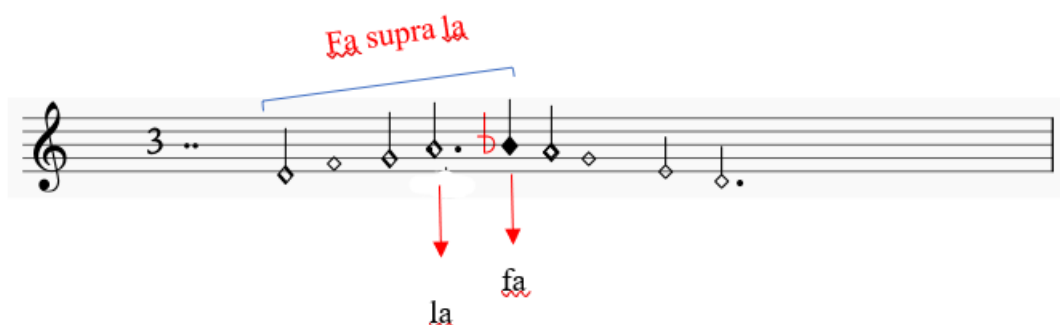
Como podemos observar, neste sistema permite-se o uso de uma nota alterada - o bemol (b)- ligada à nota B. Essa alteração e as demais notas que pertenciam ao *gammaut* eram denominadas de música *recta* ou música *vera*. Ao longo dos séculos, com o aprimoramento da polifonia, outras alterações foram aparecendo nas músicas como o fá#, mi♭, ré#, sol#, etc. Essas notas não faziam parte do *gammaut* e, portanto, eram denominadas de música *ficta*. Tanto na música monofônica como na música polifônica, a música *ficta* era utilizada para que se pudesse evitar o trítono¹⁸⁵ melodicamente (música monofônica e polifônica) e harmonicamente (música polifônica). Esse tipo de alteração para correção de intervalos imperfeitos, era chamada de causa *necessitatis*.

¹⁸⁵ Intervalo de 4ª aumentada ou 5ª diminuta.

Exemplo 46- Causa *Necessitatis*.

FONTE: EXEMPLO DA AUTORA.

Uma implicação dessa regra resulta em outra regra chamada “*fa supra la*.” Essa regra da causa *necessitatis* refere-se ao trítono entre os intervalos Fá e Si, de tal maneira que se houver escrito uma sequência de notas em que o trítono esteja presente, a nota acima da nota Lá deve ser solmizada com a sílaba *fa*.

Exemplo 47- *fa supra la*.

FONTE: EXEMPLO DA AUTORA.

Há ainda uma outra situação onde colocamos notas alteradas. Essa segunda causa é chamada de *pulchritudinis* e está relacionada aos movimentos cadenciais, às transições de intervalos imperfeitos para intervalos perfeitos e ao aumento da terça do acorde final da música (terça de picardia). Todas essas causas referem-se a um motivo de embelezamento tanto da linha melódica quanto da harmonia (no caso das polifonias).

Exemplo 48- Progressão cadencial e transição de intervalo imperfeito para intervalo perfeito.



FONTE: EXEMPLO DA AUTORA.

Exemplo 49- Terça de picardia.



FONTE: EXEMPLO DA AUTORA.

Conforme a polifonia tornou-se cada vez mais complexa, a música *ficta* passou a ser um recurso utilizado cada vez mais pelos compositores, transformando as músicas em grandes obras cromáticas. Assim, o interesse pelo estudo do gênero cromático e como este era aplicado à música ganhou grande destaque entre os teóricos musicais.

O cromatismo renascentista difere consideravelmente do conceito de cromatismo dos músicos modernos. De acordo com Kyle Adams, os teóricos tonais tendem a correlacionar a escala diatônica com o termo cromatismo para explicar um fenômeno musical derivado de notas cromáticas, contudo em relação ao que é cromatismo em outros períodos da história musical:

Faça a mesma pergunta a um grupo de teóricos do século dezesseis, e nenhuma das afirmações anteriores seria verdadeira. Em primeiro lugar, o termo cromaticismo não existia como substantivo para descrever a incorporação de elementos cromáticos na música diatônica, porque não havia um acordo geral de que a mistura de cromático e diatônico era possível, muito menos desejável. Música cromática, na medida em que havia um acordo sobre o que significava, era vista como um gênero totalmente diferente. (ADAMS, 2007, p.5-6).¹⁸⁶

Dessa maneira, não podemos considerar o termo cromatismo como sendo o mesmo atribuído às teorias pré-tonais e às teorias tonais. Por isso o gênero cromático adquiriu grande visibilidade durante o Renascimento, pois o entendimento de sua constituição e do seu uso tanto na música da Antiguidade Clássica como na música considerada moderna para o período seiscentista, configuravam o grau de cromatismo¹⁸⁷ empregado na música. Quanto mais insistiam na concepção grega de gênero cromático, mais cromática a música se tornava. Assim, os interesses pelo gênero cromático e pela música cromática são abrangentes:

Os teóricos deste período discutiram os gêneros gregos antigos por muitas razões. Para aqueles de meados do século XVI, quando a prática grega antiga era vista como um ideal em todo o espectro artístico, a demonstração de um conhecimento prático da teoria da música grega deu ao autor uma base para justificar sua própria prática composicional, como Vicentino, ou para comparar a música moderna em oposição ao padrão da teoria antiga, como Zarlino. Posteriormente, músicos associados à Camerata Florentina, como Vincenzo Galilei, buscaram criar um novo estilo musical conectado às práticas da antiguidade clássica. (ADAMS, 2007, p.7).¹⁸⁸

Luca Bruno partilha da mesma visão de Adams, pois segundo o autor os interesses pelos *genera* gregos, principalmente o cromático, poderiam ser abrangentes, porém havia uma necessidade dos teóricos fundamentarem os seus escritos na teoria musical grega:

¹⁸⁶ “Ask a group of sixteenth-century theorists the same question, and none of the preceding statements would be true. First, the term chromaticism did not exist as a noun to describe the incorporation of chromatic elements into diatonic music, because there was not general agreement that the mixture of chromatic and diatonic was possible, let alone desirable. Chromatic music, insofar as there was any agreement on what that was, was seen as a different genre altogether.”

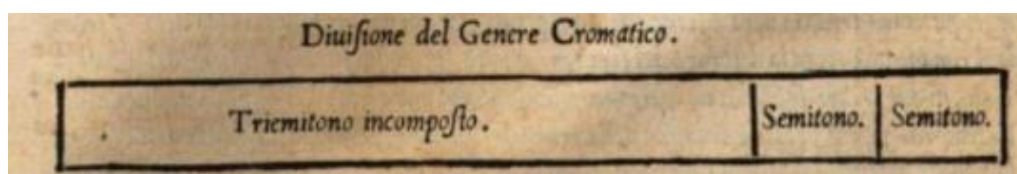
¹⁸⁷ “Grau de cromatismo” não foi empregado com o significado moderno referente à quantidade de cromatismo em uma obra. O termo “grau de cromatismo” se refere às duas correntes cromáticas classificadas por Adams como absolutista e relativa. Isso significa dizer que dependendo do quanto o teórico musical estivesse disposto a justificar os seus escritos no pensamento musical da teoria grega, o uso do gênero cromático poderia ser feito de maneira diferente. Posteriormente, o uso em demasia do gênero cromático nas peças culminou no significado moderno, caracterizando o grau de cromatismo de uma obra à quantidade de cromatismo empregado.

¹⁸⁸ “Theorists from this period discussed the ancient Greek genera for many reasons. For those of the mid-sixteenth century, when ancient Greek practice was viewed as an ideal across the artistic spectrum, demonstration of a working knowledge of Greek music theory gave the author a foundation from which either to justify his own compositional practice, like Vicentino, or to measure modern music against the standard of ancient theory, like Zarlino. Later, musicians associated with the Florentine Camerata, like Vincenzo Galilei, sought to create a new musical style connected to the practices of classical antiquity”

Como se sabe, o propósito de tal retorno à antiguidade residia na tentativa de justificar as inovações dos compositores, mas modificando-as na sua codificação, a fim de obter um estado mais avançado de interpenetração entre a nova expressão dos afetos do texto poético na composição musical e a racionalização igualmente renovada do aparato teórico de referência para os músicos práticos. Esse aparato deveria, de fato, fornecer-lhes um recurso seguro, baseado na razão e no escrutínio crítico de fontes de tratados antigos, para apoiá-los firmemente mesmo em seus experimentos expressionistas cada vez mais avançados. (BRUNO, 2014, p.314).¹⁸⁹

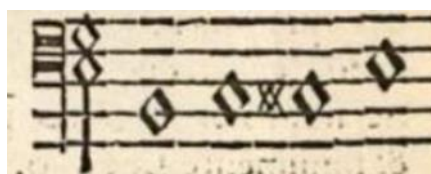
De uma forma geral, os teóricos concordavam entre eles que o gênero cromático era um tetracorde composto pelos seguintes intervalos: semitom, semitom e terça menor¹⁹⁰ (ver figuras abaixo). A grande questão divergente entre os teóricos era a sua forma de aplicação na música, surgindo assim diferentes concepções.

Figura 34 - Gênero Cromático.



FONTE: VICENTINO (1555, p.4).

Figura 35- Gênero Cromático.

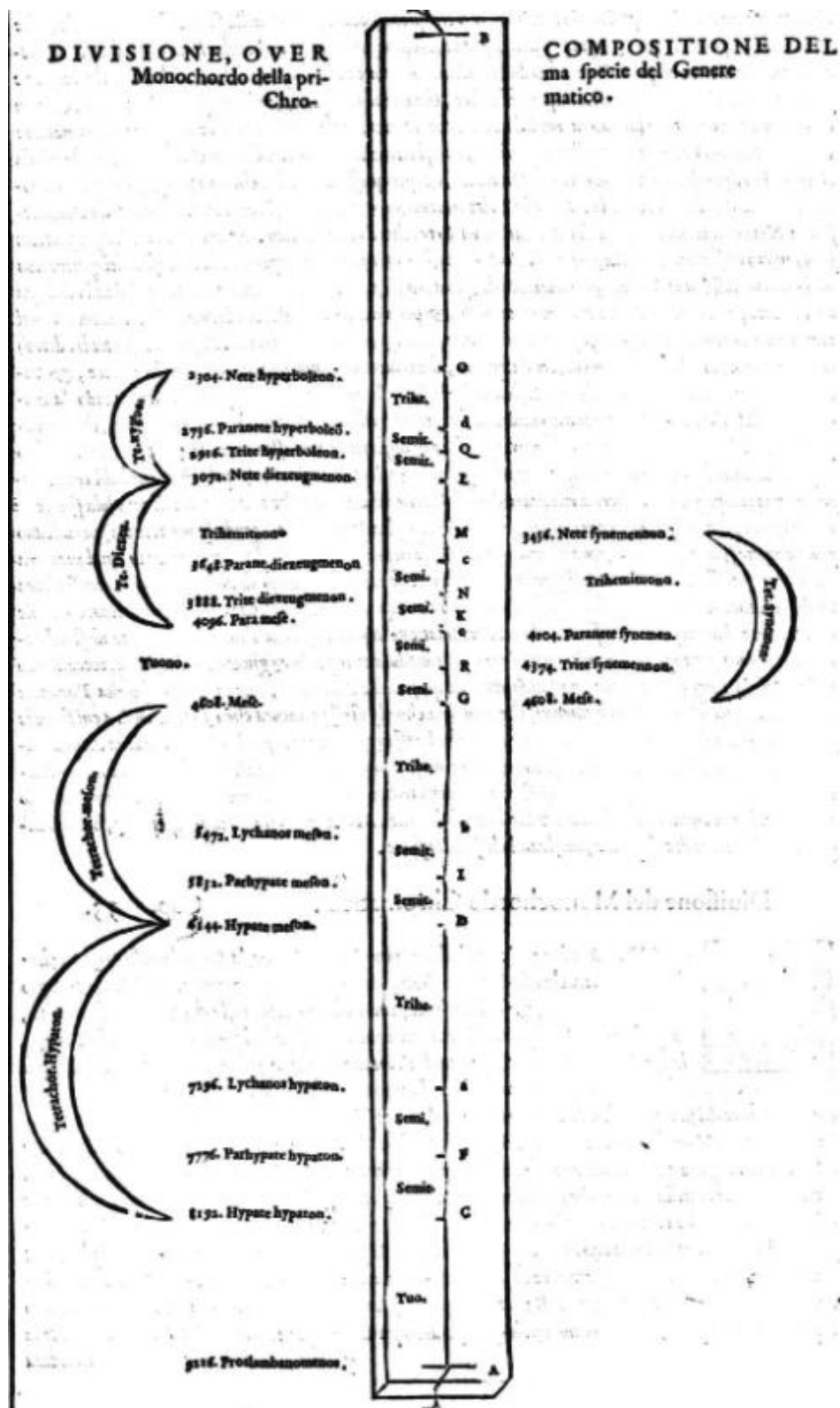


FONTE: BOTTRIGARI (1594, p.25).

¹⁸⁹ "Com'è noto, lo scopo di un simile ritorno all'antico risiedeva nel tentativo di giustificare le innovazioni dei compositori, ma modificandole nel codificarle, per ottenere un più avanzato stato di compenetrazione tra la nuova espressione degli affetti del testo poetico nella composizione musicale e l'altrettanto rinnovata razionalizzazione dell'apparato teorico di riferimento per i musicisti pratici. Questo apparato doveva infatti fornire loro una risorsa sicura, fondata sulla ragione e sul vaglio critico delle fonti trattatistiche antiche, in modo da sostenerli saldamente anche in quei loro esperimenti sempre più avanzati in senso expressionista."

¹⁹⁰ A terça menor pode ser chamada também de *semiditono* ou de *triemtonio*.

Figura 36- Gênero Cromático.



FONTE: ZARLINO (1558, p.112).

Maniates faz uma ressalva em relação à identificação dos gêneros harmônicos:

O que precisamos lembrar é que qualquer intervalo menor que a quarta define um gênero, pois é esta concepção, concordemos ou não com ela, que nos ajuda a compreender como os gêneros operam em uma corda linear e, portanto, como identificamos o gênero de uma composição. (MANIATES, 1993, p.19).¹⁹¹

Desta forma, as diferentes concepções entre os teóricos musicais renascentistas dizem respeito ao semitom. A maioria concordava de certa maneira que um gênero harmônico poderia ter várias espécies, ou seja, os intervalos que compõem o tetracorde poderiam ser ordenados de diversas formas, propiciando diferentes sequências intervalares. O problema entre a maioria dos teóricos não era reconhecer as espécies e sim entrarem num acordo em como ajustar os semitons, principalmente do gênero cromático. Em relação a isso, Kyle Adams afirma que com a “(...) exceção de Galileu, todos os principais teóricos do final do século XVI que discutem o gênero cromático - Vicentino, Zarlino, Lusitano, Bottrigari, Morley e Artusi - afinam os dois semitons desigualmente, referindo-se a eles como maior e menor.” (ADAMS, 2007, p.9).¹⁹²

Vimos no tratado *Il Desiderio* que Bottrigari divide os semitons em maiores (16/15) e menores (25/24). Diferentemente dele, Galilei considera a filosofia musical aristoxênica para dividir os semitons em proporções iguais:

A outra maneira de afinar os semitons no tetracorde cromático, preferida por Galilei ([1581] 2003), era igualmente. Ele segue o que ele pensava ser a divisão aristoxênica do diatessaron em 60 partes e os três intervalos que compõem seu tetracorde cromático eram 12 partes (semitom), 12 partes (semitom) e 36 partes (terça menor). (ADAMS, 2007, p.10).¹⁹³

Galilei não foi o único a tentar afinar os semitons do tetracorde cromático de maneira igual. Segundo Luca Bruno, Artusi também partilhava da mesma ideia pois:

(...) considere que ele é o primeiro a reconhecer plenamente que a teoria subjacente de seus experimentos cromáticos e enarmônicos contemporâneos é uma teoria profundamente diferente da antiga, reconhecendo a supremacia da prática moderna.

¹⁹¹ “What we need to remember is that any interval smaller than the fourth defines a genus, for it is this conception, whether we agree with it or not, that helps us understand how the genera operate in a linear string, and hence how we identify the genus of a composition.”

¹⁹² “Except for Galilei, all the major theorists of the late sixteenth century who discuss the chromatic genus—Vicentino, Zarlino, Lusitano, Bottrigari, Morley, and Artusi—tune the two semitones unequally, referring to them as major and minor.”

¹⁹³ “The other way of tuning the semitones in the chromatic tetrachord, favored by Galilei ([1581] 2003), was equally. He follows what he thought was the Aristoxenian division of the diatessaron into 60 parts, and the three intervals that make up his chromatic tetrachord were 12 parts (semitone), 12 parts (semitone), and 36 parts (minor third).”

Artusi também resolve o problema do cromatismo integral da oitava (diferente do cromatismo arqueológico do tetracorde claramente delineado por Bottrigari no Melone), abraçando, ainda que de forma ambivalente, o uso do sistema de temperamento igual de derivação aristoxênica. (BRUNO, 2014, p.311).¹⁹⁴

As discussões sobre o gênero cromático no final do séc. XVI, conduziram para a ideia de temperamento igual através da divisão dos semitons em partes iguais, atingindo o seu ápice com Rameau (1683-1764) no século XVII. Dessa maneira, a aplicação do gênero cromático na polifonia do final do séc. XVI proporciona uma quebra de ruptura com o sistema modal, que será concluída ao longo do período Barroco, através da consolidação de escalas (modos) maiores e menores voltadas para um sistema tonal cuja base será o temperamento igual. De maneira geral:

(...) a questão de como afinar esses intervalos estava longe de ser resolvida. Mas uma generalização formará uma tendência (...): os teóricos preocupados exclusivamente com a teoria da Grécia Antiga, em sua maioria, acharam desnecessário descrever o temperamento igual, especialmente porque uma pequena minoria de teóricos da Grécia Antiga o favorecia. Por outro lado, os teóricos cujo objetivo era descrever ou fazer recomendações para a música contemporânea, acharam necessário explicar ou defender o temperamento igual. No entanto, eles perceberam o uso do gênero cromático e viram o temperamento igual como uma forma de torná-lo mais prático para a música moderna. (ADAMS, 2007, p.11)¹⁹⁵

Além da questão da afinação do semitom nos instrumentos, o afeto que o gênero cromático provocava era outro tema para divergências e debates. Inicialmente, os teóricos tentaram definir o termo *Chromata*. Relacionado à sua definição, alguns teóricos começaram a discutir sobre o afeto que tal gênero acarretava nos ouvintes.

Na obra *Il Desiderio*, nos deparamos que Bottrigari define o cromatismo como sendo as teclas pretas do cravo, as quais eram pertencentes ao gênero cromático. Kyle Adams, contudo, sugere que há ainda uma outra vertente sobre a definição de cromatismo. Segundo o autor, teóricos como Artusi, por exemplo, consideravam o termo cromatismo uma espécie de transição

¹⁹⁴ “(...) egli è il primo a riconoscere compiutamente che la teoria di sottofondo agli esperimenti cromatici ed enarmonici a lui contemporanei è una teoria profondamente diversa da quella antica, riconoscendo la supremazia della pratica moderna.

Artusi risolve inoltre il problema del cromatismo integrale dell’ottava (diverso dal cromatismo archeologico del tetracordo delineato con chiarezza da Bottrigari nel Melone), abbracciando, anche se in modo ambivalente, l’utilizzo del sistema a temperamento equabile di derivazione aristossenica.”

¹⁹⁵ “(...) the issue of how to tune these intervals was far from being settled. But one generalization will form an undercurrent (...): theorists concerned exclusively with ancient Greek theory mostly found it unnecessary to describe equal temperament, especially since such a small minority of ancient Greek theorists favored it. On the other hand, theorists whose aim was either to describe or make recommendations for contemporary music found it necessary to explain or advocate for equal temperament. However they felt about the use of the chromatic genus, they saw equal temperament as a way of making it more practical for modern music.”

entre o gênero diatônico para o gênero enarmônico. Dessa forma, o gênero cromático poderia ser considerado como uma “cor” que altera as características do gênero diatônico e do gênero enarmônico.¹⁹⁶

Relacionado à definição de cromatismo, alguns teóricos começaram a discorrer sobre o afeto e o efeito que o gênero cromático transmitia. Em relação ao Vicentino e ao Zarlino, Kyle Adams nos afirma que:

(...) embora mais tarde, ele [Vicentino] caracterize seu primeiro exemplo de um moteto cromático como “alegre” e afirma que “um compositor pode escrever qualquer tipo de música cromática que desejar ... pois existem muitos tipos de música cromática - triste, alegre, áspera, suave e temperada, dependendo da mistura dos gêneros”(195). Zarlino ([1558] 1968) ecoa a primeira caracterização de Vicentino e observa o efeito que o gênero cromático teve na concepção antiga do diatônico. (...) depois de ouvir o efeito suavizante da música cromática, os antigos consideraram a diatônica mais dura em retrospecto. (ADAMS, 2007, p.14).¹⁹⁷

Ainda de acordo com Kyle Adams, existem alguns tipos de concepções cromáticas no período Renascentista, sendo as concepções Relativa e Absoluta as que mais se destacam. O conceito de “relativa” e de “absoluta” foi criado pelo autor. Ele explica que de uma forma geral os teóricos concordavam que a progressão melódica do gênero cromático adivinha de dois semitons e um *semitono*. Contudo a “(...) questão que mais fortemente os dividiu era se o gênero cromático consistia principalmente no uso dessa sucessão intervalar, ou consistia no conjunto distinto de classes de notas dela decorrentes.” (ADAMS, 2007, p.15-16).¹⁹⁸

Dessa maneira, a concepção relativa trata o gênero cromático como “uma sucessão melódica de intervalos não encontrados no gênero diatônico” (ADAMS, 2007, p.16),¹⁹⁹ enquanto a concepção absoluta aborda o gênero cromático como “o uso de certas classes de notas não encontradas no gênero diatônico.” (ADAMS, 2007, p.16).²⁰⁰

Sobre essas duas concepções, o autor explica que a diferença entre elas é apenas de perspectiva, ou seja, do quanto o músico pretendia justificar seus escritos em relação à teoria grega antiga. Adams cita Nicola Vicentino como um teórico que defende a concepção relativa

¹⁹⁶ O gênero diatônico era considerado duro demais enquanto o gênero enarmônico era considerado suave demais.

