UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

INSTITUTO DE ARTES - UNESP

Processos analíticos inferidos de tratados italianos de *musica prattica* entre c. 1520 e 1590

Carlos Henrique Cascarelli Iafelice

São Paulo

2021

CARLOS HENRIQUE CASCARELLI IAFELICE

Processos analíticos inferidos de tratados italianos de *musica prattica* entre c. 1520 e 1590

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp, como requisito para obtenção do título de Doutor em Musicologia. Exemplar apresentado para o exame final.

Linha de pesquisa: Música, Epistemologia e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira

Bolsa: FAPESP, processo 2017/18258-5

São Paulo

2021

I11p

Iafelice, Carlos Henrique Cascarelli

Processos analíticos inferidos de tratados italianos de musica prattica entre c. 1520 e 1590 / Carlos Henrique Cascarelli Iafelice. -- São Paulo, 2021

1056 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Artes, São Paulo

Orientador: Marcos Fernandes Pupo Nogueira

1. História da teoria musical. 2. Música do Século XVI. 3. Tratados musicais italianos. 4. Análise musical. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Artes, São Paulo. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de São Paulo

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: "Processos analíticos inferidos de tratados italianos de musica prattica entre c. 1520 e 1590"

AUTOR: CARLOS HENRIQUE CASCARELLI IAFELICE
ORIENTADOR: MARCOS FERNANDES PUPO NOGUEIRA

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Doutor em MÚSICA, área: Música: Relações Interdisciplinares pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. MARCOS FERNANDES PUPO NOGUEIRA (Participaçao Virtual)
Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. DANIELE SABAINO (Participaçao Virtual)
Dipartimento di Musicologia e Beni culturali / Università degli Studi di Pavia

Profa. Dra. MÔNICA ISABEL LUCAS (Participaçao Virtual)
Departamento de Música - ECA/USP / UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Prof. Dr. PAULO MUGAYAR KÜHL (Participaçao Virtual)
Departamento de Artes Plásticas / UNICAMP

Prof. Dr. FERNANDO LUIZ CARDOSO PEREIRA (Participaçao Virtual)
Pesquisador / Independente

São Paulo, 27 de julho de 2021

Ao meu avô, Carlos Iafelice (*in memoriam*)

...non è da dubitare, che la speculatione d'ogni compositione musicale, che si fà ò con le voci, ò con i suoni de gli istrumenti arteficiali, et tutto 'l negocio di questa arte et scientia, si riduca sotto due capi;...il primo è l'udito et l'altro la intelligentia;...Co 'l primo giudichiamo le grandezze de gli intervalli; et co 'l secondo contempliamo le loro facoltà;...essendo che l'udito, il cui proprio è di ritrovare il propinquo et ricever l'essatto et perfetto, giudica secondo la materia et la passione; et la ragione, la cui proprietà è di ricever quello, che trova il senso, et trovar l'essatto et perfetto, si distende alla cognitione della forma et della cagione.

Gioseffo Zarlino (1588, p.36)

…che in tutte le attioni humane piu vale il giuditio che le Regole. ne perciò dico io, che le Regole siano da disprezzarsi, anzi le reputo necessarie come veramente sono: ma torno a dire che l'esattezza della cosa, non è da esse contenuta; ma dal giuditio dell'Agente.

Vincenzo Galilei (1980, p.152)

Agradecimentos

Ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) pelo acolhimento do projeto.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão de bolsa no país (processo número 2017/18258-5) e pela concessão de bolsa da estágio de pesquisa no exterior (BEPE, processo 2018/07859-0), que viabilizaram o desenvolvimento da presente pesquisa e tese.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira, por ter aceito o imenso desafio dessa pesquisa e pelos valiosos conselhos e orientações que, em inúmeros momentos, ofereceu-me a clareza necessária para seguir em frente durante todo o percurso.

Ao meu supervisor no estágio de pesquisa no exterior, Prof. Dr. Daniele Sabaino, assim como todos os professores do Departamento de Musicologia e Bens Culturais da Università degli Studi di Pavia, em Cremona (Itália), pela generosa recepção, orientação e instrução proporcionada.

À toda a equipe da Biblioteca do Departamento de Musicologia e Bens Culturais da Università degli Studi di Pavia, em Cremona, cujo auxílio foi fundamental para o amplo acesso à grande parte da rara bibliografia utilizada ao longo desse projeto.

Aos professores que participaram da banca de qualificação, Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira, Prof. Dra. Mônica Lucas e Prof. Dr. Vitor Gabriel, pelas indicações e sugestões que foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos professores que participaram da banca de defesa, Marcos Pupo Nogueira, Prof. Dr. Daniele Sabaino, Prof. Dra. Mônica Lucas, Prof. Dr. Paulo Kühl, Prof. Dr. Fernando Cardoso Pereira, pela leitura e pelos precisos apontamentos, sugestões e críticas que possibilitaram o aprimoramento de muitos pontos da argumentação apresentada.

Aos membros do grupo de pesquisa "Teorias da Música", pelas amplas discussões e pelo imenso auxílio proporcionado ao longo da realização dessa pesquisa.

À minha família, pelo incondicional apoio e amparo.

À minha companheira, Cintia Harumi Sauer, pelo apoio, carinho e paciência.

Resumo

O presente estudo pretende identificar propriedades analíticas a partir do processo de inquirição dos elementos musicais presentes em tratados italianos (impressos e manuscritos) de *musica pratica* durante 1520 e 1590, aproximadamente. Pelo método de racionalização da prática musical, esses tratados revelam-se significativas fontes de uma consciência analítica, consequentes das diferentes necessidades que configuram seus respectivos contextos da práxis musical.