¹⁹⁷ “(...) although later on, he characterizes his first example of a chromatic motet as ‘cheerful’ and contends that ‘a composer may write any sort of chromatic music he wishes ... for there are many kinds of chromatic music—sad, cheerful, harsh, gentle, and tempered, depending on the mixture of the genera’ (195). Zarlino ([1558] 1968) echoes Vicentino’s first characterization, and notes the effect that the chromatic genus had on the ancients’ conception of the diatonic. (...) after hearing the softening effect of chromatic music, the ancients considered the diatonic harsher in retrospect.”

¹⁹⁸ “(...) issue that most strongly divided them was whether the chromatic genus consisted primarily of the use of this intervallic succession, or consisted of the distinct set of pitch-classes arising from it.”

¹⁹⁹ “the use of a melodic succession of intervals not found in the diatonic genus.”

²⁰⁰ “the use of certain pitch-classes not found in the diatonic genus.”

do cromatismo. De acordo com o autor, numa progressão melódica do gênero cromático não pode haver dois semitons menores seguidos. Dessa maneira, de acordo com Vicentino, isso deve ser evitado, porém a espécie de quarta cromática contém nela os três tipos diferentes de Ré. Como a progressão melódica considerada do gênero cromático deve ser o semitom maior, o semitom menor e a terça menor; o autor conclui que isso “(...) sugere que sua concepção do gênero cromático admitia quaisquer classes de notas concebíveis, desde que as progressões melódicas que lhes deram origem consistissem em semitons maiores e menores e terças menores.” (ADAMS, 2007, p.18).²⁰¹ De maneira geral, a concepção relativa do cromatismo baseia-se na ideia de que o responsável pela mudança de gênero é o intervalo ao invés da sucessão harmônica.

Kyle Adams também considera teóricos como Zarlino e Bottrigari adeptos da concepção absoluta. Segundo o autor:

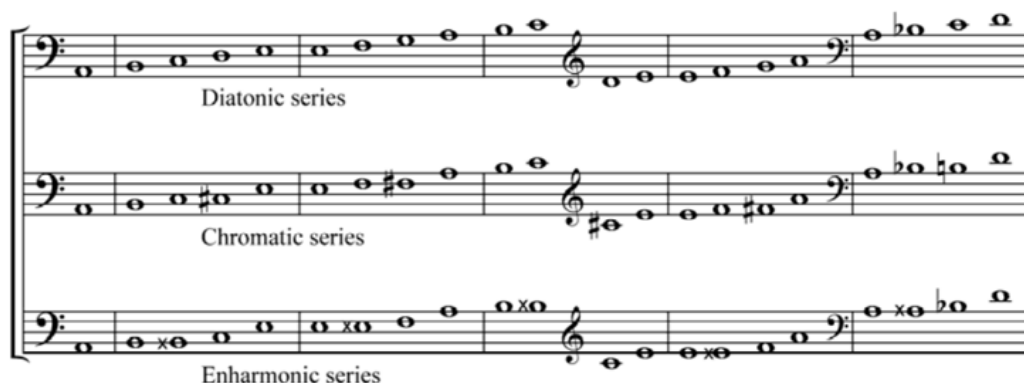
A concepção absoluta aborda o gênero cromático de uma perspectiva diferente. (...) eles notaram que o seu uso na prática contemporânea produziu diversas alturas em teclas pretas e chegaram a definir o gênero como o uso dessas alturas, independentemente das sucessões melódicas das quais fizessem parte. (ADAMS, 2007, p.20).²⁰²

Através dessa concepção absoluta, podemos entender o porquê Bottrigari considera as notas da música *ficta* (teclas pretas) como sendo as notas do gênero cromático. Como resultado dessa concepção, embora os teóricos façam a representação da sucessão melódica com semitom, semitom e terça menor, a representação não se dá através dos tetracordes e sim de escalas cromáticas. Alguns pesquisadores acreditam que Zarlino considera os gêneros em seu tratado como uma progressão melódica, contudo, o real interesse é na nova classe de notas resultantes dessa progressão.

²⁰¹ “(...) suggests that his conception of the chromatic genus admitted any conceivable pitch-classes, so long as the melodic progressions giving rise to them consisted of major and minor semitones and minor thirds.”

²⁰² “The absolute conception approaches the chromatic genus from a different perspective. (...) they noted that its use in contemporary practice produced many “black-key” pitches, and came to define the genus as the use of these tones, regardless of the melodic successions of which they were a part.”

Exemplo 50 - Gêneros harmônicos.



FONTE: ZARLINO APUD ADAMS (2007, p.20).

Henry Kaufmann não divide os teóricos em concepção absoluta e relativa como faz Adams, contudo corrobora com a percepção de Adams de que Vicentino é um teórico que defende a progressão melódica desde que seja composta pelos intervalos dos gêneros harmônicos:

Não apenas diferentes arranjos de tons eram permitidos dentro de cada um dos tetracordes do diatônico, cromático e enarmônico, mas também era possível mudar as características de uma espécie na ordem de outra. Em outras palavras, uma distinção deve ser feita entre as espécies de um gênero e uma espécie de gênero. Por exemplo, a espécie do cromático se referiria à sucessão completa de semitom, semitom, terça menor, em qualquer arranjo de seus componentes. A espécie cromática, por outro lado, não observa a ordem de seu próprio gênero, mas transmuta qualquer elemento em outro gênero. Assim, se o tom natural do diatônico for alterado para um semitom por meio de um accidental, essa etapa por si só indicaria que uma característica da espécie cromática foi usada dentro do diatônico. (KAUFMANN, 1963, p.339).²⁰³

Ainda sobre Nicola Vicentino, Maria R. Maniates descreve o pensamento sobre processo de criação no gênero cromático:

Para escrever no gênero cromático puro, os compositores devem restringir cada parte melódica aos intervalos próprios desse gênero: isto é, terça menor, semitom maior e semitom menor. Eles também podem usar os intervalos estruturais comuns a todos os gêneros: quarta, quinta e oitava. Grandes intervalos compostos, como sextas e além,

²⁰³ “Not only were different arrangements of the tones allowed within each of the tetrachords of the diatonic, chromatic, and enharmonic, but it was also possible to shift the characteristics of one species into the order of another. In other words, a distinction should be made between the species of a genus and a genus species. For example, 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. Thus, if the natural tone of the diatonic is altered into a semitone by means of an accidental, that step alone would indicate that a characteristic of the chromatic species had been used within the diatonic”

não parecem ter identidade genérica e, portanto, são permitidos em qualquer gênero. (MANIATES, 1993, p.19)²⁰⁴

Dessa maneira, como mencionado em outro momento, as discussões sobre a viabilidade e a possibilidade de se construírem músicas restritas a um único gênero harmônico dividiram os teóricos. Teóricos como Nicola Vicentino defendiam que a música poderia ser composta estritamente em um gênero harmônico sem que houvesse interferência de outros gêneros harmônicos. Nesta concepção estrita de composição, vale ressaltar que não defendiam que as músicas fossem escritas em apenas um gênero musical, mas sim que havia essa possibilidade. Outros teóricos como Zarlino e Bottrigari afirmavam que era possível a aplicação de apenas um gênero harmônico na polifonia, contudo, o seu uso seria inviável devido aos problemas de afinação e devido às necessidades de alterar mais notas do que o normal, podendo resultar a execução prática se não difícil, quase impossível.

Escala de transposições foram realizadas e explicadas pelos teóricos o porquê seria ou não possível e viável realizar uma composição musical apenas em um gênero harmônico.

Exemplo 51- Gênero cromático na voz do *cantus*.



FONTE: VICENTINO (1555, f.70).

Em sua obra *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), Nicola Vicentino realiza uma série de exemplos com composições de madrigais baseados somente em um gênero harmônico. Neste exemplo acima, temos a parte da voz do *cantus* da lamentação a cinco vozes *Hierusalem*.

²⁰⁴ "To write in the pure chromatic genus, composers must restrict each melodic part to the intervals proper to that genus: that is , minor third, major semitone, and minor semitone. They may also use the structural intervals common to all the genera: fourth, fifth, and octave. Large composite intervals, such as sixths and beyond, do not seem to have generic identity, and are therefore permitted in any genus."

Observamos que logo no começo temos a sequência melódica de semitom, semitom e terça menor (A-B $\flat$ -B-D). Vale lembrar que o semitom de A-B $\flat$ é diferente do semitom entre B $\flat$ -B. Quando aparece novamente a sílaba “*Hie*” da palavra “*Hierusalem*” temos um tetracorde cromático incompleto com a sequência E-F-F $\sharp$ -G. Nesta sucessão melódica, Vicentino não salta para a 3ª menor e acrescenta a nota G para formar um semitom com a nota F $\sharp$. Dessa maneira, temos aqui uma sequência de 3 semitons. Ainda ao final do primeiro pentagrama, temos novamente uma sequência melódica muito próxima ao A-B-B $\flat$ -D, contudo temos A- B $\flat$ - B $\flat$ - G. Diferentemente da primeira sequência que introduz a música, aqui temos apenas um semitom e um salto de 3ª menor descendente. Ao início do segundo pentagrama temos uma sequência incompleta e muito parecida com esta última, sendo B $\flat$ - B $\flat$ - G. Aqui não temos um semitom, mas temos um salto de 3ª menor.

Vicentino não é o único teórico a realizar exemplos com os gêneros harmônicos, Bottrigari e Zarlino também o fazem. Contudo o objetivo desses últimos dois teóricos é demonstrar como a prática musical se torna difícil dependendo do gênero harmônico aplicado à composição polifônica. Diferentemente de Vicentino, Bottrigari e Zarlino apresentam exemplos curtos e não músicas completas com todas as vozes.

Exemplo 52- Gêneros harmônicos de Zarlino e Bottrigari.



FONTE: BOTTRIGARI (1602, p.26).

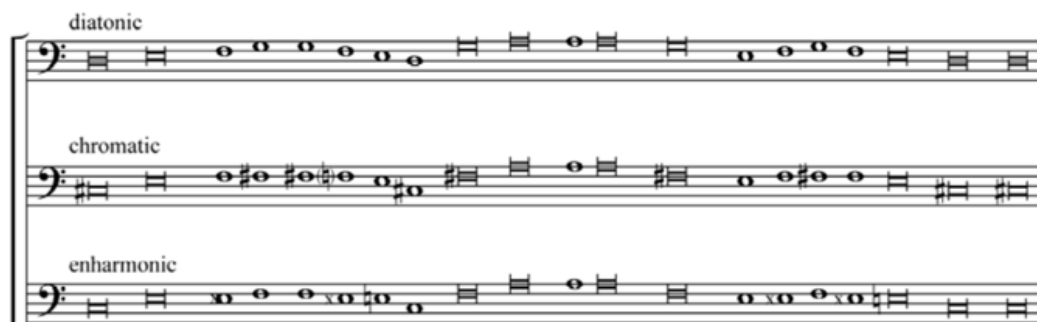
Exemplo 53- Gêneros harmônicos de Zarlino e Bottrigari.



FONTE: BOTTRIGARI (1602, p.27).

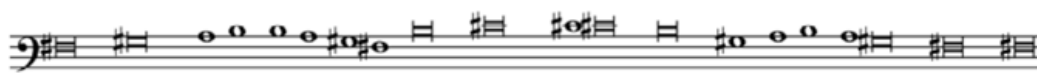
Na obra *Il Melone I* (1602), Bottrigari faz uma comparação dos gêneros cromáticos e enarmônicos dele com os de Zarlino. A comparação se dá tomando como base uma linha melódica diatônica. Percebemos que no gênero cromático há pequenas diferenças entre os dois teóricos como, por exemplo, Bottrigari mantém a nota Ré no seu gênero cromático enquanto Zarlino altera a nota Ré para Dó#.

Exemplo 54- Gêneros harmônicos de Zarlino.



FONTE: ZARLINO APUD ADAMS (2007, p.22).

Exemplo 55- Transposição de uma 3ª maior acima.



FONTE: ZARLINO APUD ADAMS (2007, p.22).

Zarlino demonstra um tenor “transposto” para os gêneros cromáticos e enarmônicos para mostrar que são impossíveis tê-los como base para a composição polifônica, pois as “notas D e G aparecem como “passos naturais” em sua série diatônica, mas não em sua série cromática e, portanto, não são tons disponíveis no gênero cromático. Para cada D no original, encontramos dó sustenido na versão cromática; para cada sol, fá sustenido.” (ADAMS, 2007, p.22).²⁰⁵ A conclusão é que é inviável a composição de um contraponto com o tenor cromático devido à falta de notas necessárias para se realizar a cadência, por exemplo.

Na opinião de Kyle Adams, embora Zarlino pudesse ser classificado dentro da sua terminologia como adepto da concepção absoluta, o teórico não é tão radical uma vez que utiliza elementos de ambas as concepções. No entanto, Bottrigari é considerado um adepto mais radical da concepção absoluta, pois “(...) uma adesão estrita à progressão melódica pouco

²⁰⁵ “(...) notes D and G appear as “natural steps” in his diatonic series but not in his chromatic series, and are therefore not available tones in the chromatic genus. For every D in the original, we find C-sharp in the chromatic version; for every G, F-sharp.”

importava para Bottrigari; seu gênero cromático foi útil por causa dos novos tons que produziu.” (ADAMS, 2007, p.25).²⁰⁶

Surge uma questão entre os teóricos: o que seria considerado como gênero cromático numa música? A sucessão intervalar do tetracorde cromático em semitom; semitom com a presença da 3ª menor ou apenas a sucessão melódica dos semitons?

Adams discorre que a maioria dos teóricos musicais do séc. XVI adotaram como forma de identificação do gênero cromático a sucessão melódica de semitons. O problema em aderir esta concepção dos semitons consecutivos, gerou um conflito entre os teóricos renascentistas: como validar os escritos em função da antiga teoria grega?

Sobre a divergência entre aquilo que era escrito e a teoria musical grega, Maniates afirma que:

Vicentino considerou seu renascimento dos gêneros antigos como uma extensão, embora radical, do estado atual de coisas. E esse foi o ponto crucial do debate com Lusitano. Vicentino argumentou que, uma vez que os compositores modernos usavam terças maiores e menores e semitons menores em sua escrita melódica, a música de sua época, ao contrário da opinião recebida, não era puramente diatônica, mas sim uma mistura parcial dos três gêneros. Essa música Vicentino chamou de *musica communa* (música comum) ou *musica participata & mista* (música temperada e mista). (MANIATES, 1993, p.18)²⁰⁷

Dessa maneira, a solução encontrada foi a mistura de gêneros de acordo. O próprio Zarlino era mais interessado nas novas classes de sons que essa mistura poderia ocasionar. Por outro lado, alguns teóricos de diferentes períodos eram contra a mistura de gêneros, fosse pela não correspondência ao real da antiga teoria grega, como pelos problemas de afinação e efeitos.

Ao sugerir que os gêneros pudessem ser combinados, começa-se a pensar no cromatismo como temos configurado e caracterizado dentro do sistema tonal. Neste ponto é quando a modalidade começa a ceder para a introdução do sistema tonal, a qual se consolidará ao longo dos séculos seguintes.

²⁰⁶ “(...) that a strict adherence to the melodic progression mattered little to Bottrigari; his chromatic genus was useful because of the new pitches it produced.”

²⁰⁷ Vicentino considered his revival of the ancient genera as an extension, however radical, of the current state of affairs. And this was the crux of the debate with Lusitano. Vicentino argued that since modern composers used major and minor thirds and minor semitones in their melodic writing, the music of his day, contrary to received opinion, was not purely diatonic, but rather a partial mixture of all three genera. This music Vicentino called either *musica communa* (ordinary music) or *musica participata & mista* (tempered and mixed music).

4.2 A Aplicação

4.2.1 O gênero diatônico

O gênero diatônico representa a maioria das peças compostas no Renascimento conforme as regras do contraponto e da música *ficta*. Em tal gênero, a sequência melódica que o caracteriza como diatônico é semitom-tom-tom.

Bottrigari em seu tratado *Il Melone I* (1602) e *Il Melone II* (1602), admira a percepção de Nicola Vicentino em estabelecer espécies de quarta, quinta e oitava para todos os gêneros harmônicos. Em determinados momentos do tratado, Bottrigari cita trechos de peças que aparecem no tratado *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) de Vicentino e concorda com o colega em relação às possibilidades de variar as configurações intervalares da quarta, quinta e oitava; seguindo a sequência de semitom-tom-tom até atingir o intervalo proposto.

As espécies de quarta, propostas por Vicentino, são as seguintes:

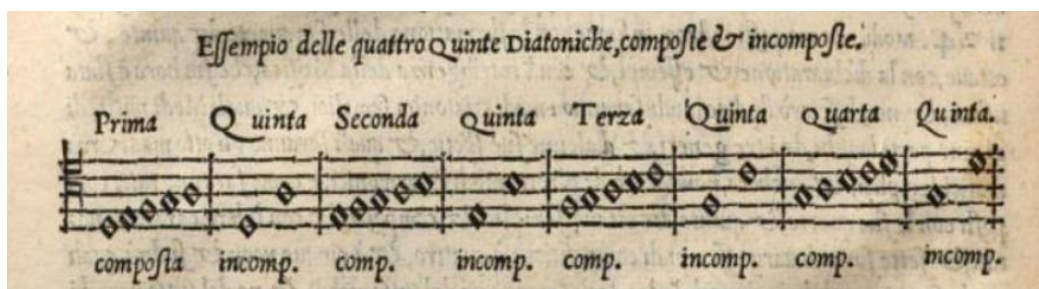
Exemplo 56 - Espécies de quarta.



FONTE: VICENTINO (1555, liv. III, Cap.2, f.43).

As espécies de quinta apresentam 4 possibilidades:

Exemplo 57- Espécies de quinta.



FONTE: VICENTINO (1555, liv. III, Cap.2, f.43).

As espécies de 8ª seriam então a combinação das espécies de 5ª com as espécies de 4ª, totalizando sete espécies de 8ª:

Exemplo 58- Espécies de oitava.

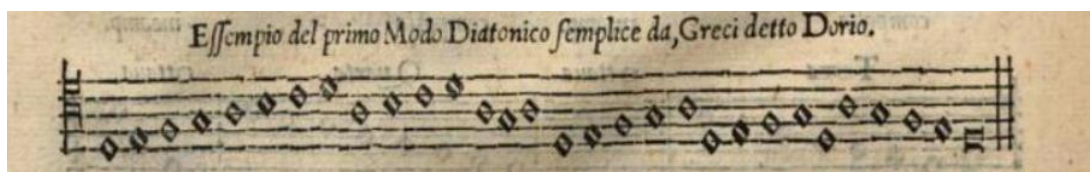
FONTE: VICENTINO (1555, liv. III, Cap.3, f.44).

Vicentino refere-se às espécies como *composta* ou *incomposta* para diferenciar se a estrutura do gênero harmônico nos intervalos de quarta, quinta, oitava aparece de maneira completa, ou seja, com todas as notas escritas seguindo a sequência semitom-tom-tom ou de maneira incompleta, ou seja, através de saltos.

A formação das espécies de 8ª correspondem aos modos gregos. Diferentemente de Zarlino e Bottrigari, Vicentino considera que são 8 os modos enquanto os outros dois teóricos defendem a existência de 12 modos.²⁰⁸

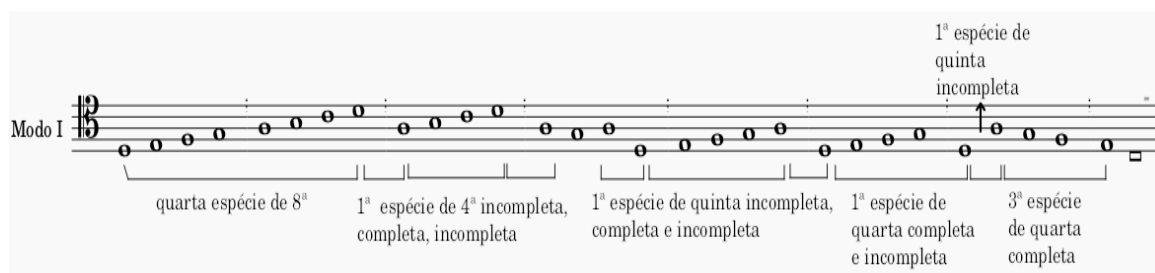
No exemplo a seguir mostraremos uma melodia no gênero diatônico escrito no primeiro modo, o Dórico:

Exemplo 59- Modo diatônico Dórico.



FONTE: VICENTINO (1555, liv. III, Cap.5, f.44).

Exemplo 60- Transcrição do modo dórico de Vicentino.



FONTE: EXEMPLO DA AUTORA.

No exemplo do modo I – dórico- de Vicentino percebemos que as características desse modo se referem ao âmbito da melodia, que vai de Ré-Ré sem ultrapassar a oitava, e à *finalis*, que também é a nota Ré. A melodia dórica é composta pelas espécies de quarta, quinta e oitava na sua forma completa e incompleta. Dessa maneira, notaremos nas composições do gênero diatônico essas características relacionadas ao âmbito e às espécies dos intervalos.

Tomemos como exemplo o Madrigal a 4 vozes “*Musica prisca caput.*”²⁰⁹ que se encontra no tratado *L’Antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) de Nicola Vicentino.

²⁰⁸ Sobre os modos e a nomenclatura, ver capítulo 3 deste trabalho.

²⁰⁹ A transcrição da partitura encontra-se no Anexo I e sua versão original encontra-se no Anexo II. A transcrição foi realizada por Laurentiu B.

Neste madrigal, encontram-se os três gêneros harmônicos divididos da seguinte maneira: compassos nº 1-15 está escrito no gênero diatônico; compassos nº 16-28 está escrito no gênero cromático e compassos nº 29-45 está escrito no gênero enarmônico. Iremos analisar a primeira parte onde temos o gênero diatônico.

Logo ao início da peça, podemos identificar dois pares de duo. O primeiro duo ocorre entre as vozes do soprano e do alto, enquanto que o segundo duo ocorre entre a voz do tenor e do baixo.

Do ponto de vista melódico de cada voz, nos deparamos na linha do soprano com a sequência tom-tom-semitom nos compassos nº 1-2 e depois nos compassos nº 4-5 temos a sequência tom-semitom-tom. Podemos concluir que Vicentino se utiliza dos intervalos de tom e semitom que compõem o gênero diatônico, mas variando a sua ordem, ou seja, por vezes poderemos encontrar semitom-tom-tom; tom-semitom-tom; tom-tom-semitom. Dessa maneira, a linha do alto começa contrário à linha do soprano, sendo a sequência no compasso nº 2 semitom-tom-tom e nos compassos nº 3-4 semitom-tom-tom novamente.

Exemplo 61- *Musica prisca caput.*

Superius. Mu - si - ca pris - ca ca - put Mu - si - ca pris - ca ca - put

Contra. Mu - si - ca pris - ca ca - put te - ne -

Tenor. Mu - si - ca pris - ca ca - put te - ne -

Bassus. Mu - si - ca pris - ca ca -

6 te - ne - bris mo - do sus - tu - lit al - tis Mu - si - ca pris - ca ca -

bris mo - do sus - tu - lit al - tis sus - tu - lit al - tis Mu - si - ca pris - ca ca -

bris mo - do sus - tu - lit al - tis sus - tu - lit al - tis Mu - si - ca pris - ca ca -

put te - ne - bris mo - do sus - tu - lit al - tis Mu - si - ca pris - ca ca -

FONTE: VICENTINO (liv. III, Cap. 54, f.69-70, c.1-11).

A linha do tenor também inicia nos compassos nº 3-4 com a sequência tom-tom-semitom similar à linha do soprano, enquanto a linha do baixo faz a mesma sequência nos compassos nº 4-5.

Observando as linhas iniciais até o compasso nº 9, percebemos que a linha do soprano se utiliza exclusivamente de semitons e tons. A linha do alto também tem a mesma configuração, exceto pelo compasso nº 6 onde há um salto da segunda espécie de quinta e no compasso nº 7 onde há um salto da terceira espécie de quarta.

A linha do tenor apresenta apenas a sequência de tons e semitom ao início nos compassos nº 3-4 e depois nos compassos nº 8-9. Há saltos de quartas; sequências de tom e um salto de sexta que ocorre no compasso nº 6. Em relação à linha do baixo, temos predominantemente saltos de quartas, quintas e oitavas.

A cadência entre os pares de duos ocorre no compasso nº 9, sem grande força resolutiva uma vez que não há a clausula *cantizans*. Na sequência, temos uma grande seção homorrítmica que as quatro vozes realizam juntas, culminando na cadência no compasso nº 15, o final da primeira parte e o fim do gênero diatônico.

Exemplo 62- *Musica prisca caput*.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in mensural notation. The score is divided into measures, with lyrics written below the notes. Red arrows indicate specific intervals or movements between notes in different parts. The lyrics are: "put te - ne-bris mo - do sus - tu - lit al - tis Dul - ci - bus ut".

FONTE: VICENTINO (liv. III, Cap. 54, f.69-70, c.12-16).

Com o fim da seção diatônica na música, temos então uma cadência com uma força resolutiva forte no compasso nº 15. O soprano tem a *clausula cantizans*; o alto tem a *clausula tenorizans*; o tenor tem a *clausula altizans* e o baixo faz um movimento de quarta ascendente.

Analisando especificamente os duos SA (soprano e alto) e TB (tenor e baixo), temos as seguintes características:

Tabela 15 - Análise intraduo

Duo	CMC	Intervalo temporal intraduo	Relação intervalar intraduo
SA	4 semibreves	1 breve	4ªJ (Sub-Diatessaron)
TB	1 semibreve e 1 mínima	1 breve	8ªJ (Sub-diapason)

FONTE: CRIADO PELA AUTORA.

Tabela 16- Análise interduo

Relação intervalar interduo	Intervalo temporal interduo
8ªJ (Sub-diapason)	2 breves e 1 mínima

FONTE: CRIADO PELA AUTORA.

Através dessas informações, se observarmos as primeiras notas de cada linha melódica e traçarmos uma relação, vemos que as vozes distam uma quinta ou uma oitava, exceto a linha do soprano em relação ao contralto. A linha do soprano começa com uma nota Fá e a linha do contralto inicia com uma nota Dó. Dessa maneira, temos a distância de uma 4ªJ entre essas duas vozes, possibilitando que as vozes se movam sem ocasionar grandes problemas de dissonância. A linha do tenor e a linha do baixo também iniciam com uma nota Fá, tendo uma relação de 8ªJ entre elas e com a linha do soprano. Em relação ao contralto, tanto o baixo quanto o tenor possuem uma distância de 5ªJ.

Normalmente, as músicas polifônicas possuíam essa relação intervalar entre a nota inicial de cada linha melódica numa distância de 8ªJ, 5ªJ e até mesmo uníssono. Isto ocorria para evitar grandes dissonâncias entre as linhas melódicas ao longo da música. Neste exemplo, vemos uma relação de 4ªJ entre a linha do soprano e a do contralto. Talvez o motivo dessa escolha por Vicentino deve-se ao fato de se tratar de uma peça que engloba os três gêneros harmônicos. Assim, a escolha por uma distância de 4ªJ entre uma das vozes é oportuna para que no momento certo da música possa fazer as dissonâncias exatas e fazer a passagem do gênero diatônico para o cromático.

Apresentaremos a seguir uma tabela indicando as espécies dos intervalos de quarta, quinta e oitava que foram aplicadas através de saltos neste trecho diatônico do madrigal *Musica prisca caput.*:

Tabela 17- Espécies de quarta, quinta e oitava - *Musica prisca caput*.

Intervalo	Espécie	Tipo	Compasso nº:
4ªJ	2ª (ST-T-T)	Incomposta	4 (tenor)
8ªJ	6ª (T-T-T-ST-T-T-ST)	Incomposta	5 (baixo)
5ªJ	1ª (T-ST-T-T)	Incomposta	6 (alto)
4ªJ	3ª (T-T-ST)	Incomposta	7 (alto)
4ªJ	2ª (ST-T-T)	Incomposta	7 (tenor)
5ªJ	2ª (ST-T-T-T)	Incomposta	7 (baixo)
8ªJ	3ª (T-T-ST-T-T-T-ST)	Incomposta	7 (baixo)
5ªJ	3ª (T-T-T-ST)	Incomposta	7-8 (baixo)
4ªJ	3ª (T-T-ST)	Incomposta	8 (tenor)
4ªJ	2ª (ST-T-T)	Incomposta	8 (baixo)
5ªJ	4ª (T-T-ST-T)	Incomposta	8-9 (baixo)
5ªJ	1ª (T-ST-T-T)	Incomposta	9 (baixo)
4ªJ	2ª (ST-T-T)	Incomposta	10-11 (baixo)
5ªJ	4ª (T-T-ST-T)	Incomposta	11 (altor)
5ªJ	1ª (T-ST-T-T)	Incomposta	11 (tenor)
5ªJ	4ª (T-T-ST-T)	Incomposta	11 (tenor)
5ªJ	1ª (T-ST-T-T)	Incomposta	11-12 (alto)
4ªJ	3ª (T-T-ST)	Incomposta	12 (tenor)
4ªJ	2ª (ST-T-T)	Incomposta	12-13 (baixo)
5ªJ	4ª (T-T-ST-T)	Incomposta	13 (baixo)
4ªJ	3ª (T-T-ST)	Incomposta	13 (baixo)
4ªJ	2ª (ST-T-T)	Incomposta	14 (baixo)
4ªJ	3ª (T-T-ST)	Incomposta	14-15 (baixo)

FONTE: CRIADO PELA AUTORA.

Se olharmos para as linhas melódicas analisadas anteriormente, perceberemos que as estruturas indicadas como do tetracorde diatônico (semitom-tom-tom) fazem parte de estruturas maiores. Vejamos os compassos de nº 1-5:

Tabela 18- *Musica prisca caput*.

FONTE: VICENTINO (liv. III, Cap. 54, f.69-70, c.1-5).

Temos marcado em vermelho no exemplo acima os locais onde encontramos as espécies dos intervalos de quarta e quinta na forma composta, ou seja, escrita por graus conjuntos sem a utilização de saltos. Aqui falaremos especificamente desse trecho inicial, contudo, há outros lugares que ocorrem da mesma maneira.

Na linha do soprano, temos a quarta espécie de 5ªJ nos compassos nº 1-3 e nº 4-5. No alto, temos a terceira espécie de 4ªJ nos compassos nº 2-3 e segunda espécie de 5ªJ nos compassos nº 3-4. Na linha do tenor encontramos a quarta espécie de 5ªJ nos compassos nº 3-4 enquanto na linha do baixo encontramos a terceira espécie de 4ªJ nos compassos nº 4-5.

4.2.2 O gênero enarmônico de Nicola Vicentino

O teórico musical que provavelmente mais discorreu sobre o gênero enarmônico foi Nicola Vicentino. Em seu tratado *L'antica musica ridotta alla pratica moderna* (1555), Vicentino apresenta um instrumento construído por ele chamado de *Archicembalo*. De acordo com ele, esse instrumento não tocava apenas os gêneros diatônico e cromático, mas também tocava o enarmônico.

Tabela 19- *Clavemusicum omnitonum*.

FONTE: MUSEO INTERNAZIONALE E BIBLIOTECA DELLA MUSICA DI BOLOGNA (Vito Trasuntino, Venice, 1606).

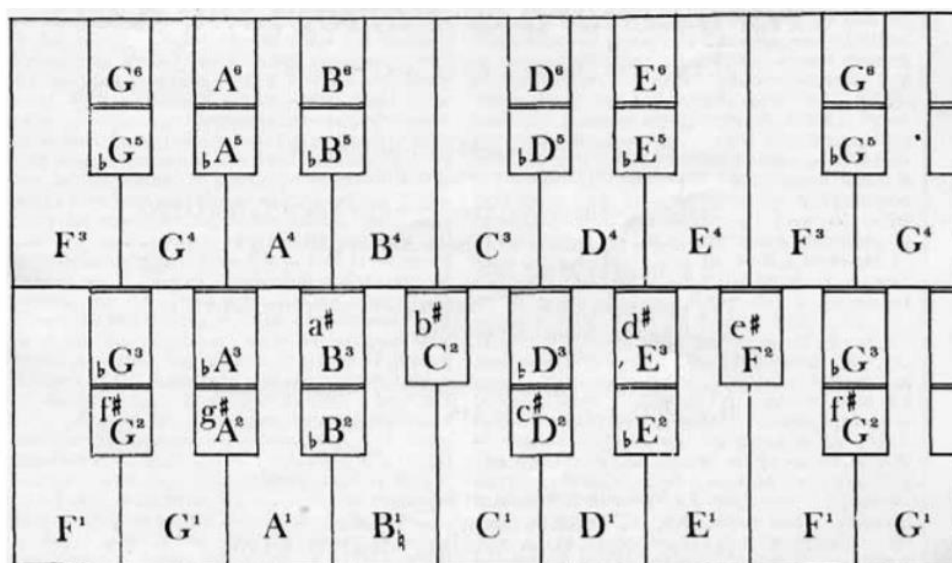
Acima temos uma figura extraída do *Museo Internazionale e biblioteca della musica di Bologna* que representa um *Archicembalo* de Vito Trasuntino (1526-1606), o qual é muito similar ao descrito e apresentado por Vicentino ao final do seu tratado.

Se comparado com os gêneros diatônico e cromático, o gênero enarmônico não foi tão discutido e defendido pelos teóricos musicais- exceto Nicola Vicentino- devido ao fato dos instrumentos musicais não possuírem artifícios para soarem igualmente notas diferentes, ao contrário do sistema temperado que temos atualmente que permite soar, por exemplo, um Sol# e um Lá $\flat$ utilizando a mesma tecla do piano. No Renascimento, existiam diversos tipos de sistemas de afinação, contudo os mais utilizados eram a afinação pitagórica, a afinação justa e principalmente a afinação mesotônica. Ao final do séc. XVI com a discussão dos *genera* gregos e as tratativas dos teóricos demonstrarem e justificarem a prática musical através dos *genera* gregos, o sistema temperado foi ganhando visibilidade no cenário musical. Contudo as concepções sobre o que seriam esse sistema de afinação temperado podiam variar dependendo do teórico musical.²¹⁰

²¹⁰ A discussão sobre um sistema temperado começou no séc. XVI, contudo só foi introduzido e bem fundamentado no séc. XVIII. A obra de Bach “*O Cravo bem temperado*” dá início a este processo na História da Música. Ainda assim, existiam temperamentos iguais e temperamentos irregulares. A afinação poderia ser feita em $\frac{1}{4}$ coma e em $\frac{1}{5}$ coma, não sendo uma teoria muito bem definida ou em comum acordo entre os teóricos no Renascimento.

Vicentino construiu o *archicembalo* e dividiu a oitava em 31 notas. Podemos observar na figura acima e também na figura abaixo que onde seriam as teclas pretas de um piano moderno, há ainda mais uma divisão representando as notas que são menores que um semitom.

Figura 37- - Representação do teclado do *Archicembalo* de Vicentino.



FONTE: TIELLA (1975, p.6).

Devido à complexidade que tal gênero requer para que seja executado somada à falta de recursos organológicos dos instrumentos, muitos teóricos não se aprofundavam na discussão deste gênero harmônico. O próprio Bottrigari no tratado *Il Desiderio* (1594) deixa claro que as músicas compostas em tal gênero foram esquecidas ainda pelos antigos músicos gregos e que o responsável por reavivar o estudo dos três gêneros harmônicos foi Nicola Vicentino.

Era de comum acordo entre os teóricos renascentistas que o tetracorde enarmônico era caracterizado pela divisão em *diesis*, *diesis*, *dítono*.²¹¹ Dessa maneira, assim como fez com o gênero cromático e diatônico, Vicentino demonstra as espécies de quarta, quinta e oitava do gênero enarmônico, proporcionando diferentes formas de realizar a sequência intervalar *diesis-diesis- dítono*.

²¹¹ Assim como no gênero cromático que dividia os semitons em maior e menor, no gênero enarmônico as *diesis* também são divididas em maior e menor. O *dítono* refere-se a um intervalo de 3ª maior.

Exemplo 63 - Espécie de quarta e quinta enarmônica.



FONTE: VICENTINO (1555, liv. III, Cap.56, f.64)

Assim como nos outros dois gêneros, Vicentino sugere que existem 3 espécies do gênero enarmônico no intervalo de quarta que podem ser utilizados numa música, enquanto existem 4 espécies enarmônicas no intervalo de quinta.

Em relação às cadências, Vicentino também sugere as cadências que podem ser usadas numa música estritamente enarmônica. Ao total, exemplifica 5 possibilidades de cadências para o gênero enarmônico, como vemos no exemplo a seguir.

Exemplo 64- Exemplo de cadências a 4 vozes.



FONTE: VICENTINO (1555, liv. III, Cap.60, f.66).

Na notação de Vicentino, as notas que recebem um ponto logo acima possuem outra afinação para que possam formar a *diesis* dentro do gênero enarmônico. Assim, o *Archicembalo* possui uma afinação particular e distinta em relação aos demais instrumentos da época:

Tabela 20 - Afinação do *Archicembalo* de Vicentino.

Note name	String length	= Cents	Note name	String length	= Cents
A	20736	1200	D [#]	29655	580.6
*A ^b	21205	1161.3	*D	30325	541.9
A ^b	21684	1122.6	D	31011	503.2
G [#]	22174	1083.9	*D ^b	31712	464.6
*G	22676	1045.2	D ^b	32429	425.8
G	23188	1006.5	C [#]	33162	387.1
*G ^b	23713	967.7	*C	33912	348.4
G ^b	24249	929	C	34679	309.7
F [#]	24797	890.4	B [#]	35463	270.9
*F	25358	851.5	*B	36264	232.3
F	25931	813	B	37084	193.6
E [#]	26517	774.2	*B ^b	37923	154.8
*E	27117	735.5	B ^b	38781	116.1
E	27730	696.8	A [#]	39657	77.5
*E ^b	28357	658.1	*A	40554	38.7
E ^b	28999	619.3	A	41472	0

FONTE: ROSSI APUD KAUFMANN (1970, p.93).

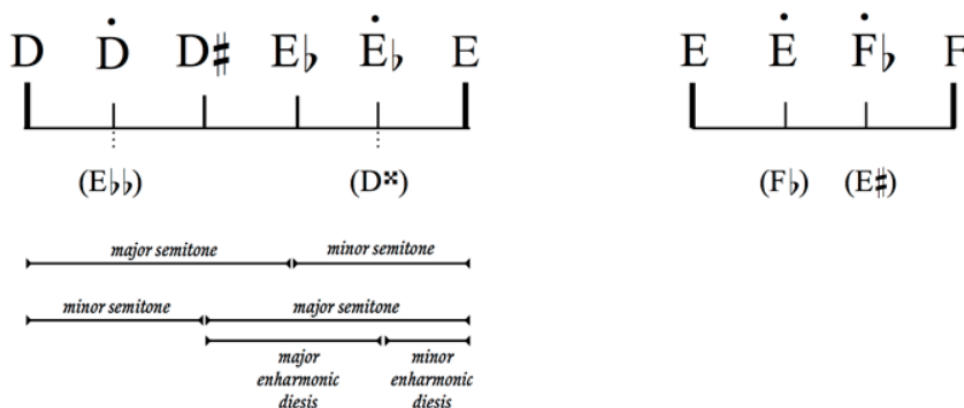
As notas marcadas com asterístico (*) na tabela, representam uma afinação de 1/5 de *comma* acima na quinta desta nota e, como mencionado anteriormente, na notação da partitura são representadas por um ponto acima da nota. Sobre essa afinação, Miller explica que:

Para acomodar os numerosos intervalos encontrados nos três gêneros, Vicentino desenvolve um sistema de afinação de 31 tons e um sistema de notação que contabiliza todas as 31 tons.

Cada oitava no sistema de afinação consiste em 31 dieses enarmônicas menores (o menor intervalo encontrado em todos os três gêneros) para que as etapas enarmônicas possam ocorrer em qualquer tonalidade e em qualquer ponto da escala. Os cinco tons inteiros da escala diatônica contêm, cada um, cinco Dieses enarmônicas menores ($5 \times 5 = 25$ tons discretos), e os dois semitons são semitons maiores de três dieses enarmônicas menores ($3 \times 2 = 6$ tons discretos). Isso implica um sistema de 31 tons de temperamento igual ($25 + 6 = 31$), com dois tamanhos de semitom (o semitom menor consiste em duas dieses enarmônicas).²¹² (MILLER, 2011, p.19).

Concluimos então que a afinação criada por Vicentino se baseia na divisão em *microtons* dos tons da escala diatônica. As notas resultantes dessa divisão são aquelas aplicadas ao gênero enarmônico e estão presentes na tabela de afinações de Vicentino representada por Kaufmann. A divisão de um tom, por exemplo, ficaria da seguinte maneira:

Figura 38- A divisão do tom.



FONTE: WILD (2014, p.2).

A representação da divisão do tom feita por Wild exemplifica a citação de Miller: cada tom da escala diatônica produz 5 diesis: D- $\dot{D}$ (1/5 comma); $\dot{D}$ - $D^\sharp$ (1/5 comma); $D^\sharp$ - $E^\flat$ (1/5 comma); $E^\flat$ - $\dot{E}^\flat$ (1/5 comma); $\dot{E}^\flat$ -E (1/5 comma).

²¹² “To accommodate the numerous intervals found in the three genera, Vicentino develops a 31-tone tuning system and a system of notation that accounts for all 31 tones. Each octave in the tuning system consists of 31 minor enharmonic dieses (the smallest interval found in all three genera) so that enharmonic steps can occur in any key at any point in the scale. The five whole tones of the diatonic scale each contain five minor enharmonic dieses ($5 \times 5 = 25$ discrete pitches), and the two semitones are major semitones of three minor enharmonic dieses ($3 \times 2 = 6$ discrete pitches). This implies a system of 31-tone equal temperament ($25 + 6 = 31$), with two sizes of semitone (the minor semitone consists of two enharmonic dieses).”

Os semitons maiores produzem 3 dieses: $D-E^b$ ($1/5$ comma = $\dot{D}$); $D^\sharp-D$ ($1/5$ comma = $\dot{E}^b$); $\dot{E}^b-\dot{D}=1/5$ comma.

Como vimos anteriormente, até mesmo para o gênero enarmônico Nicola Vicentino propõe espécies de quartas, quintas e oitavas. Em relação às espécies deste gênero, Wild explica que há um problema:

Os escritores gregos em escalas musicais não exploraram diretamente a subdivisão da 5ª como um componente escalar estrutural; a 5ª composta surgiu apenas como a combinação de um tetracórdio estrutural mais o tom de disjunção. Vicentino, seguindo a prática de teóricos mais recentes, pretendia incluir a 5ª em pé de igualdade com a 4ª no seu sistema teórico. Mas incorporar as espécies medievais da 5ª no contexto dos gêneros não diatônicos apresenta uma dificuldade particular: não há uma maneira óbvia de mapear os padrões de tamanhos dos passos em uma 5ª diatônica com os outros gêneros. (WILD, 2014, p.5).²¹³

Os passos referidos por Wild são as distâncias intervalares necessárias para compor uma 5ª perfeita de acordo com as características do gênero harmônico. O gênero diatônico, por exemplo, se utilizarmos a sequência D-E-F-G-A significa que temos quatro passos, de acordo com Wild, para formar uma 5ª perfeita seguindo a característica de Semitom-Tom-Tom do gênero diatônico. Para o gênero cromático, haverá cinco passos até atingir a 5ª perfeita utilizando-se da sequência semitom -semitom - 3ª menor; enquanto o gênero enarmônico haverá sete passos seguindo a sequência *diesis* - *diesis* - 3ª maior até atingir a 5ª perfeita.

²¹³ “Greek writers on musical scales did not directly explore the subdivision of the 5th as a structural scalar component; the composite 5th arose only as the combination of a structural tetrachord plus the tone of disjunction. Vicentino, following the practice of more recent theorists, wished to include the 5th on equal footing to the 4th in his theoretical system. But incorporating the medieval species of 5th in the context of the non-diatonic genera presents a particular difficulty; there is no obvious way to map the patterns of step sizes in a diatonic 5th to the other genera.”

Tabela 21- Esquematisação dos padrões das espécies de 5ª dos gêneros harmônicos.

	Diatonic <i>a</i> : whole tone <i>b</i> : major semitone	Chromatic <i>a</i> : semitone (M or m) <i>b</i> : minor third	Enharmonic <i>a</i> : enharmonic diesis (M or m) <i>b</i> : major third
1st:	<i>abaa</i> D E F G A ⟨5 3 5 5⟩	<i>abaaa</i> D E _b G _b G _‡ A _b A ⟨3 8 2 3 2⟩	<i>abaaaaa</i> D D _‡ G _b G _‡ G _‡ A _b A _‡ ⟨1 10 2 1 1 2 1⟩
2nd:	<i>baaa</i> E F G A B ⟨3 5 5 5⟩	<i>baaaa</i> E G A _b A _‡ B _b B _‡ ⟨8 3 2 3 2⟩	<i>baaaaaa</i> E G _‡ A _b A _‡ A _‡ B _b B _‡ B _‡ ⟨10 2 1 1 2 1 1⟩
3rd:	<i>aaab</i> F G A B C ⟨5 5 5 3⟩	<i>aaaab</i> F G _b G _‡ A _b A _‡ C ⟨3 2 3 2 8⟩	<i>aaaaaab</i> F F _‡ F _‡ G _b G _‡ G _‡ A _b C ⟨1 2 1 1 1 2 10⟩
4th:	<i>aaba</i> G A B C D ⟨5 3 5 5⟩	<i>abaaa</i> G A _b A _‡ C D _b D _‡ ⟨3 2 8 3 2⟩	<i>abaaaaa</i> G G _‡ A _b C _b C _‡ C _‡ D _b D _‡ ⟨1 2 10 1 1 2 1⟩

FONTE: WILD (2014, p.5).

A tentativa de Vicentino em escrever melodicamente essas sequências intervalares no gênero enarmônico torna difícil realizar acordes consonantes na polifonia. Dessa forma, nas peças compostas por ele, poderemos encontrar progressões harmônicas que caracterizem a peça como pertencente ao gênero enarmônico do que propriamente sucessões intervalares melódicas de *diesis- diesis- 3ª maior* nas vozes polifônicas.

No madrigal *Musica prisca caput.* (1555) de Nicola Vicentino, dos compassos nº 29-45, temos o madrigal escrito no gênero enarmônico e aqui analisaremos o trecho dos compassos nº 40-45.

Exemplo 65- *Musica prisca caput.*

40

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

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 mit - tat.

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

FONTE: VICENTINO (liv. III, Cap. 54, f.69-70, c.40-45).

Na seção do madrigal escrita no gênero enarmônico não iremos analisar com a divisão de pares de duos por entender que nesta parte final do madrigal há uma grande seção homorrítmica, embora por vezes possa haver algumas figuras rítmicas diferentes nas linhas melódicas. Contudo as linhas melódicas se movem em conformidade até a cadência final no compasso nº 45.

Na linha do soprano podemos perceber que a trajetória melódica parte da nota Si $\flat$ até a nota Ré no último compasso. Neste percurso, temos uma sequência de 1/5 de *comma* até atingir a nota Ré através de um semitom:

B $\flat$ $\rightarrow$ B $\flat$ $\rightarrow$ B $\natural$ $\rightarrow$ B $\natural$ $\rightarrow$ B $\sharp$ $\rightarrow$ C $\rightarrow$ C $\rightarrow$ C $\sharp$ $\rightarrow$ D $\flat$ $\rightarrow$ D $\flat$ $\rightarrow$ D

Dessa sequência não temos apenas a nota B $\sharp$ e D $\flat$ na linha do soprano. Dessa maneira, vemos que a linha do soprano não segue estritamente a sequência *diesis-diesis*- 3ª maior, mas apresenta uma sequência de *diesis* que culmina num semitom ao final da peça.

Na linha do alto, temos uma progressão melódica que vai do Fá até o Fá $\sharp$. No entanto, neste trecho temos como nota mais grave o Ré e a mais aguda o Lá com o ponto acima (Â). Assim, o que temos neste trecho melódico é uma progressão que sai do Ré e vai até o Lá com o ponto acima (Â), conforme vemos a seguir:

D $\rightarrow$ D $\rightarrow$ D $\sharp$ $\rightarrow$ E $\flat$ $\rightarrow$ E $\flat$ $\rightarrow$ E $\rightarrow$ E $\rightarrow$ F $\flat$ $\rightarrow$ F $\rightarrow$ F $\rightarrow$ F $\sharp$ $\rightarrow$ G $\flat$ $\rightarrow$ G $\flat$ $\rightarrow$ G $\rightarrow$ G $\rightarrow$ G $\sharp$ $\rightarrow$ A $\flat$ $\rightarrow$ A $\flat$ $\rightarrow$ A $\rightarrow$ Â

Embora tal progressão não aconteça de maneira linear e nem de maneira sequencial, percebemos que as notas empregadas neste trecho sugerem uma sequência que sairia do Ré e iria até o Lá (À). Ao total passaríamos por 20 notas na voz do alto, de forma direta (aparecendo as notas na melodia) ou indireta (contando as notas que não aparecem na melodia, mas que estariam presentes nos intervalos escritos como, por exemplo, G-D nos compassos nº 40-41).

Na linha do tenor, temos como âmbito G-Ê. Isso significa que teremos uma progressão de notas que partiram do G até chegar no Ê, sem ser necessariamente de maneira linear e de maneira sequencial.

G→Ġ→G♯→A♭→Â♭→A→Â→A♯→B♭→Ḃ♭→B→Ḃ→B♯→C→Ċ→C♯→D♭→Ḋ♭→D→Ḋ
→D♯→E♭→Ê♭→E→Ê

Já na linha do baixo, temos uma extensão que vai de G-A. Novamente esta progressão de notas não ocorre de maneira linear e sequencial, tendo saltos de 3ª menores no caminho e saltos de oitavas, quintas e quartas que não são justas por 1/5 *comma*.

G→Ġ→G♯→A♭→Â♭→A→Â→A♯→B♭→Ḃ♭→B→Ḃ→B♯→C→Ċ→C♯→D♭→Ḋ♭→D→Ḋ
→D♯→E♭→Ê♭→E→Ê→Ḟ♭→F→Ḟ→F♯→G→Ġ→G♯→A♭→Â♭→A

Exemplo 66- *Musica prisca caput*.

The image shows a musical score for a four-part setting of a Latin text. The staves are arranged vertically. The lyrics are: 'a Hyp - po - li - te ex - cel - sum su - per ae - the - ra mit - tat.' The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and note values. Red brackets are drawn above and below the staves to highlight specific intervals between notes, likely corresponding to the theoretical progressions discussed in the text.

FONTE: VICENTINO (liv. III, Cap. 54, f.69-70, c.40-45).

Podemos observar que nesta composição de Nicola Vicentino, diferentemente do que ocorre com os gêneros diatônico e cromático, não vemos no gênero enarmônico a sequência *diesis- diesis- 3ª* Maior retirada do tetracorde enarmônico. Dessa maneira, o que caracteriza uma peça polifônica ser do gênero enarmônico é que para cada progressão de tríades haja pelo menos uma das vozes que prossiga por *diesis* (seja maior ou menor), ou então que prossiga por salto de quarta, quinta ou oitava considerando uma das possíveis espécies enarmônica.

Assim, representamos acima os trechos em que pelo menos uma das vozes prossegue por *diesis* ou por um salto seja de quarta, quinta ou oitava. Concluimos também que realizar duos imitativos utilizando-se deste gênero harmônico resulta muito difícil devido às dissonâncias.

Não estabeleceremos nenhum tipo de comparação com outros teóricos em relação às composições no gênero enarmônico, pois como citado anteriormente, os teóricos concordavam sobre a divisão do tetracorde enarmônico, contudo, sua aplicação prática nas polifonias era considerada por muitos inviável e impraticável na hora da execução. Nicola Vicentino foi um dos poucos a se aventurar nas composições polifônicas neste gênero.

4.2.3 Bottrigari

4.2.3.1 Análise *Il Cantar novo*- Parte I

Ao final do Livro *Il Melone I* (1602), Bottrigari apresenta uma composição a 4 vozes chamada *Il Cantar novo*,²¹⁴ utilizando o texto de um soneto de Petrarca. De acordo com o teórico, esta composição está estritamente no gênero cromático e está composta de acordo com a prática musical da época.

Começaremos a análise identificando os duos e as cadências.

²¹⁴ O madrigal é composto de duas partes. Aqui no trabalho analisaremos apenas a primeira parte do madrigal. Nos anexos III e IV ao final do trabalho é possível consultar a transcrição das duas partes realizadas por mim. Nos anexos V e VI encontram-se as partituras originais das duas partes do madrigal.

Compassos 1-6:

Exemplo 67- *Il cantar novo*, parte I, c.1-12

The image displays a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 12. The Soprano and Tenor parts are highlighted with a green line, while the Alto and Bass parts are highlighted with a blue line. In the second system, red arrows point to specific notes in measures 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12, likely indicating points of interest or analysis. The notation includes various note values, rests, and accidentals, typical of early modern musical notation.

FONTE: BOTTRIGARI – *IL MELONE* (1602).

De início nos deparamos que há dois duos que finalizam no compasso nº 6. Os duos são formados pelo soprano-tenor (ST) e alto-baixo (AB). Ambos os duos não são estritamente imitativos, mas apresentam características em comum ao início de cada linha melódica. Assim, o CMC do duo ST é de 1 semibreve, contudo no exemplo acima demarcamos que o CMC seria 1 semibreve e 1 mínima por entender que a configuração rítmica se mantém igual embora a melodia seja diferente.²¹⁵ O seu intervalo temporal é de 1 semínima e a relação intervalar é de *subdiapason*.²¹⁶ O duo AB tem o seu CMC composto por 2 breves, mas no exemplo marcamos que o seu CMC seria de 2 breves e 1 semibreve por considerar que a nota Mi do alto no terceiro compasso e a nota Lá do baixo possuem uma configuração rítmica muito próxima. Esse duo

²¹⁵ No soprano a nota Mi é mantida no segundo compasso, mas na voz do tenor há um salto de Mi para Lá.

²¹⁶ Consideramos *subdiapason* porque a voz do soprano é a qual começa primeiro e depois a voz do tenor. Como distam intervalarmente uma 8ªJ, considerando que o soprano inicia primeiro, temos a distância de um *diapason* no sentido descendente, assim denominamos de *subdiapason*.

não possui intervalo temporal pois começam juntos ao mesmo tempo e a relação intervalar é de *diapente* (5ªJ).

Se comparamos a entrada do duo ST com AB, a relação intervalar é de uníssono e o intervalo temporal é de 1 mínima.

A primeira cadência ocorre logo no compasso nº 6 e é denominada de *fuggita* porque há uma pausa na voz do soprano que impede que a cadência ressoe. Nesta cadência ocorre também a terça de picardia pela presença do sustenido na nota Dó, transformando a terça do acorde maior.

Compassos 7-12:

Exemplo 68- *Il cantar novo*, parte I, c.1-12.

FONTE: BOTTRIGARI – *IL MELONE* (1602).

O Segundo duo inicia no compasso nº 7 logo após a realização da cadência no compasso anterior. O par de duo é formado agora pelo soprano-baixo (SB) e alto-tenor (AT) que perduram até o compasso nº 12 onde ocorre a segunda cadência que também é *fuggita*. Aqui temos a voz do tenor com uma pausa que caracteriza este tipo de cadência.

De maneira geral, o segundo par de duos possui as seguintes características:

Tabela 22- Classificação intraduo - *II Cantar novo*.

Duo	CMC	Intervalo temporal intraduo	Relação intervalar intraduo
SB	1 semibreve e 1 mínima	1 mínima e 1 semínima	8ªJ (<i>diapason</i>)
AT	1 semibreve, 1 mínima e 1 semínima	1 semibreve	2ªm

FONTE: CRIADO PELA AUTORA (2021).

Tabela 23- Classificação interduo- *II cantar novo*.

Relação intervalar interduo	Intervalo temporal interduo
3ªm	1 mínima e 1 semínima

FONTE: CRIADO PELA AUTORA (2021).

Compassos 12-18:

A nota Si da voz do tenor no terceiro tempo do compasso nº 12 (ver exemplo anterior), inicia um novo duo entre soprano- tenor (ST) e alto-baixo (AB) com as seguintes características:

Exemplo 69 - Il cantar novo, parte I, c.13-18.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is written on four staves. The Soprano staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Alto, Tenor, and Bass staves also have treble clefs. The music is written in a style typical of 16th-century Italian lute songs. There are several annotations: a blue line connects the Soprano and Alto staves; a green line connects the Tenor and Bass staves; a red line is under the Alto staff; and a dashed green line is under the Bass staff. The measure numbers 13, 14, 15, 16, 17, and 18 are indicated at the top of the staves.

FONTE: BOTTRIGARI – *IL MELONE* (1602).

Tabela 24 - Análise intraduo- *Il cantar novo*.

Duo (Compassos 12-18)	CMC	Intervalo temporal intraduo	Relação intervalar intraduo
ST	2 semibreves e 1 mínima	1 semibreve	2ªm
AB	1 semibreve e 1 mínima	-	3ªM (10ªM)

FONTE: CRIADO PELA AUTORA (2021).

Tabela 25- Análise interduo- *Il cantar novo*.

Relação intervalar interduo	Intervalo temporal interduo
2ªm	1 semibreve

FONTE: CRIADO PELA AUTORA (2021).

A cadência no compasso nº 18 é novamente uma cadência *fuggita* uma vez que a voz do alto não cadencia. Além disso, a linha vermelha indicada na voz do alto significa que é uma entrada adjacente ao duo que cadencia no compasso nº 18. Essa entrada adjacente terminará no compasso nº 22.

Compassos 19-25:

No último tempo do compasso nº18 (nota Mi ligada a nota Mi do compasso nº 19), começará um novo duo entre soprano e baixo (SB) conforme indica a figura abaixo em linha azul. Um segundo duo começa no compasso nº 21 na linha do tenor, formando o duo AT. No compasso nº 25 ocorre uma cadência em todas as vozes, com a *clausula cantizans* na linha do alto e o baixo realizando um movimento de 4ªJ ascendente.

De forma geral, a característica desse agrupamento de duos ficaria conforme a tabela:

Tabela 26- Análise intraduo - *Il cantar novo*.

Duo (Compassos 19-25)	CMC	Intervalo temporal intraduo	Relação intervalar intraduo
SB	1 semibreve 1 mínima e 1 semínima	2 mínimas	5ªJ (<i>subdiapente</i>)
AT	1 semibreve e 1 semínima	2 semibreves	uníssono

FONTE: CRIADO PELA AUTORA (2021).

Tabela 27- Análise interduo- *Il cantar novo*.

Relação intervalar interduo	Intervalo temporal interduo
8ªJ (<i>subdiapason</i>)	2 semibreves e 1 semínima

FONTE: CRIADO PELA AUTORA (2021).

Exemplo 70 - *Il cantar novo*, parte I, c.19-28.

FONTE: BOTTRIGARI – *IL MELONE* (1602).

Compassos 25-28:

Entre os compassos nº 26-27 há um movimento de cadência, contudo como não há a *clausula cantizans* o movimento cadencial é fraco, proporcionando mais um momento de repouso do que um momento cadencial.

Entre os compassos nº 28 e nº 32 há uma nova formação de duos soprano-tenor (AT) e alto-baixo (AB). O par de duo AB se destaca por suas linhas quase homorrítmicas que se fundem à linha do soprano nos compassos nº 28-31.

Compassos 28-32:

A cadência ocorre no compasso nº 32 com a *clausula* do *cantizans* na linha do tenor e o baixo realizando uma descida de 5ªJ anteriormente à resolução da cadência.

Dessa forma, temos aqui as características gerais pertencentes ao duo:

Tabela 28 - Análise intraduo- *Il cantar novo*.

Duo (Compassos 28-32)	CMC	Intervalo temporal intraduo	Relação intervalar intraduo
ST	1 mínima	-	6ªM
AB	3 semibreves e 1 mínima	1 mínima	8ªJ (<i>diapason</i>)

FONTE: CRIADO PELA AUTORA (2021).

Tabela 29- Análise interduo- *Il cantar novo*.

Relação intervalar interduo	Intervalo temporal interduo
5ª dim.	1 mínima

FONTE: CRIADO PELA AUTORA (2021).

Exemplo 71- *Il cantar novo*, parte I, c.24-32.

The image displays a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is divided into two systems, measures 24-28 and 29-32. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Colored lines (green, blue, red) are drawn across the staves to highlight specific intervals and temporal relationships between the voices, as described in the accompanying tables. The score is set in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

FONTE: BOTTRIGARI – *IL MELONE* (1602).

Compassos 32-38:Tabela 30- Análise intraduo e interduo- *Il cantar novo*.

Duo (Compassos 32-38)		CMC	Intervalo temporal intraduo	Relação intervalar intraduo
SA		1 semibreve	1 semibreve	4ªJ (<i>subdiatessaron</i>)
TB		2 semibreves	-	unísono
Relação intervalar interduo	Intervalo temporal interduo			
8ªJ (diapente)	1 semibreve			

FONTE: CRIADO PELA AUTORA (2021).

Há dois pares de duos, sendo um entre o soprano-alto (AS) e o outro entre o tenor-baixo (TB).

As linhas melódicas dentro de cada par de duo não são estritamente imitativas. Dessa maneira, o CMC considerado foi baseado na configuração rítmica.

Há uma cadência no compasso nº 38, contudo não é uma cadência caracterizada como forte uma vez que não há a presença da *clausula cantizans*.

Exemplo 72 - Il cantar novo, parte I, c.29-39.

FONTE: BOTTRIGARI – *IL MELONE* (1602).

Nos compassos n° 36-39 entre as vozes do soprano e do tenor, há um agrupamento homorrítmico. A partir do último tempo do compasso n° 37, a linha do alto se junta à linha do soprano e do tenor e passa a fazer parte do agrupamento homorrítmico.

Compassos 38-40 e 40-44:

Tabela 31- Análise intraduo e interduo- *Il cantar novo*.

Duo (Compassos 38-44)		CMC	Intervalo temporal intraduo	Relação intervalar intraduo
AS		2 semibreves	-	5ªJ (<i>diapente</i>)
TB		2 semibreves	1 mínima	5ªJ (<i>diapente</i>)
Relação intervalar interduo	Intervalo temporal interduo			
8ªJ	1 mínima			

FONTE: CRIADO PELA AUTORA (2021).

Os duos formados são S-A e T-B a partir do compasso nº 38. Há uma cadência no compasso nº 40, porém sem força resolutiva uma vez que não possui *clausula cantizans*. No compasso nº 44 há outra cadência com uma maior força resolutiva se comparada com a cadência do compasso nº 40.

Do final do compasso nº 37 até o compasso nº 44 há um agrupamento homorrítmico entre as vozes do soprano, do alto e do tenor.

Exemplo 73- *Il cantar novo*, parte I, c.36-39.

This musical score shows four staves labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The key signature has one flat (B-flat). Measures 36-39 are grouped by a large rounded rectangle. Within this group, a blue box highlights a phrase in the Soprano and Alto parts, and a green box highlights a phrase in the Tenor and Bass parts. The notation includes various note values, rests, and slurs.

FONTE: BOTTRIGARI – *IL MELONE* (1602).

Exemplo 74- *Il cantar novo*, parte I, c.40-44.

This musical score shows the same four staves (S., A., T., B.) for measures 40-44. A red arrow points to the beginning of measure 40. The measures are grouped by a large rounded rectangle. Horizontal dashed lines in blue, green, and red are drawn across the staves to indicate pitch levels or intervals. The notation includes various note values, rests, and slurs.

FONTE: BOTTRIGARI – *IL MELONE* (1602).

Compassos 45-50 e 53-56

Na parte final da música, temos o duo do soprano e tenor (ST) e do alto e do baixo (AB).

Tabela 32 - Análise intraduo e interduo- Il cantar novo.

Duo (Compassos 38-44)		CMC	Intervalo temporal intraduo	Relação intervalar intraduo
ST		4 semibreves e 1 mínima	-	8ªJ (<i>diapason</i>)
AB		5 semibreves	1 mínima	5ªJ (<i>diapente</i>)
Relação intervalar interduo	Intervalo temporal interduo			
2ªm	2 mínimas			

FONTE: CRIADO PELA AUTORA (2021).

No compasso nº 50 ocorre uma cadência sutil com o soprano descendo uma 2ªM e o alto mantendo a nota. O baixo tem uma pausa antes da nota Lá da resolução da cadência; tem também o salto descendente entre a nota Mi (antes da pausa) e o Lá (nota de resolução da cadência). O tenor continua sua melodia e é por essa razão que essa cadência é sutil, porque não há as *clausulas* cadenciais.

Exemplo 75- *Il cantar novo*, parte I, c.40-55.

The musical score is presented in three systems, each with four staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The time signature is 3/8.

- System 1 (Measures 40-44):** The Soprano and Alto parts have a melodic line starting with a half note followed by eighth notes. The Tenor and Bass parts have a lower melodic line.
- System 2 (Measures 45-54):** This system contains a green box highlighting a passage in the Alto and Tenor parts. A blue line indicates a melodic contour across the Soprano and Alto parts. Red arrows point to specific notes in the Soprano, Alto, and Tenor parts.
- System 3 (Measures 55-58):** This system shows the final measures of the piece. Red arrows indicate specific notes in each part.

FONTE: BOTTRIGARI – *IL MELONE* (1602).

Após a cadência do compasso n° 50, não há estruturas imitativas entre duos porque a melodia caminha para o final. Entre os compassos n° 50-56, a cadência realizada no compasso n° 50 ainda ressoa, resultando numa cadência sutil no compasso n° 53.

Os compassos n° 50-56, se utilizarmos de uma nomenclatura moderna para fazer a comparação, se parece à uma *coda* que prepara a mudança para a parte II da peça. O último acorde tem a presença do Dó #, formando uma acorde maior que prepara para a melodia que vem em sequência na parte II.

Nesta peça em particular, a tarefa de demarcar duos imitativos (ou não-imitativos) é um pouco mais difícil pelo fato que as vozes da polifonia apresentam alterações e dissonâncias que mudam as relações intervalares e as configurações rítmicas com muita frequência. Há momentos em que todas as vozes apresentam a mesma estrutura rítmica e sequências intervalares similares. Por outro lado, há momentos em que parece não haver elementos suficientes para determinar um par de duos, tendo uma voz elementos musicais estritamente iguais a mais de uma das vozes simultaneamente, dificultando a tarefa de determinar com qual das vozes poderia realizar o duo.

As maiorias das cadências desse madrigal são cadências “*fuggite*” justamente pela obra ser composta no gênero cromático. Pela concepção de Bottrigari no que diz respeito ao uso específico de notas que pertencem a este gênero, a maioria das cadências não possuem a *clausula* do *cantizans*, uma vez que não há notas suficientes para que isso ocorra especificamente dentro desta peça.

Nesta composição, vemos que Bottrigari utiliza um dos modos proposto por Zalino em *Le Institutione harmoniche* (1558).

Exemplo 76 - Os 12 modos de Zarlino.



FONTE: ZARLINO- *LE ISTITUTIONE HARMONICHE* (lib.4, cap.10, p.310).

Exemplo 77- Resumo dos 12 modos autênticos e plagais.



FONTE: ZARLINO- *LE ISTITUTIONE HARMONICHE* (lib.4, cap.13, pg.314).

O modo desta primeira parte do madrigal *Il Cantar novo* corresponde ao X modo de Zarlino. A voz do soprano tem como nota mais grave o Mi e como nota mais aguda o Dó#, assim o seu âmbito é Mi-Dó#. ²¹⁷ A voz do alto tem como nota mais grave um Lá e como nota mais aguda um Fá#. A voz do tenor tem como nota mais grave um Mi e como nota mais aguda atinge o Mi da oitava superior. O baixo tem como nota mais grave um Lá e como nota mais aguda atinge o Lá da oitava superior.

Analisando o âmbito das vozes do madrigal e considerando que normalmente a voz do tenor é a que determina o modo da música, concluímos que dentro dos modos propostos por

²¹⁷ Embora nos compassos 19-21 da linha do soprano a extensão do âmbito ultrapasse a nota Mi (Lá, Si, Dó[♮] e Dó#), é o único trecho em que essas notas aparecem.

Zarlino o que mais se aproxima é o X modo.²¹⁸ A primeira parte da peça termina com uma cadência em Lá e com a terça maior (Dó#), sendo soprano e tenor plagal e alto e baixo autêntico.

4.2.3.2 Análise do gênero cromático- Parte II

Para analisarmos como o gênero cromático é aplicado ao madrigal “*Il Cantar novo*”, precisamos entender quais notas são caracterizadas como pertencentes ao gênero cromático. Para isso, seguiremos as duas concepções sobre o cromatismo desenvolvidas por Kyle Adams para a nossa análise, sendo a primeira a concepção relativa e a segunda a concepção absoluta.

A concepção relativa presava pelo uso estrito da sequência semitom-semitom-*semitono* descrito pelos teóricos gregos como os intervalos do tetracorde cromático. Por outro lado, a concepção absoluta considerava as notas de tecla preta pertencentes ao gênero cromático e por isso qualquer uma delas poderiam ser utilizadas numa música de gênero cromático. Isto levará à aplicação de semitons sucessivos, aproximando muito da ideia moderna de cromatismo.

De acordo com Kyle Adams, Bottrigari e Zarlino são os teóricos que se enquadram na concepção absoluta. No tratado *Il Desiderio* (1594) ao descrever o gênero cromático, Bottrigari diz que são aquelas notas que não pertencem ao gênero diatônico, ou seja, são as notas do teclado preto do instrumento. Dessa maneira, a escala cromática é representada da seguinte maneira:

Exemplo 78- Sistema perfeito cromático.

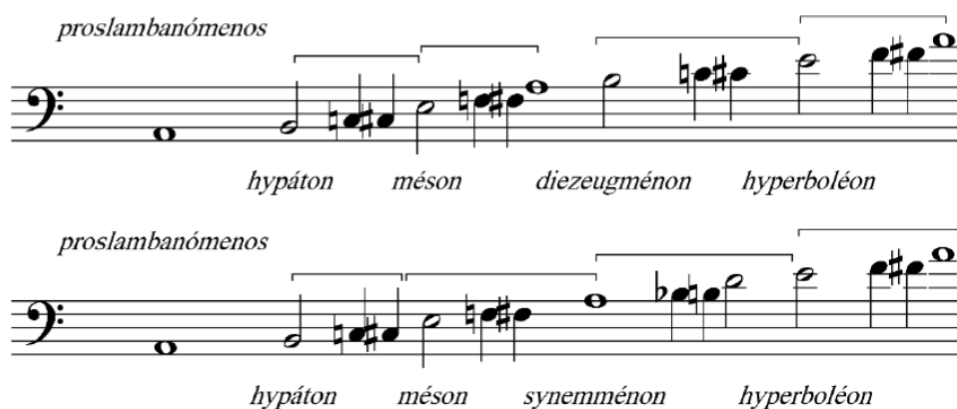


FONTE: BOTTRIGARI (*Il Melone*, 1602, p.4).

²¹⁸ O X modo é plagal do IX modo, assim o X modo tem um âmbito que vai de Mi-Mi e o IX modo vai de Lá-Lá.

Segue uma transcrição desta representação feita por Luca Bruno:

Exemplo 79- Transcrição do sistema cromático de Bottrigari.



FONTE: BRUNO (2014, p.328).

Ao observar o sistema cromático de Bottrigari, percebemos que as únicas notas alteradas são o Sib; Dó# e Fá#. Percebemos ainda a falta de notas como o Sol e o Ré, embora este último se encontre no registro agudo.

Utilizando-se dessas informações, analisaremos melodicamente e harmonicamente a primeira parte da peça *Il cantar novo*.

Compassos 1-6:

Exemplo 80- *Il cantar novo*, Parte I, comp.1-6.

FONTE: BOTTRIGARI – *IL MELONE* (1602).

O gênero cromático neste primeiro momento da música *Il cantar novo*, fica caracterizado pela presença de semitons e de terça menores tanto na melodia quanto na harmonia. As alterações começam a aparecer a partir do segundo compasso com a nota Dó#.

No último tempo do primeiro compasso, há uma dissonância entre a nota Si do alto e a nota Dó do baixo. Do ponto de vista melódico, temos uma estrutura caracterizada como tetracorde cromático. Ela ocorre na linha do alto entre os compassos nº 2-3, a sequência de semitom- semitom- 3ªm (Si, Dó, Dó#). Além dessa estrutura completa do tetracorde cromático, obtemos estruturas incompletas, como por exemplo na linha do alto nos compassos nº 5-6, temos dois semitons em sequência (si, dó, dó#). Temos relações de 3ª maiores e menores, como por exemplo no compasso nº1 na linha do baixo, onde temos uma 3ª maior e na sequência uma 3ª menor. Isso se repete nos compassos nº 3-4 na linha do alto e nos compassos nº 4-5 na linha do soprano.

Do ponto de vista harmônico, chama a atenção o compasso nº 5 pela proximidade entre o Si da linha do tenor e do Fá⁴ na linha do baixo. Ao final do compasso nº 5, há um intervalo de 2ª menor (semitom) formado entre o Si da linha do alto e o Dó na linha do tenor.

A gama de notas utilizadas nesses compassos iniciais são: Lá, Si, Dó#, Mi, Fá, Fá# e todas essas notas pertencem ao sistema cromático proposto por Bottrigari.

Compassos 6-12:

Exemplo 81- *Il cantar novo*, Parte I, comp.6-12.

FONTE: BOTTRIGARI – *IL MELONE* (1602).

Nesse trecho não temos a presença da estrutura do tetracorde cromático em semitom-semitom- 3ªmenor. Contudo temos sucessões melódicas em semitons e terças menores.

As sucessões de semitons acontecem nos seguintes trechos:

No soprano acontecem entre a última nota do compasso nº 6 e a primeira do compasso nº 7. Depois ocorrem novamente no movimento cadencial, entre os compassos nº 11-12 (Si, Dó, Si).

No baixo ocorrem nos compassos nº 7-8 (Mi-Fá-Mi) e na sequência há duas terças sendo uma maior e outra menor.

No tenor nos compassos nº 7-8 temos 3ªm-3ªm-3ªM e na linha do alto no compasso nº 10 temos duas terças seguidas, sendo uma maior e outra menor.

Harmonicamente, destacamos o compasso nº 11 com as notas Si do alto e Dó do soprano soando juntas no movimento cadencial.

Compassos 13-18:

Exemplo 82- *Il cantar novo*, Parte I, comp.13-18.

The musical score is written for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). It consists of six measures, numbered 13 to 18. The Soprano part begins with a rest in measure 13, followed by a melodic line. The Alto part has a rest in measure 13 and a melodic line. The Tenor part has a rest in measure 13 and a melodic line. The Bass part has a rest in measure 13 and a melodic line. The score is marked with a '13' at the beginning of the Soprano staff.

FONTE: BOTTRIGARI – *IL MELONE* (1602).

Aqui temos uma estrutura do tetracorde cromático completo na linha do alto nos compassos n° 17-18.

Neste trecho não há sucessões melódicas de semitom, mas há a combinação em alguns compassos de semitom-terça menor, um tetracorde incompleto. Isto ocorre no compasso n°16 do soprano, onde temos Si-Dó-Lá; nos compassos n° 16-17 da linha do tenor onde temos Si-Dó-Lá e no compasso n° 17 da linha do baixo, onde temos Si-Dó-Lá.

Compassos 19-25:

Exemplo 83- *Il cantar novo*, Parte I, comp.19-28.

FONTE: BOTTRIGARI – *IL MELONE* (1602).

Na linha do alto nos compassos n° 21-22, há uma sequência de semitons que resultará na formação do tetracorde cromático (Si-Dó- Dó#-Mi). Teremos essa mesma formação de tetracorde representada pelas mesmas notas na linha do baixo no compasso n° 23.

Há sucessões melódicas de semitons como ocorre na linha do alto no compasso n° 24 e na linha do tenor também no compasso n° 24. Sequências de 3ª menores e maiores ocorrem na linha do baixo nos compassos n° 21-22 e na linha do soprano nos compassos n° 24-25.

Harmonicamente destacamos que no compasso n° 23 se forma entre as linhas do soprano e baixo, um intervalo de 2ª devido ao Dó# do baixo soar momentaneamente junto com o Dó do soprano.

Compassos 26-32:

Exemplo 84- *Il cantar novo*, Parte I, comp.24-32.

FONTE: BOTTRIGARI – *IL MELONE* (1602).

Neste trecho temos novamente uma configuração do tetracorde cromático que aparece na linha do tenor entre os compassos n° 30-31 (Mi- Dó#-Dó♭-Si). Diferentemente do que aconteceu em outros trechos onde tivemos a configuração intervalar melódica do tetracorde cromático, aqui ele ocorre de maneira contrária: 3ªmenor- semitom- semitom.

A linha do baixo realizada saltos consecutivos de 5ªJ nos compassos n° 30-31.

No compasso n° 29 temos intervalos de 3ª menores entre as linhas melódicas e no compasso n° 28 uma 5ª diminuta entre as linhas do tenor e baixo e uma 4ª aumentada nas linhas do tenor e alto, que resultará num acorde menor no compasso n° 29.

Compassos 36-44:Exemplo 85- *Il cantar novo*, Parte I, comp.36-44.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is divided into two systems. The first system contains measures 36 to 39, and the second system contains measures 40 to 44. The Soprano part is written in a treble clef, and the other three parts are written in a bass clef. The music is in a 16th-century style, with a focus on harmonic structure and melodic movement. The Soprano part shows a clear melodic line, while the other voices provide a harmonic foundation.

FONTE: BOTTRIGARI – *IL MELONE* (1602).

Neste trecho da música não temos nenhuma configuração do tetracorde cromático, contudo, se observarmos os compassos nº 37-41 na linha do soprano, identificamos uma estrutura macro similar à configuração do tetracorde cromático em Semitom, Semitom, 3ªmenor composto pelas notas Dó-Si (c.37-38); Si-Dó (c.40) e Dó-Lá (c.41).

Essa seção é quase completamente homorrítmica, dessa forma encontramos movimentos de quintas e quartas paralelas entre as vozes.

Compassos 45-56:

Exemplo 86- *Il cantar novo*, Parte I, comp.45-56.

FONTE: BOTTRIGARI – *IL MELONE* (1602).

Neste trecho final da primeira parte do Madrigal, temos novamente uma seção quase que inteiramente homorrítmica numa distância intervalar de segunda (Si e Lá).

Não temos nenhuma configuração de tetracorde cromático neste trecho, embora existam sucessões melódicas de semitons no compasso nº 48 na linha do alto; nos compassos nº 53-54 na linha do soprano e no compasso nº 55 na linha do alto.

Há momentos em que encontramos estruturas de semitom seguidas de 3ª menor, como por exemplo, no compasso nº 50 na linha do tenor (Dó#- Lá- Dó♭- Si); nos compassos nº 50-51 na linha do soprano e nos compassos nº 53-54 na linha do alto.

Podemos perceber que pelas dissonâncias que a música contém, o contraponto e os princípios básicos da polifonia não são aplicados de maneira rigorosa. Assim, o gênero cromático na concepção de Bottrigari, trata-se de uma escala onde não há notas como Sol, Ré grave e Sol#, por exemplo. Se a configuração do tetracorde cromático aparecer na melodia, isso

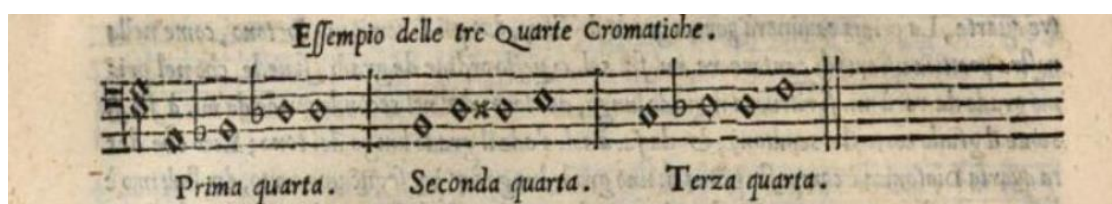
será consequência do tratamento polifônico que se dá às melodias. Assim, para Bottrigari o gênero cromático pode ser identificado em uma música através da sucessão melódica de semitons, sem necessariamente apresentar a estrutura semitom-semitom-3ª menor.

4.2.4 Nicola Vicentino

Diferentemente de Zarlino e Bottrigari, Nicola Vicentino classifica os modos num total de 8 e utiliza a nomenclatura segundo os teóricos antigos.

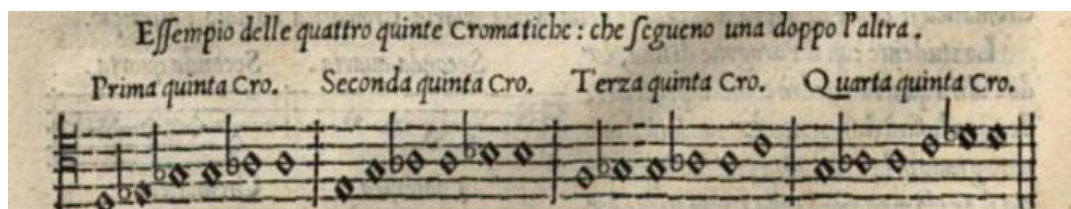
Vicentino demonstra que os gêneros possuem espécies de quarta, quinta e oitava seguindo a sequência melódica correspondente de cada gênero. No gênero cromático, ele classifica as espécies da seguinte maneira:

Exemplo 87- Espécies de quarta no gênero cromático.



FONTE: VICENTINO (1555, liv. III, Cap.36, f.59).

Exemplo 88- Espécies de quinta no gênero cromático.



FONTE: VICENTINO (1555, liv. III, Cap.37, f.59).

Exemplo 89- Espécies de oitava no gênero cromático.



FONTE: VICENTINO (1555, liv. III, Cap.38, f.60).

Vicentino considera que os intervalos de quarta, quinta e oitava, além de possuírem espécies no gênero diatônico,²¹⁹ também possuem espécies no gênero cromático e no gênero enarmônico. Dessa forma, na concepção de Vicentino, uma música composta estritamente no gênero cromático deveria apresentar uma das espécies de quarta, quinta ou oitava compostas pela sequência melódica semitom-semitom-tom, fosse através de saltos²²⁰ ou não:

Exemplo 90- Espécies de quinta no gênero diatônico: Composta e Incomposta.



FONTE: VICENTINO (1555, liv. III, cap.3, f.43).

²¹⁹ O gênero diatônico refere-se à uma sequência melódica composta por Tom-Tom-Semitom, portanto, é o gênero mais utilizado durante o Renascimento. As espécies então são variações na sequência intervalar em que os dois tons e o semitom aparecem numa melodia.

²²⁰ Vicentino chama de composta os intervalos que são escritos por grau conjunto e de incomposta os intervalos representados por saltos. Dessa forma, na representação das espécies de quinta do gênero diatônico, Vicentino chama o intervalo de quinta escrito por grau conjunto de composta e o intervalo de quinta escrito por salto sem as notas intermediárias é chamado de incomposta.

Diferentemente de Vicentino, Zarlino e Bottrigari consideram os gêneros harmônicos como se fossem escalas e, portanto, cada gênero harmônico poderia ter notas em comuns e notas restritas ao gênero.

Exemplo 91- Gêneros harmônicos segundo Zarlino.



FONTE: Zarlino (1558, liv.3, cap.72, p.271).

Exemplo 92- Sistema diatônico de Bottrigari.



FONTE: BOTTRIGARI- IL MELONE I (1602, p.3).

Exemplo 93- Sistema cromático de Bottrigari.



FONTE: BOTTRIGARI- *IL MELONE I* (1602, p.4).

Exemplo 94- Sistema enarmônico de Bottrigari.



FONTE: BOTTRIGARI- *IL MELONE I* (1602, p.4).

Dessa maneira, na concepção de Vicentino podemos encontrar uma diversidade de notas alteradas que compõem o gênero cromático seguindo a sequência intervalar de semitom-semitom-tom, enquanto para Bottrigari e Zarlino há notas específicas que podem ser encontradas somente em um dos gêneros harmônicos e há notas que são comuns aos três gêneros.

Nicola Vicentino propõe que para cada gênero harmônico seja realizado uma cadência ao final. Dessa forma, cada voz tem uma forma de cadenciar conforme está representado no exemplo abaixo:

Exemplo 95- Cadências do gênero cromático.



FONTE: VICENTINO (1555, liv. III, cap.53, f.61).

4.2.4.1 Análise Hierusalem

No tratado *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) de Nicola Vicentino consta uma série de madrigais -ou partes de madrigais- como exemplo dos gêneros harmônicos.

Aqui iremos analisar a primeira parte do Madrigal *Hierusalem*²²¹ que foi considerada por Vicentino como uma música escrita estritamente no gênero cromático, sem a presença de elementos dos outros dois gêneros.

²²¹ A transcrição deste madrigal encontra-se no anexo VII enquanto a sua versão original encontra-se no anexo VIII. A transcrição foi retirada do artigo de Jonathan Wild- "Genus, Species and Mode in Vicentino's 31-tone Compositional Theory."

Compassos 1-7:Tabela 33 - Análise intraduo- *Hierusalem*.

Duo	CMC	Intervalo temporal intraduo	Relação intervalar intraduo
ST1	3 breves	3 breves	6ªM
T2B	3 breves	1 breve	5ªJ (subdiapente)

FONTE: CRIADO PELA AUTORA (2021).

Tabela 34- Análise interduo- *Hierusalem*.

Relação intervalar interduo	Intervalo temporal interduo
2ª M	4 breves

FONTE: CRIADO PELA AUTORA (2021).

Exemplo 96 - *Hierusalem*- c.1-7.

The image shows a musical score for a piece titled 'Hierusalem' (c.1-7). It consists of five staves, likely representing different vocal parts: Soprano, Tenor 1, Alto, Tenor 2, and Bass. The lyrics 'Hie - ru - sa - lem' are written below the staves. A blue line connects the first notes of the Soprano, Tenor 1, and Alto parts, indicating a melodic sequence. A green line connects the first notes of the Tenor 2 and Bass parts, indicating another melodic sequence. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, and rests.

FONTE: VICENTINO (1555, liv. III, Cap. 55, f.70-71).

Nestes primeiros sete compassos iniciais percebemos que as entradas das vozes não ocorrem nem por uníssono e nem por consonância perfeita (8ªJ ou 5), sendo um elemento diferente da regra do contraponto Renascentista e diferente do que ocorre no gênero diatônico.

Percebemos que nas linhas do soprano-tenor 1-baixo ocorrem a sequência melódica do gênero cromático semitom -semitom- 3ªm enquanto o alto-tenor 2 realizam a sequência melódica ao contrário: 3ªm-Semitom -Semitom.

O soprano realiza um duo inicial com a voz do primeiro tenor enquanto o baixo realiza um outro duo com a voz do segundo tenor. A linha do alto neste primeiro momento consideramos uma voz adjacente aos duos.

Nos compassos nº 6-7, pensando na linha vertical da música, temos uma alternância de progressão entre acordes maiores e menores.

Compassos 8-13:

Tabela 35- Análise intraduo- *Hierusalem*.

Duo	CMC	Intervalo temporal intraduo	Relação intervalar intraduo
AS	2 breves e 1 semibreve	1 semibreve	uníssono
T2B	3 breves	1 breve e 1 semibreve	2ªM

FONTE: CRIADO PELA AUTORA (2021).

Tabela 36- Análise interduo- *Hierusalem*.

Relação intervalar interduo	Intervalo temporal interduo
4ªJ (<i>Diatessaron</i>)	2 breves e 1 semibreve

FONTE: CRIADO PELA AUTORA (2021).

movimento cadencial e só retorna na resolução da cadência. Consideramos esse tipo de cadência como *fuggita* uma vez que na linha do segundo tenor há uma pausa na resolução da cadência e na linha do alto há uma pausa no movimento cadencial. Dessa maneira, ambas as vozes “fogem” da cadência.

Neste trecho da peça, temos o soprano e o alto formando um duo e o segundo tenor com o baixo formando outro duo. A linha do primeiro tenor é considerada aqui como uma voz adjacente aos dois duos.

Compassos 14-19:

Tabela 37- Análise intraduo- *Hierusalem*.

Duo	CMC	Intervalo temporal intraduo	Relação intervalar intraduo
ST2	2 semibreves e 1 mínima	1 breve	5ªJ (<i>diapente</i>)
AT1	2 semibreves e 1 mínima	-	4ªJ (<i>diatessaron</i>)

FONTE: CRIADO PELA AUTORA (2021).

Tabela 38- Análise interduo- *Hiierusalem*.

Relação intervalar interduo	Intervalo temporal interduo
4ªJ	1 mínima

Exemplo 98 - *Hierusalem*- c.8-19.

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 8-13) includes staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part has a blue line connecting measures 11 and 12, and a green line connecting measures 13 and 14. The Alto part has a blue line connecting measures 11 and 12, and a green line connecting measures 13 and 14. The Tenor part has a blue line connecting measures 11 and 12, and a green line connecting measures 13 and 14. The Bass part has a blue line connecting measures 11 and 12, and a green line connecting measures 13 and 14. The second system (measures 14-19) continues the vocal parts. The Soprano part has a blue line connecting measures 15 and 16, and a green line connecting measures 17 and 18. The Alto part has a blue line connecting measures 15 and 16, and a green line connecting measures 17 and 18. The Tenor part has a blue line connecting measures 15 and 16, and a green line connecting measures 17 and 18. The Bass part has a blue line connecting measures 15 and 16, and a green line connecting measures 17 and 18. Red arrows indicate specific melodic movements in the Soprano and Alto parts.

FONTE: VICENTINO (1555, III, Cap. 55, f.70-71).

A resolução dos pares de duos acontecerá no compasso n° 15.

Neste trecho dos compassos n° 14-19, a linha do soprano possui uma sequência melódica de 3ªm-semitom-3ªm seguido de um salto de quarta, podendo ser considerado da terceira espécie, e uma 3ªm novamente ao final do compasso n° 19.

Na linha do alto há uma grande quantidade de uníssono seguido de saltos de 4ª no compasso n° 15, salto de 5ª no compasso n° 16 e salto de 8ª ao final do compasso n° 19.

Na linha do primeiro tenor temos na transição do compasso n° 15-16 um salto de 4ª e na sequência uma 3ªm. No compasso n° 17 temos um salto de sexta menor seguido de semitom, culminando numa 3ªmenor ao final do compasso n° 19.

O segundo tenor possui um salto de 4ª no compasso n° 15 e um salto de 5ª no compasso n°16, seguido de um semitom. No compasso n° 18 temos um salto de 4ª descendente seguido de uma 3ª menor e na transição para o compasso n° 19 temos um salto de 8ª.

Na linha do baixo ocorre uma sucessão de saltos de 4ª intercalando o movimento (ascendente-descendente). Ao final do compasso n° 19 há uma 3ª menor.

A cadência que ocorre no compasso n° 15 também não tem *clausula cantizans*, sendo assim uma cadência de natureza fraca e menos conclusiva. A voz do soprano faz um movimento de 2ªm ascendente para atingir a cadência, enquanto o alto faz um movimento de 4ªJ ascendente. O baixo e o segundo tenor também realizam o movimento de 4ªJ, contudo na direção oposta ao do alto.

Neste ponto em que há a cadência, o segundo tenor começa uma nova linha que culminará numa nova formação de pares de duos. Dessa maneira, embora caracterizemos a cadência como *fuggita* devido ao fato do primeiro tenor não ter realizado o movimento cadencial, consideramos que esse tipo de cadência é elidida, ou seja, quando há a resolução da cadência ao mesmo tempo há o começo de um novo duo.

Nos compassos n° 14-17 podemos perceber que há uma progressão de tríades maiores, contudo o movimento realizado não é por cromatismo e sim por saltos de 4ªJ.

Os duos formados neste trecho correspondem ao soprano com o segundo tenor e ao alto com o primeiro tenor. Dessa maneira, o baixo foi considerado uma voz adjacente aos dois duos.

Compassos 20-25:

Tabela 39 - Análise intraduo- *Hierusalem*.

Duo	CMC	Intervalo temporal intraduo	Relação intervalar intraduo
ST1	2 semibreves	-	3ªm
T2B	2 semibreves	1 mínima	8ªJ (<i>subdiapason</i>)

FONTE: CRIADO PELA AUTORA (2021).

Tabela 40- Análise interduo- *Hierusalem*.

Relação intervalar interduo	Intervalo temporal interduo
3ª M	1 semibreve

FONTE: CRIADO PELA AUTORA (2021).

Exemplo 99 - *Hierusalem*- c.20-25.

FONTE: VICENTINO (1555, III, Cap. 55, f.70-71).

Os pares de duos formados no trecho anterior irão realizar um ponto de encontro no compasso n° 20, exceto a linha do alto que continua com a melodia. Aqui não consideramos como cadência, pois não há um movimento para isso. O primeiro tempo do compasso vem de um movimento de uníssono com as notas do compasso n° 19, tanto do alto como dos tenores e do baixo.

Após esse ponto de repouso das vozes no compasso n° 20, há a formação de um novo par de duos. Um dos duos acontece entre a linha do soprano e a linha do primeiro tenor enquanto o segundo duo ocorre entre a linha do segundo tenor e a linha do baixo.

A linha do soprano realiza saltos de quarta (c. 21-22) e de 3ª menor (transição do c.21-22). A linha do alto realiza saltos de oitava (c.20); saltos de quinta (c.21e c.24-25) e saltos de quarta (c.21).

O primeiro tenor realiza melodicamente saltos de 3ªm (c.21-22; c.23-24); saltos de quarta (c.20) e saltos de quinta (c.21). Os compassos n° 23-25 são caracterizados como do gênero cromático com uma sequência de semitom-3ªm-semitom. O segundo tenor apresenta saltos de 3ªm nos compassos n° 22 e 24.

A linha do baixo realiza progressões melódicas de 4ªJ (c. 20-21; c.23-25) e de 3ªm (c.22-23).

No compasso n° 25 temos então a cadência final. O soprano atinge a cadência através de uníssono enquanto o alto atinge a cadência com um salto de 5ªJ ascendente. O primeiro tenor realiza um movimento de 2ªm descendente enquanto o segundo tenor realiza o movimento de 3ªm ascendente. O baixo realiza um salto de 4ªJ descendente.

Em relação ao Bottrigari, notamos que Vicentino utiliza as sequências melódicas que caracterizam o tetracorde cromático: semitom-semitom- 3ªm. Além dessa sequência, utiliza as espécies de quarta, quinta e oitava. Assim, encontramos em suas composições notas como Sol e Ré, as quais não vemos na composição de Bottrigari. Dessa maneira, Vicentino caracteriza um gênero como cromático ao utilizar a sequência do tetracorde cromático, bem como as espécies de quarta, quinta e oitava. Bottrigari por sua vez, acaba por separar as notas que pertencem ao gênero cromático e utiliza somente essas notas, sem se preocupar se haverá ou não a sequência melódica do tetracorde cromático. Na sua concepção, o gênero cromático pode ser caracterizado pela sequência sucessivas de semitons.

Em relação aos semitons há uma diferença significativa entre Bottrigari e Vicentino. Enquanto o primeiro teórico aplica semitons maiores ou semitons menores de maneira sequencial no gênero cromático, para Vicentino o gênero cromático será caracterizado pela alternância sucessiva entre semitom maior e menor. Em nossas análises apresentamos de maneira genérica a classificação do semitom, sem defini-lo em maior ou menor. Isso não significa que Bottrigari não considerasse a formação do tetracorde cromático em semitom menor-semitom maior- 3ª menor, apenas não aplicava essa formação de maneira estrita em sua composição. Nas poucas vezes em que foi possível identificar o tetracorde cromático no madrigal “*Il cantar novo*”, percebe-se que a sequência intervalar melódica divide os semitons em menores e maiores. Contudo, a questão para Bottrigari era a sucessão de semitons na melodia sem que fosse levado em consideração essa alternância entre semitom maior e menor, coincidindo com a definição do termo absoluta proposta por Kyle Adams. Já Vicentino aplicava de maneira estrita e alternada o semitom maior e menor, coincidindo com o conceito do termo relativa explicado anteriormente.

CONCLUSÃO

A discussão sobre os *genera* gregos por parte dos teóricos renascentistas abriu caminho para a aparição e a consolidação de teorias tonais nos séculos seguintes. O gênero diatônico é aquele o qual a maioria das composições polifônicas utilizavam, seguindo as regras do contraponto e da música *ficta*. Assim, não vemos discussões aprofundadas neste gênero harmônico por parte dos teóricos renascentistas, uma vez que todos concordavam sobre a sua divisão intervalar do tetracorde e a sua aplicação na música polifônica. Além disso, tal gênero não proporcionava grandes dissonâncias e problemas de afinação quando executado pelos músicos práticos.

Os gêneros harmônicos mais discutidos foram o enarmônico e, principalmente, o cromático. Em relação ao gênero enarmônico, vimos que os teóricos musicais concordavam com a sua divisão intervalar do tetracorde, mas a sua aplicação na música polifônica e a sua execução pelos músicos práticos resultavam em opiniões divergentes. Dessa maneira, o teórico musical que mais discorreu sobre tal gênero harmônico foi Nicola Vicentino, sendo o responsável por reavivar o estudo dos gêneros harmônicos no Renascimento e também pela construção de um instrumento musical de teclas chamado de *Archicembalo*. Tal instrumento tinha a sua oitava dividida em 31 notas, de maneira que pudesse executar notas menores que os semitons (*microtons*). A grande questão que podemos perceber em relação ao gênero enarmônico não ter tido tanta importância quanto o gênero cromático, deve-se ao fato do sistema de afinação do Renascimento – afinação justa; afinação pitagórica e afinação mesotônica- não proporcionarem a possibilidade de executar notas menores que o semitom. Contudo, proporcionava uma diferença no semitom de instrumentos diferentes, denominando assim os semitons em maior e menor – conforme nos relata Bottrigari no seu tratado *Il Desiderio* (1594). É justamente devido à essa impossibilidade de se tocar intervalos menores que um semitom que levam teóricos como Zarlino a dizer que era impossível escrever uma polifonia no gênero enarmônico. Bottrigari por sua vez não diz ser impossível escrever uma polifonia no gênero enarmônico, mas afirma que executá-la na prática era discutível. Por esses motivos, Vicentino constrói o seu *Archicembalo* e demonstra como seria possível executar uma música no estilo enarmônico.

Temos com Nicola Vicentino um ponto de partida em relação ao sistema temperado, o qual se consolidará ao longo dos séculos seguintes. Contudo, isso não significa que na Renascença não tivemos teóricos que pensaram sobre o sistema temperado. Alguns teóricos

renascentistas elaboraram diversos trabalhos, nos quais apresentavam sistemas de afinações como o temperamento igual e o temperamento irregular. Essas teorias, no entanto, não eram muito bem aceitas pelos demais teóricos musicais do período. Para além de não aceitas pelos teóricos, o seu desenvolvimento na prática se demonstrava limitado devido à falta de ferramentas. O desenvolvimento de um instrumento musical por Nicola Vicentino em 1/5 *comma* sintônico deixa claro as imperfeições do instrumento e a complexidade exigida para que se pudesse tocar. Mas, ao mesmo tempo, já é um indício sobre o que acontecerá nos séculos seguintes com o desenvolvimento da escala logarítmica e do sistema temperado.

Se por um lado os sistemas de afinação predominantes no Renascimento não favoreciam a discussão sobre o gênero enarmônico, por outro foram decisivos para as discussões em relação ao gênero cromático. A diferença dos semitons em maiores e menores foram exploradas pelos músicos renascentistas. Conforme vimos, Kyle Adams propõe duas concepções em relação ao uso do cromatismo no século XVI, sendo a primeira a concepção relativa e a segunda a concepção absoluta.

A concepção relativa diz respeito ao uso de semitons conforme a teoria antiga grega: semitom menor- semitom maior- 3ª menor. Praticamente todos os teóricos renascentistas concordavam que esta era a divisão do tetracorde cromático, contudo, a sua aplicação na música polifônica variava. Conforme vimos em nossas análises, Nicola Vicentino se aproximava dessa concepção relativa ao aplicar em suas composições semitons menores e maiores de forma alternada com a presença de intervalos de 3ª menor na sequência. O uso estrito dos intervalos do tetracorde cromático demonstra o quanto Vicentino pretendia justificar a sua prática musical e a sua teoria tomando como base a teoria dos *genera* gregos. Por outro lado, teóricos renascentistas como Zarlino e Bottrigari não usavam de maneira estrita os intervalos do tetracorde cromático segundo a teoria musical grega. Ambos os teóricos consideravam um conjunto de notas como pertencentes ao gênero cromático, assim como os gêneros diatônico e enarmônico possuíam notas específicas que pertenciam apenas aos seus respectivos gêneros harmônicos. Por esta razão, no madrigal “*Il cantar novo*” de Bottrigari não encontramos notas como Ré, Sol e Sol#, pois estas não fazem parte do gênero cromático. Aqui temos a aplicação da concepção absoluta, pois para tais teóricos uma música estaria no gênero cromático puro se fosse escrita com as notas pertencentes a este gênero e houvesse a sucessão melódica de semitons. Assim, para esta classe de teóricos musicais, a presença alternada de semitom maior e menor seguida de um salto de 3ª menor não era importante, pois o que realmente importava era o emprego sucessivo de semitons e o uso de notas pertencentes ao gênero cromático.

Uma terceira possibilidade de uso dos *genera* gregos entrou em discussão: a combinação de um ou mais gêneros numa mesma música. Analisamos neste trabalho alguns trechos do madrigal “*Musica prisca caput.*” de Nicola Vicentino. Os trechos analisados correspondem ao gênero diatônico (primeira parte do madrigal) e ao gênero enarmônico (terceira e última parte do madrigal). A segunda parte do madrigal não apresentamos a análise neste trabalho porque não se tratava de uma escrita totalmente restrita ao gênero cromático, contudo ainda assim a maioria dos elementos apresentados correspondem ao gênero cromático.

A combinação dos gêneros harmônicos foi defendida também por teóricos como Zarlino e o próprio Bottrigari. Se olharmos para o madrigal “*Il cantar novo*” e não considerarmos o fato de Bottrigari definir o gênero cromático como um conjunto de notas restrito a este gênero, podemos considerar um madrigal composto no gênero diatônico e cromático. Assim, poderíamos analisar sob a ótica de Vicentino, considerando o gênero cromático apenas nos trechos em que há efetivamente o emprego do semitom menor, semitom maior e o salto de 3ª menor e os demais trechos do madrigal estaria no gênero diatônico.

Os exemplos analisados neste trabalho foram escritos pelos teóricos como forma de demonstrar cada gênero harmônico aplicado numa música polifônica. Contudo o que veremos em compositores como Luzzaschi e Gesualdo são obras polifônicas com o uso de notas alteradas e, conseqüentemente, de semitons sucessivos aplicados fora do estilo contrapontístico. quinhentista/seiscentista: causa *necessitatis* e causa *pulchritudinis*. Para além disso, a mistura entre os gêneros diatônico e cromático mostra que os compositores eram adeptos dessa ideia.

Vejamos como exemplo os compassos 33-37 do responsório nº 2 “*Tristis est anima mea*”²²² de Carlo Gesualdo:

²²² Edição de Matteo Falloni extraída do IMSLP.

Exemplo 100- *Tristis est anima mea.*

The musical score for 'Tristis est anima mea' by Gesualdo, measures 33-37, is presented for five voices: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, and Bass. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measures 33-35 show a chromatic structure in Soprano I and II, with Soprano I having a semitone followed by a 3rd minor interval. Measure 36 shows a diatonic structure in all voices. Measure 37 shows a chromatic structure in Soprano I and II.

FONTE: GESUALDO (1611, c.33-37).

Analisando o trecho acima, observamos que no compasso nº 33 na linha do soprano I há um semitom seguido de um salto de 3ª menor. Tal estrutura se repetirá nos compassos nº 34-35 na linha do soprano II. Essa estrutura remete de maneira parcial à definição de gênero cromático na concepção de Vicentino baseado no tetracorde cromático da teoria musical grega.

As notas alteradas deste trecho são: sol, sol#, fá#, ré# e sib. Se considerarmos a concepção de Bottrigari, as notas sol, sol#, ré# e a nota ré natural não deveriam fazer parte desta música se pensarmos que foi escrita no gênero cromático. Dessa maneira, seja na concepção de Vicentino ou de Bottrigari, temos um trecho em que há a combinação do gênero diatônico e cromático devido aos seguintes motivos:

1. Sob a ótica de Vicentino, tal trecho seria considerado uma combinação dos gêneros cromático e diatônico, pois há apenas uma representação parcial do tetracorde cromático nas linhas do soprano I e soprano II, além da estrutura não se repetir ao longo das demais vozes. Assim, por não termos o uso estrito dos intervalos do tetracorde cromático nas vozes, já poderíamos considerar que não se trata de uma escrita puramente do gênero cromático e sim de uma combinação dos gêneros cromático e diatônico.

2. Na concepção de Bottrigari este trecho também seria considerado uma combinação desses dois gêneros harmônicos. Como mencionado anteriormente, para Bottrigari as notas sol, sol#, ré# e a nota ré natural não pertencem ao gênero cromático do teórico. Assim, a presença

de notas como sol e ré na peça indica que se tratam de notas pertencentes ao gênero diatônico. A sequência melódica de semitons e a presença de notas que não são características do gênero, confirmariam a combinação dos gêneros cromático e diatônico.

Observamos neste trecho que com exceção do Si $\flat$ e o Fá $\sharp$ que foram empregados devido à causa *necessitatis* para evitar a formação do trítono, o Sol $\sharp$ e o Ré $\sharp$ não se enquadram na categoria da causa *necessitatis* e nem da causa *pulchritudinis*. Assim, o emprego de notas alteradas e o uso recorrente de semitons na polifonia levará ao conceito de cromatismo desenvolvido nas teorias tonais e que não condizem com o estilo contrapontístico e com a música *ficta* da música polifônica quinhentista/seiscentista. É neste ponto que temos a ruptura do sistema modal clássico e o início do sistema tonal que se consolidará ao longo dos séculos seguintes, principalmente devido ao surgimento da escala logarítmica e devido à adoção do sistema temperado como sistema de afinação.

Dessa maneira, o presente trabalho teve como intuito discorrer sobre o uso dos *genera* gregos na polifonia do final do século XVI. Para isso, explicações sobre modos, explicações sobre aspectos e princípios básicos da polifonia foram fornecidas, bem como parâmetros e ferramentas para a análise das peças polifônicas. Concluímos, assim, que a introdução dos *genera* gregos na prática musical polifônica do final do século XVI estabeleceu novos parâmetros para a música do período posterior, resultando no início da ruptura do sistema modal e a introdução do sistema tonal.

Vale ressaltar que o tema deste trabalho é complexo e permite a possibilidade de se realizar diferentes abordagens sobre os *genera* gregos com enfoques diferentes. Dessa maneira, o que temos neste trabalho como resultado final é apenas um panorama geral sobre o uso dos três gêneros harmônicos.

REFERÊNCIAS

ADAMS, K. **Theories of Chromaticism from the Late Sixteenth to the Early Eighteenth Century**. Theoria, Texas, v. XIV, p. 5-41, 2007.

_____. **A New Theory of Chromaticism from the Late Sixteenth to the Early Eighteenth**. Journal of Music Theory, v. 53, n. 2, 2009. p. 255-304. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/40925745>>. Acesso em: 08 out. 2020.

ALLAIRE, G. G. **The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System**. Musicological studies and documents, n. 24, 1972.

ARLETTAZ, V. **Musica Ficta: Unve histoire des sensibles du XIII au XVI siècle**. 1ª. ed. Liège: Margada, 2000. 526 f.

BARBERA, A. **Octave Species**. The Journal of Musicology, vol.3, n. 3, 1984. p. 229-241. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/763813>>. Acesso em: 28 Novembro 2020.

BARKER, A. **Greek Musical Writings: Harmonic and Acoustic Theory**. 1ª. ed. Cambridge: Cambridge University Press, vol. II, 1989.

BARNETT, G. **Giovanni Maria Bononcini and the Uses of the Modes**. The Journal of Musicology, Berkeley, vol. 25, n. 3, 2008. p. 230-286. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2008.25.3.230>>. Acesso em: 08 Março 2021.

BOTTRIGARI, E. **Il Desiderio**. 1ª. ed. Venezia: Ricciardo Amadino, 1594. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58168t/f2.item.zoom>>. Acesso em: 26 Agosto 2019.

_____. **Il Desiderio**. 2ª. ed. Bologna: Gioambattista Bellagamba, 1599. Disponível em: <<http://tmiweb.science.uu.nl/text/critical-edition/botdes.html>>. Acesso em: 25 Janeiro 2020.

_____. **Il Desiderio**. 2ª. ed. Bologna: Gioambattista Bellagamba, 1599. Disponível em: <https://chmtl.indiana.edu/smi/cinquecento/BOTDES_TEXT.html>. Acesso em: 8 Maio 2019.

_____. **Il Melone**. Ferrara: Vittorio Baldini, 1602. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=mzWGso3z2TQC&pg=PA9&hl=pt-BR&source=gbbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 15 Fevereiro 2021.

BOWER, C. M. **The Modes of Boethius**. The Journal of Musicology, vol. 3, n. 3, 1984. p. 252-263. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/763815>>. Acesso em: 28 Novembro 2020.

BRUNO, L. **Toward a Theory of Harmony in the Renaissance: Historical-Analytical Inquiry into Harmonically-Oriented Genres of Sixteenth-Century Secular Polyphony**.

In: COLLINS, D.; MEDIC, M.; ZATAKALIK, M. *Histories and Narratives of Musical Analysis*. 1ª. ed. London: Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013. Cap. 3, p. 1-26.

_____. **Il cantar novo di Ercole Bottrigari, ovvero dell'antica musica cromatica ridotta alla moderna pratica polifonica tra Cinque e Seicento**. Studi Musicali, Roma, vol.5, n. 2, 2014. p. 273-356.

CALLEGARI, P. A. **As virtudes retóricas em Le Istitutioni Harmoniche (1558) de Gioseffo Zarlino**. 2019. 252 f. Tese (Doutorado)- Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, SP Campinas. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/336151>. Acesso em: 3 mar. 2021.

CHAILLEY, J. **L'Imbroglia des Modes**. 1ª. ed. Paris: A. Leduc, 1960.

CLEONIDE. **Introduzione all'armonica**. In: ZANONCELLI, L. *La Manualistica Musicale Greca*. 1ª. ed. Milão: Guerini Studio, 1990. Cap. 2, p. 70-132.

CONSERERE. **Dicionário on-line NihilScio**. Disponível em: https://www.nihilscio.it/Manuali/Lingua%20latina/Verbi/Coniugazione_latino.asp?verbo=conserere. Acesso em: 7 Agosto 2020.

COSTANTINI, D. **Meccanismi di trasposizione negli strumenti a tastiera del Cinquecento**. *Recercare*, vol. 10, p. 331-341, 1998. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41692749>. Acesso em: 9 Outubro 2020.

DOMINGOS, N. **Tradução comentada da primeira parte do tratado A plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke (1597) de Thomas Morley**. 2012. 253 f. Dissertação (Mestrado)- Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. **Um estudo de solmização e do contraponto por meio de tratados ingleses de música prática nos séculos XVI e XVII**. 2017. 553f. Tese (Doutorado) - Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

FELON, I. **Ercole Bottrigari**. Grove Music Online. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03692>. Acesso em: 5 Setembro 2020.

FERREIRA, M. P. et al. **Mateus de Aranda: o Tractado de câto llano (1533)- Notas de leitura**. *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, v. 14-15, n. 5, p. 131-186, 2004-2005. Disponível em: <http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/216>. Acesso em: 10 maio 2021.

GAÍNZA, J. J. G. **Afinación y Temperamentos históricos**. 1ª. ed. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2004. 271 f.

GESUALDO, C. **Tristis est anima mea**. 1611. Disponível em: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/04/IMSLP268116-PMLP434333-Tristis_est_anima_mea.pdf. Acesso em: 7 Maio 2021.

GORDON, B. **The Secret of the Secret Chromatic Art**. The Journal of Musicology, Berkeley, vol. 28, n. 3, 2011. p. 325-367. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2011.28.3.325>>. Acesso em: 08 Março 2021.

GRIES, M. C. **Expressive Intonation as Rhetoric in the Performance Practice of Instrumental Ensemble Music in London (1650-1720)**. University of Oregon Graduate School. Eugene, 194 f. 2012.

HAAR, J. **Chromatic systems (or non-systems) from Vicentino to Monteverdi**. In: LINDLEY, M. Early Music History. Cambridge: Cambridge University Press, vol. 2, 1982. p. 377-404. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/853770>>.

HARRÁN, D. **Word-tone relations in musical thought**. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, vol. 40, 1986. 517 f.

HENDERSON, I. **Ancient Greek Music**. In: WELLESZ, E. Ancient and Oriental Music. London: Oxford University Press, 1957. p. 336-498.

KAUFMANN, H. W. **Vicentino and the Greek Genera**. Journal of the American Musicological Society, p. 325-346, 1963. Disponível em: <URL: <https://www.jstor.org/stable/829826>>. Acesso em: 24 Janeiro 2019.

_____. **More on the Tuning of the Archicembalo**. Journal of the American Musicological Society, Vol. 23, n. 1, 1970. p. 84-94. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/830349>>. Acesso em: 15 Setembro 2020.

LASTRAIOLI, G. **Manuale di Sopravvivenza de Liutista Aspirante e Principiante**. 2006. Disponível em: <<https://societadelliuto.it/risorse-in-rete/materiale-didattico/>>. Acesso em: 7 Agosto 2020.

MANIATES, M. R. **Nicola Vicentino's reconstruction of the Ancient Greek genera**. Revista de Musicología, Vol. 16, No. 3, Del XV Congreso de la Sociedad Internacional, 1993. 1294-1314. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/20795987>>.

_____. **The Cavalier Ercole Bottrigari and His Brickbats: Prologomena to the Defense of Don Nicola Vicentino against Messer Gandolfo Sigonio**. In: HATCH, C.; BERNSTEIN, D. W. Music Theory and the Exploration of the Past. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1993. Cap. 6, p. 189-216.

MATHIESEN, T. J. **Music, Harmonia and Ethos in Ancient Greek**. The Journal of Musicology, California, vol. 3, n. 3, 1984. p. 264-279. Disponível em: <<http://www.jstor.com/stable/763816>>. Acesso em: 02 jul. 2020.

MENGOZZI, S. **The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History**. 1ª. ed. New York: Cambridge University Press, 2010. 286 f.

MEYER, C. **Mensura Monochordi: La division du Monocorde (IX- XV siècles)**. 1ª. ed. Paris: Société Française de Musicologie, 1996. 309 f.

MILLER, M. **Nicola Vicentino and the Enharmonic Diesis: An Analytical and Empirical Study**. 2011. 140 f. Dissertação (Mestrado)- Department of Music Research, Schulich School of Music, McGill University, Montréal, Québec, Canada, 2011.

MISCHIATI, O. **Dizionario Biografico degli italiani**. vol. 13, 1971. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-bottigari_%28Dizionario-Biografico%29/>. Acesso em: 24 Outubro 2019.

MORAIS, F. L. B. **Livro III do tratado da música de Aristides Quintiliano: Introdução, Tradução e Comentários**. 2016. 185 f. Dissertação (Mestrado) -Departamento de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, 2016 Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/43538>>. Acesso em: 5 Fevereiro 2021.

MOYER, A. E. **Musica Scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance**. 1^a. ed. Ithaca and London: Cornell University, 1992. 325 f.

NOCERINO, F. **Del genere diatonico, cromatico ed enarmonico sugli strumenti al tempo di Carlo Gesualdo**. Quaderni Gesualdiani 1, Avellino, V. I, 7 Dezembro 2015. p. 91-103. Acesso em: 5 Outubro 2020.

NOGUEIRA, M. P.; PEREIRA, F. L. C. 2016. **Imitative Polyphonic Density and Cadential Plan for Two Motets of the Mid-Sixteen-Century**. MUSICA THEORICA. Salvador: TeMA, 2016, p.113-138. Disponível em: <<https://doi.org/10.52930/mt.v1i2.16>>. Acesso em: 7 Outubro 2021.

NOGUEIRA, M. P.; PEREIRA, F. L. C.; IAFELICE, C. C. **Relações estruturais entre texto e música em processos imitativos no moteto a quatro vozes: uma abordagem a partir da perspectiva de duos em exórdios**. In: BARROS, Cassiano de Almeida; FIAMINGHI, Luiz Henrique; LUCAS, Mônica Isabel (Org.). Teorias, Poéticas e Práticas da Música Antiga. Curitiba: Editora CRV, 2021, p.43-81. Disponível em: Doi: <10.24824/978652510059.3>. Acesso em: 10 Outubro 2021.

NOGUEIRA, M.P.; PEREIRA, P. M.C.; As cadências cromáticas de Nicola Vicentino. Opus. v.27 n.2. 2021. Disponível em: < DOI 10.20504/opus2021b2706>. Acesso em: 15 Outubro 2021.

PALESTRINA, G. P. D. **Motecta festorum totius anni**. Venezia: Breitkopf & Härtel, 1875 (1564). Disponível em: <https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2f/IMSLP55869-PMLP115445-Tomus_V.pdf>. Acesso em: 7 Maio 2021.

PALISCA, C. V. **Studies in The History of Italian Music and Music Theory**. Oxford: Clarendon Press, 1994. 522 f.

PALISCA, C. V. **Giovanni Battista Doni's Interpretation of the Greek Modal System**. The Journal of Musicology, vol. 15, n. 1, 1997. p. 3-18. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/763901>>. Acesso em: 28 Novembro 2020.

PIKE, L. **Hexachords in Late-Renaissance Music**. 1^a. ed. Aldershot, Brookfield, Singapore, Sydney: Ashgate Publishing Limited, 1998. 237 f.

REINACH, T. **La Musique Grecque**. 1ª. ed. Payot, Paris: Payot, 1926. 208 f.

RIMPLE, M. **Echoes of Boethius in the Italian Cinquecento**. Carmina Philosophiae, Vol. 15, 2006. p. 13-61. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/44078586>>. Acesso em: 8 Março 2021.

ROCHA, R. **Uma introdução à teoria musical na Antiguidade Clássica**. Via Litterae (ISSN 2176-6800): Revista de Linguística e Teoria Literária, Goiás, vol. 1, n. 1, p. 138-164, 2009. Disponível em: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/vialitterae/article/view/4565>>. Acesso em: 15 maio 2021.

RORE, C. D. **Anchor che col partire**. Venezia: Antonio Gardano, 1547. Disponível em: <<https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/55/IMSLP298544-PMLP478872-11-rore-bk1-a4-parts.pdf>>. Acesso em: 7 Maio 2021.

SCHWIND, E. **Kadenz und Kontrapunkt. Zur Kompositionslehre der klassischen Vokalpolyphonie (Studien zur Geschichte der Musiktheorie)**. 1ª. ed.: Gerog Olms, 2009.

SOLOMON, J. **Towards a History of Tonoi**. The Journal of Musicology, p. 242-251, 1984. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/763814>>. Acesso em: 28 Novembro 2020.

VIGNALI, F. **Tu, bianca e vaga luna**. Venezia: Vincenti. 1640. Disponível em: <<https://www.tassomusic.org/work/?id=Trm1276a>>. Acesso em: 15 Janeiro 2021.

VICENTINO, N. **L'Antica musica ridotta alla moderna prattica**. Roma: Antonio Barre, 1555. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=QzwNjF8XTToC&pg=PA2-IA1&lpg=PA2-IA1&dq=saggi+musicali+nicola+vicentino&source=bl&ots=i5vZozufZ_&sig=ACfU3U349BOgfZHejIgbgRy_rFPJYSc9Zg&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjln5H_2bfyAhX-qZUCHaw5CIQQ6AF6BAgYEAM#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 11 Maio 2021.

WHITTEMORE, R. M. **Chromaticism in the Italian madrigal of the late 16th century and the early 17th century**. 1960. 109 f. Dissertação (Mestrado)- The Faculty of the Graduate School, Boston University.

WIERING, F. **The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality**. 1ª. ed. New York and London: Routledge, v. Criticism and Analysis of Early Music v.3, 2001. 320 f.

WILD, J. **Genus, Species and Mode in Vicentino's 31-tone Compositional Theory**. MTO- a journal of the Society for Musci Theory, vol.20, n. 2, Junho 2014. p. 1-19. Disponível em: <<https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.2/mto.14.20.2.wild.php>>. Acesso em: 4 Outubro 2020.

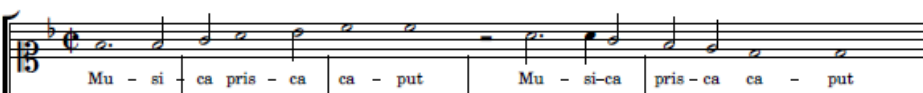
ZARLINO, G. **Le Istitutione harmoniche**. Venezia, 1558. Disponível em: <<https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP317594-PMLP156553-leistitutionihar00zarl.pdf>>. Acesso em: 11 Maio 2021.

ANEXO I - MUSICA PISCA CAPUT. (TRANSCRIÇÃO)

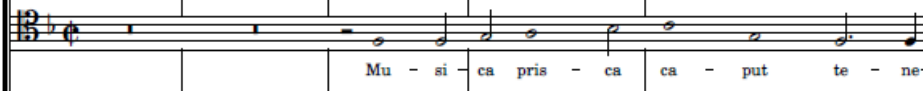
Musica prisca caput.

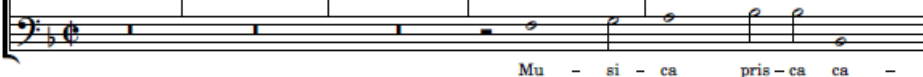
da *L'antica musica ridotta alla moderna prattica.*
Roma, 1555.

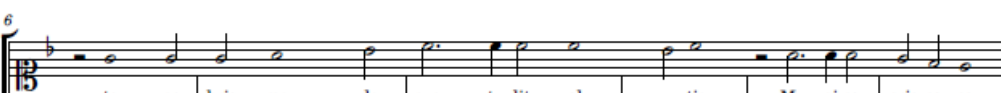
Nicola Vicentino

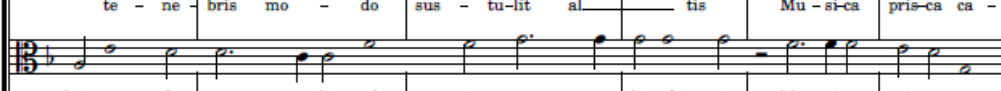
Superius. 
Mu - si - ca pris - ca ca - put Mu - si-ca pris - ca ca - put

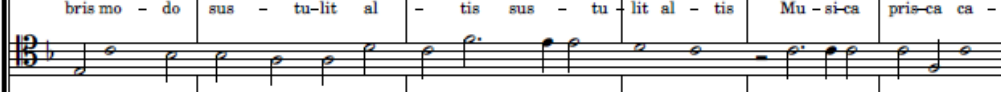
Contra. 
Mu - si - ca pris - ca ca - put te - ne -

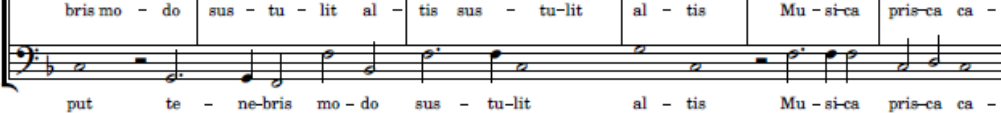
Tenor. 
Mu - si - ca pris - ca ca - put te - ne -

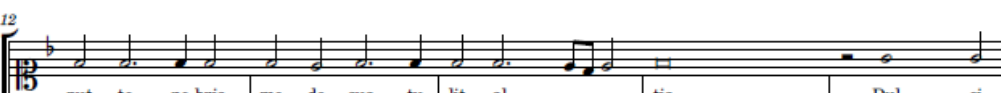
Bassus. 
Mu - si - ca pris - ca ca -

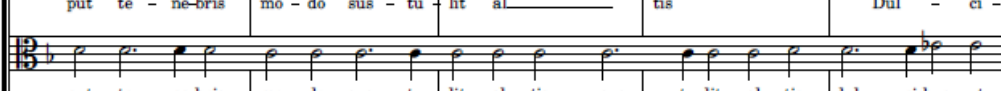
6 
te - ne - bris mo - do sus - tu - lit al - tis Mu - si-ca pris - ca ca -

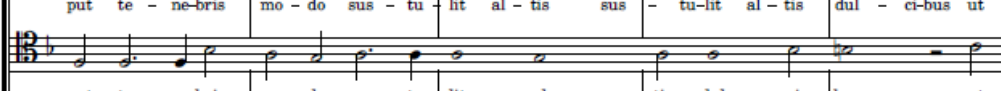

bris mo - do sus - tu - lit al - tis sus - tu - lit al - tis Mu - si-ca pris - ca ca -

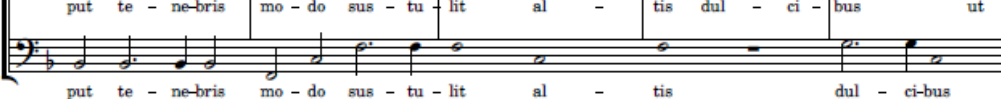

bris mo - do sus - tu - lit al - tis sus - tu - lit al - tis Mu - si-ca pris - ca ca -


put te - ne - bris mo - do sus - tu - lit al - tis Mu - si-ca pris - ca ca -

12 
put te - ne - bris mo - do sus - tu - lit al - tis Dul - ci -


put te - ne - bris mo - do sus - tu - lit al - tis sus - tu - lit al - tis dul - ci - bus ut


put te - ne - bris mo - do sus - tu - lit al - tis dul - ci - bus ut


put te - ne - bris mo - do sus - tu - lit al - tis dul - ci - bus

17

bus ut nu - me - ris dul - ci - bus ut nu - me - ris pris - cis cer -
 nu - me - ris dul - ci - bus ut nu - me - ris pris - cis cer -
 nu - me - ris dul - ci - bus ut nu - me - ris pris - cis cer -
 ut nu - me - ris dul - ci - bus ut nu - me - ris pris -

21

tan - ti - a fac - tis dul - ci - bus ut nu - me - ris pris - cis cer - tan - ti -
 tan - ti - a fac - tis dul - ci - bus ut nu - me - ris pris - cis cer - tan - ti -
 tan - ti - a fac - tis dul - ci - bus ut nu - me - ris pris - cis cer -
 - cis cer - tan - ti - a fac - tis dul - ci - bus ut nu - me - ris pris - cis cer - tan - ti -

26

a fac - tis fac - ta tu - a Hyp - po - li - te fac - ta tu - a
 a fac - tis fac - ta tu - a Hyp - po - li - te fac - ta tu - a
 tan - ti - a fac - tis fac - ta tu - a Hyp - po - li - te fac - ta tu - a
 a fac - tis fac - ta tu - a Hyp - po - li - te fac - ta tu - a

32

Hyp - po - li - te ex - cel - sum su - per ae - the - ra mit - tat fac - ta tu - a

Hyp - po - li - te ex - cel - sum su - per ae - the - ra mit - tat fac - ta tu - a

Hyp - po - li - te ex - cel - sum su - per ae - the - ra mit - tat fac - ta tu - a Hyp -

Hyp - po - li - te ex - cel - sum su - per ae - the - ra mit - tat fac - ta tu - a

40

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

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 mit - tat.

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

ANEXO II- MUSICA PISCA CAPUT. (OIRGINAL)



Musica prisca ca put tenebris modo sustulit altis sustulit altis

Musica prisca caput tenebris mo do sustulit altis sustulit altis dulcibus ut nuz

meris dulcibus ut numeris priscis certantia factis dulcibus ut nuz

meris priscis cer tan tia factis facta tua hyppolite facta tua

Hyppolite excelsum super ae the ra mittat facta tua hyppolite

ex celsum super aethera mittat.

prisca caput te nebris modo sustulit altis dulcibus ut numeris dulcibus ut nuz

meris priscis cer tan tia factis dul ci bus ut numeris priscis cer

tantia fac tis fac ta tua hyppolite facta tua hyppolite

excelsum super aethera mittat facta tua hyppolite excelsum super aethera mittat.

Musica prisca caput tenebris modo sustulit altis Musi ca prisca
 caput tenebris modo sustulit altis dulcibus ut numeris dulcibus ut numeris
 priscis certan tia factis dul ci bus ut numeris priscis certantia
 factis facta tua hyppolite facta tua hyppolite excelsum super aetbe ra
 mittat facta tua hyppolite excelsum super aetbera mittat.

The image shows a page of handwritten musical notation on six staves. The notation is in a historical style, likely from the 16th or 17th century, featuring square notes and a complex rhythmic system. The lyrics are in Latin and are written below the staves. The paper is aged and slightly discolored.

ANEXO III- IL CANTAR NOVO (TRANSCRIÇÃO PARTE I)

Il cantar novo

Petrarca

Ercolo Bottrigari

First system of musical notation for Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices. The Soprano part begins with a whole note rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Alto part begins with a whole note rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Tenor part begins with a whole note rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3. The Bass part begins with a whole note rest, followed by a half note G2, a quarter note A2, and a half note B2.

Second system of musical notation, starting at measure 6. The Soprano part begins with a whole note rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Alto part begins with a whole note rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Tenor part begins with a whole note rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3. The Bass part begins with a whole note rest, followed by a half note G2, a quarter note A2, and a half note B2.

Third system of musical notation, starting at measure 13. The Soprano part begins with a whole note rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Alto part begins with a whole note rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Tenor part begins with a whole note rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3. The Bass part begins with a whole note rest, followed by a half note G2, a quarter note A2, and a half note B2.

2

19

S.

A.

T.

B.

24

S.

A.

T.

B.

29

S.

A.

T.

B.

36

S.

A.

T.

B.

Detailed description: This musical score is for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). It consists of four systems of staves. The first system starts at measure 19. The Soprano part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The Alto part starts with a half note F4, followed by a quarter note G4, and then a half note A4. The Tenor part starts with a half note E4, followed by a quarter note F4, and then a half note G4. The Bass part starts with a half note C4, followed by a quarter note D4, and then a half note E4. The second system starts at measure 24. The Soprano part has a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The Alto part has a half note F4, followed by a quarter note G4, and then a half note A4. The Tenor part has a half note E4, followed by a quarter note F4, and then a half note G4. The Bass part has a half note C4, followed by a quarter note D4, and then a half note E4. The third system starts at measure 29. The Soprano part has a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The Alto part has a half note F4, followed by a quarter note G4, and then a half note A4. The Tenor part has a half note E4, followed by a quarter note F4, and then a half note G4. The Bass part has a half note C4, followed by a quarter note D4, and then a half note E4. The fourth system starts at measure 36. The Soprano part has a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The Alto part has a half note F4, followed by a quarter note G4, and then a half note A4. The Tenor part has a half note E4, followed by a quarter note F4, and then a half note G4. The Bass part has a half note C4, followed by a quarter note D4, and then a half note E4.

40

S.

A.

T.

B.

45

S.

A.

T.

B.

55

S.

A.

T.

B.

ANEXO IV - COSÌ MI SVEGLIO (TRANSCRIÇÃO PARTE II)

Petrarca

Ercole Bottrigari

First system of the musical score, measures 1-7. The Soprano part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The Alto part has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, and G4. The Tenor part has a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, and G3. The Bass part has a half note G1, followed by quarter notes A1, B1, C2, D2, E2, F2, and G2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Second system of the musical score, measures 8-13. The Soprano part continues with quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The Alto part continues with quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, and G4. The Tenor part continues with quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, and G3. The Bass part continues with quarter notes G1, A1, B1, C2, D2, E2, F2, and G2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Third system of the musical score, measures 14-19. The Soprano part continues with quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The Alto part continues with quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, and G4. The Tenor part continues with quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, and G3. The Bass part continues with quarter notes G1, A1, B1, C2, D2, E2, F2, and G2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

2

22

S.

A.

T.

B.

28

S.

A.

T.

B.

35

S.

A.

T.

B.

41

S.

A.

T.

B.

3

47

S.

A.

T.

B.

8

ANEXO V – IL CANTAR NOVO (PARTE I- ORIGINAL)

39 Il Melone, Discorso

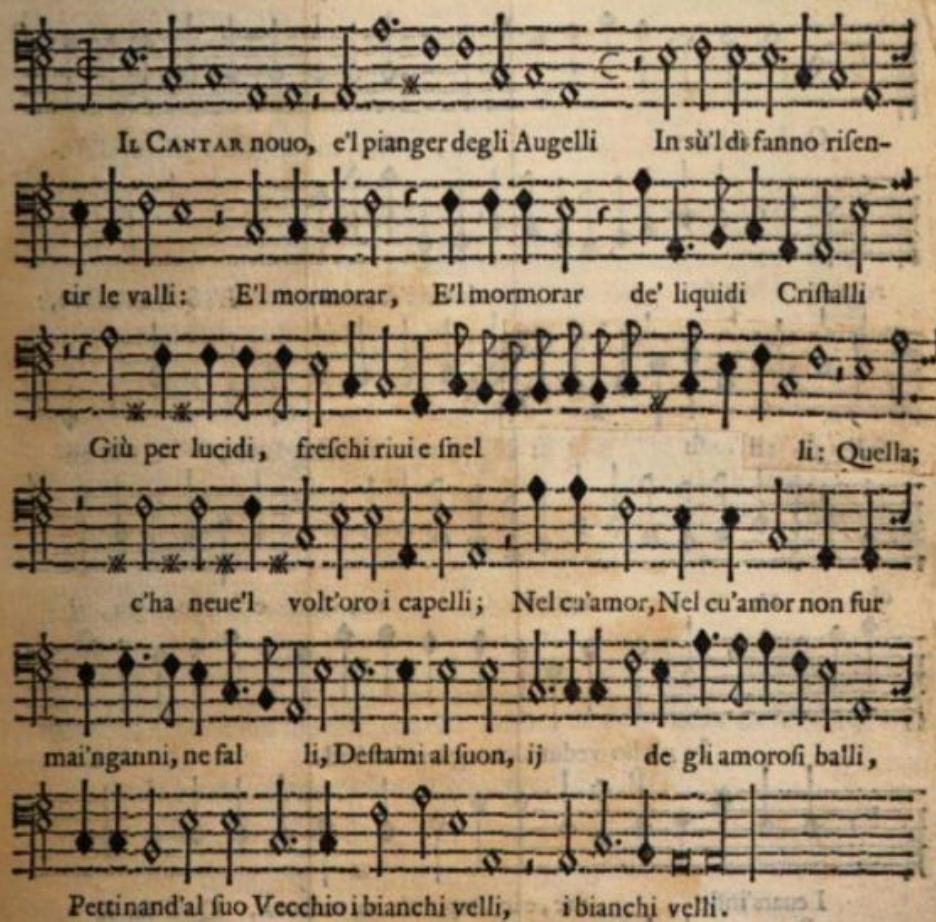
SOVRANO.

Il CANTAR nouo, e'l pianger degl'Augelli In sù'l di fanno
 risentir le val li: E'l mormorar, e'l mormorar
 de' liquidi cristalli Giù per lucidi freschi riui, e snelli, freschi riui, e
 snelli, Quella; c'ha neue'l volt'oro i capelli; Nel cu'amor nō fur mai,
 non fur mai'ngāni, ne falli, Destami al suon, ij de gli amorosi balli,
 Pettinand'al suo Vecchio i bianchi velli, i bianchi velli, ij

Del S.C.Herc. Bottrig.

40

B A S S O.



IL CANTAR nouo, c'l pianger degli Augelli In sù'l di fanno risen-
tir le valli: E'l mormorar, E'l mormorar de' liquidi Cristalli
Giù per lucidi, freschi riu e snel li: Quella;
c'ha neue'l volt'oro i capelli; Nel cu'amor, Nel cu'amor non fur
mai nganni, ne fal li, Destami al suon, ij de gli amorosi balli,
Pettinand'al suo Vecchio i bianchi velli, i bianchi velli.

41

Il Melone, Discorso

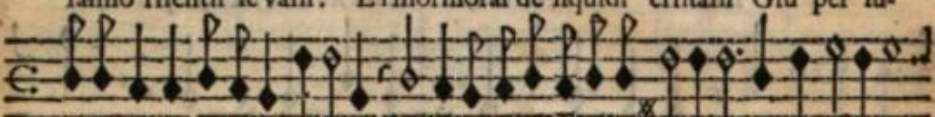
A L T O.



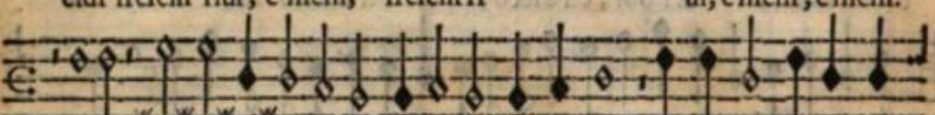
IL CANTAR nouo, e'l pianger degli Angel li In sù'l di



fanno risentir le valli: E'l mormorar de' liquidi cristalli Giù per lu-



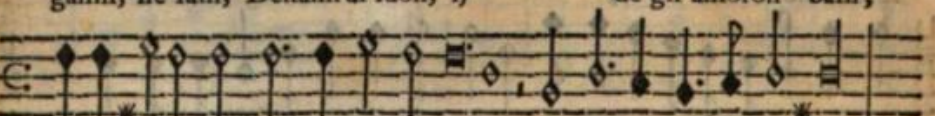
eidi freschi riui, e snelli, freschi ri ui, e snelli, e snelli.



Quella; c'ha neue'l volt'oro i capelli; Nel cu'amor, Nel cu'amor nō fur mai'n-



ganni, ne falli, Destami al suon, ij de gli amorosi balli,

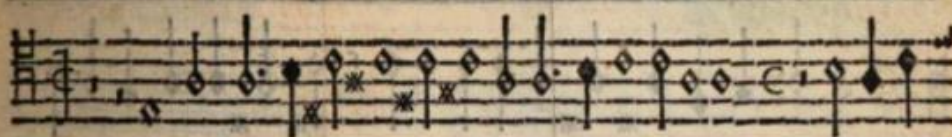


Pettinand'al suo Vecchio i bianchi velli, i bianchi vel li.

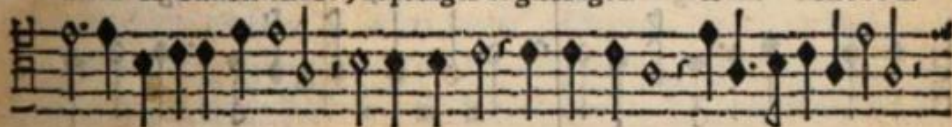
Del S. C. Herc. Bottrig.

42

T E N O R E.



Il CANTAR nouo, e'l pianger de gli Augel li In sù'l di



fanno risentir le valli; E'l mormorar, e'l mormorar de' liquidi cristalli,



Giù per lucidi freschi riui, e snel li: Quella; c'hane-



ue'l volt'oro i capelli; Nel cu'amor nò fur mai; Nel cu'amor non fur



mai'nganni, ne falli, Destami al suon, ij de gl'amorosi balli,



Pettinando al suo vecchio i bianchi velli, i bianchi velli.

ANEXO VI – COSÌ MI SVEGLIO (PARTE II- ORIGINAL)

45 Il Melone, Discorso

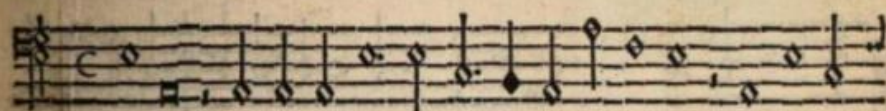
2. P. SOVRANO.

Così mi sveglio, Così mi sveglio a salutar l'Aurora, a salutar l'Aurora: E' il Sol; ch'è feco, e più l'altr'ond'io fu. Ne' primi anni abbagliato, e son anchora, e son anchora, e son anchora, io gli ho vedut'alcun giorn'ambedue. Leuarsi insieme, e in vn punto in vn'hora, Quel far le fel le, e questo sparir lui.

Del S.C.Herc. Bottrig.

46

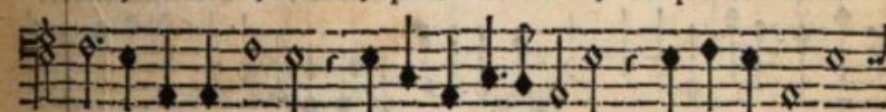
B A S S O. 2. P.



Così, Così mi fueglio a salutar l'Aurora, E'l Sol; ch'è



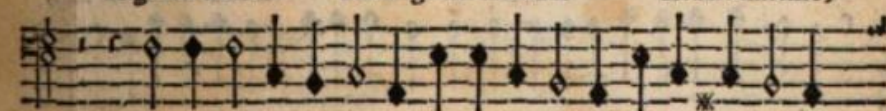
feco, E'l Sol; ch'è feco, e più l'altr'ond'io fui, Ne' primi anni abba-



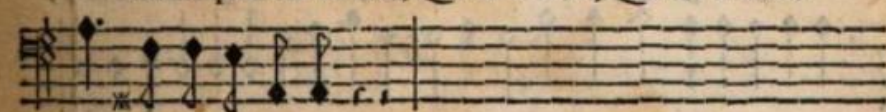
gliat'e son'anchora, e son'anchora, ij



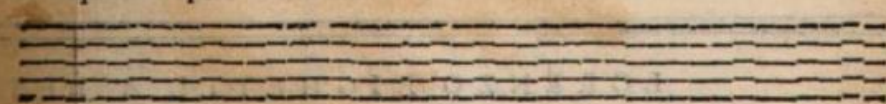
Io gl'ho veduto alcun giorn'ambedui Leuars'infieme,



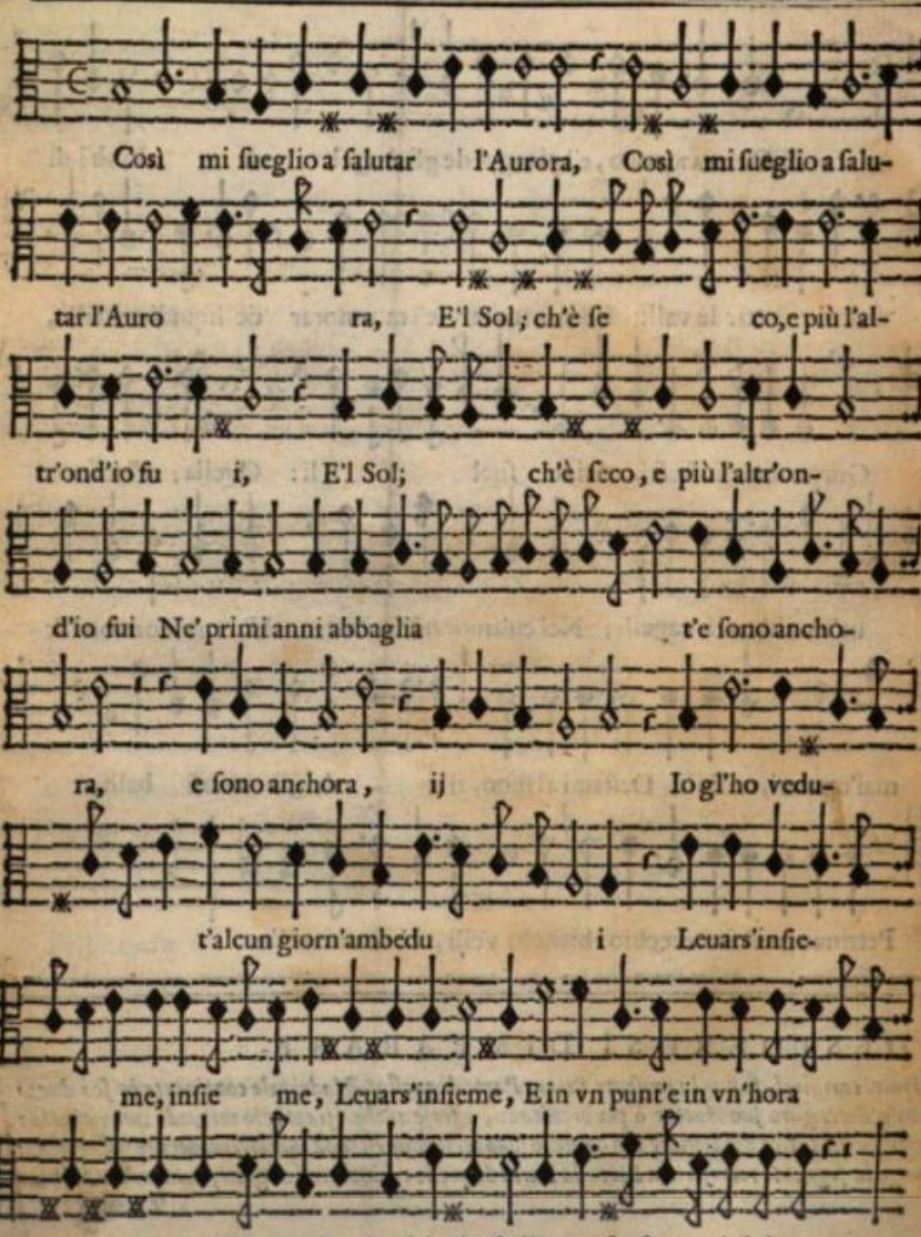
e in vn punt'e in vn'hora, Quel far le stelle, Quel far le stell'e



questo sparir lui.



2. P.    A L T O.    



Così mi sueglio a salutar l'Aurora, Così mi sueglio a salu-
tar l'Auro ra, E'l Sol; ch'è se co, e più l'al-
tr'ond'io fu i, E'l Sol; ch'è seco, e più l'altr'on-
d'io fui Ne' primi anni abbaglia t'e sono ancho-
ra, e sono anchora, ij Io gl'ho vedu-
t'alcun giorn'ambedu i Leuars'infie-
me, infie me, Leuars'infieme, E in vn punt'e in vn' hora
Quel far le stel le, Quel far le stell'e questo spa rir lui.

Del S.C. Herc. Bottrig.

44

TENORE. 2. P.

Così mi fue glio a salutar l'Aurora, a sa-
 lutar l'Aurora, E'l Sol; ch'è seco, e più l'al-
 tr'ond'io fui, E'l Sol; ch'è seco, e più l'altr'ond'io fui, e
 son ancho ra, ij ancho ra, e
 son ancho ra, ij Io gl'hò vedu-
 t'alcun gior n'ambedui Leua s'insieme, ij
 Leua s'insieme, E in vn pun t'e in vn'hora Quel far le stel-
 le, Quel far le stel l'e questo sparir lui.

ANEXO VII – HIERUSALEM (TRANSCRIÇÃO)

First system of the musical score for 'Hierusalem'. It consists of five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and a fifth staff). The lyrics are: Hie - ru - sa - lem, Hie - ru - sa - lem. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is simple, with long notes and rests.

Second system of the musical score for 'Hierusalem'. It consists of five staves. The lyrics are: Hie - ru - sa - lem con - ver - te - ru - sa - lem con - ver - te - re, con - ver - sa - lem con - ver - te - re, con - ver - Hie - ru - sa - lem Hie - ru - sa - lem, Hie - ru - sa - lem con - . The music continues with similar melodic lines and rests.

Third system of the musical score for 'Hierusalem'. It consists of five staves. The lyrics are: re, con - ver - te - re ad Do - mi - num, - te - re, con - ver - te - re ad Do - mi - num, ad Do - ad Do - mi - num, ad Do - mi - num De - um tu - lem con - ver - te - re, ad Do - mi - num, con - ver - te - - ver - te - re, con - ver - te - re, ad Do - . The music concludes with a final cadence.

20

ad Do - mi - num De - um tu - um.

mi-num con-ver - te - re ad Do - mi-num, De - um tu - um.

um. ad Do - mi - num De - um tu - um.

re ad Do - mi - num, De - um tu - um.

mi - num, ad Do - mi - num De - um tu - um.

Detailed description: This is a musical score for five voices, likely SATB (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass). The score is written on five staves. The first staff (Soprano) begins with a whole rest followed by a half note G4, then a whole note A4, and continues with half notes B4, A4, G4, F#4, E4, D4, and a final whole note C4. The second staff (Alto) starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, and a final whole note C4. The third staff (Tenor 1) begins with a whole note G3, followed by a whole note A3, and continues with half notes B3, A3, G3, F#3, E3, D3, and a final whole note C3. The fourth staff (Tenor 2) starts with a whole rest, followed by a half note G3, then a whole note A3, and continues with half notes B3, A3, G3, F#3, E3, D3, and a final whole note C3. The fifth staff (Bass) begins with a whole note G2, followed by a whole note A2, and continues with half notes B2, A2, G2, F#2, E2, D2, and a final whole note C2. The lyrics are in Latin and are aligned with the notes on each staff.

ANEXO VIII - HIERUSALEM (ORIGINAL)



Second system of the musical score, continuing from the first. It consists of two staves. The lyrics are: "Hieru salem ij conuertere ij ij ad dominum ad dominum conuertere ad dominum deum tuum. Quinta parte. Hieru salem ij conuertere conuertere ad domi num conuertere ad dominum deum tuum. Hieru salem ij con uerte re ij ad dominum ad dominum deum tuum."