A partir da investigação sistemática de tratados criteriosamente selecionados a partir de quatro índices principais (Davidsson, RISM, Damschroder/Williams e Williams/Balensuela) e dois complementares (Kristeller e Wiering), sete categorias são engendradas para que esse considerável volume de dados possa ser organizado e comparado, possibilitando traçar uma rede de correntes conceituais contíguas ou distantes umas das outras, com particular observância às particularidades eloquentes e argumentativas de cada autor.

Em consonância à categoria que Giorgio Valla denomina como *musica inspectiva*, as múltiplas informações decorrentes deste processo objetivam proporcionar um panorama historiográfico da tratadística italiana de música prática no *cinquecento*, corroborando para o desenvolvimento de abordagens analítico-musicais a partir desse contexto multiforme.

Palavras-chave: História da teoria musical, Música do Século XVI, Tratados musicais italianos, Análise musical.

Abstract

From an inquiry process, the present study aims to identify analytical properties of the musical elements present in Italian treatises of *musica prattica* (both printed and manuscript) published between c. 1520 and 1590. From the method of rationalization of musical practice, these treatises prove to be significant sources of analytical awareness, which is a consequence of the various requirements that characterize the respective contexts of their musical praxis.

Thus, from these treatises that were systematically selected from four primary indices (Davidsson, RISM, Damschroder/Williams, and Williams/Balensuela) and two complementary ones (Kristeller and Wiering), we categorized the considerable volume of data into seven categories for organization and comparison, making it possible to construct a conceptual network of both contiguous and distant associations with a particular observance to the eloquent and argumentative features of each author.

In consonance with the category called *musica inspectiva* by Giorgio Valla, the manifold information resulting from this process aims to provide a historiographical panorama of Italian practical music in the *cinquecento*, corroborating the development of analytical-musical approaches from this multiform context.

Keywords: History of music theory, Sixteenth century music, Italian music treatises, Musical analysis.

Figuras

Figura 1: Representação gráfica do lugar da análise (como disciplina) no estudo da música a partir da perspectiva de Ian Bent.....16
Figura 2: Possíveis relações conceituais entre crítica, juízo e análise. 18
Figura 3: Arquétipo representativo entre autor, obra, receptor e o leitor. 24
Figura 4: Representação dos dois níveis opositores (diletante e especialista) e o juízo 'interpositivo', ou seja, aquele que se interpõe aos dois extremos. 25
Figura 5: Ilustrações inferidas das situações musicais comentadas por Palestrina em sua carta a Guglielmo Gonzaga. 44
Figura 6: Classificação dos campos do estudo da música adotada por Valla baseada em Aristides Quintilianus. Os termos originais gregos constam entre parênteses (cf. PALISCA, 1985, p.78). Originalmente Palisca não apresenta a subclasse '*odica*', embora esta seja mencionada por Valla e Aristides. 59
Figura 7: Síntese dos capítulos 17 a 23 de *De institutione harmonica* 132
Figura 8: Síntese inferida das informações do capítulo 26, incluindo as informações apresentadas nos capítulos 29 e 30, com ênfase nas terças paralelas ascendentes entre Cantus e Tenor. 134
Figura 9: Síntese inferida das informações do capítulo 27, com ênfase nas sextas ascendentes entre Cantus e Tenor.Originalmente Aaron não estabelece uma altura definida para o exemplo, mas apenas tece a rede de intervalos de maneira abstrata. 134
Figura 10: Síntese inferida do capítulo 28, com ênfase na progressão intervalar entre o Tenor e Bassus (6ª para 8ª), bem como a 5ª (diminuta) para terça, entre o Tenor e Cantus. 135
Figura 11: Síntese inferida do capítulo 31. 136
Figura 12: Síntese inferida do capítulo 32. 137
Figura 13: *Imitatio* ou *fugatio* em terças (1516, f.56v). 138
Figura 14: *Imitatio* ou *fugatio* em sextas (1516, f.56r). 138
Figura 15: *Imitatio* ou *fugatio* em quintas e sextas em sincopa, ascendente (1516, f.56v).....139
Figura 16: *Imitatio* ou *fugatio* em quintas e sextas descendentes em sincopa.....139
Figura 17: *Imitatio* ou *fugatio* em décimas em movimento ascendente (1516, f.56v). 140
Figura 18: *Imitatio* ou *fugatio* em décimas em movimento ascendente (1516, f.56v). 140
Figura 19: Modos irregulares rejeitados por Aaron pela sua formação comista das espécies. 142
Figura 20: Modos irregulares considerados por Aaron. 143
Figura 21: Cadência simples e duplicada ("*simplex*" e "*duplicata*") (1516, f.49r-49v). 145
Figura 22: Modelo de cadência a três vozes (1516, f.49v). 146
Figura 23: Modelo cadencial a quatro vozes (1516, f.49v). O asterisco no Altus (nota Fá) é uma opção válida somente quando utilizado *ut* (nota Dó) no Tenor. 146
Figura 24: Modelo cadencial a três vozes com término em a *la mi re* (1516, f.49v).. 147
Figura 25: Locais próprios da cadência, organizado enquanto sílabas de todos os três hexacordes: *naturalis*, *durum* e *mollis* (1516, f.49v). 148
Figura 26: Cadência chamada "inconveniente" (a) e a solução possível (b) com término em uníssono entre Cantus e Tenor para uma situação ente "*voces mutatae*" (1516, p.52r-53r).....149

Figura 27: Cadências em *mi*. A primeira versão (a) com problemas na *penultima* entre Bassus e Tenor, e na segunda versão (b), com a proposta da realização do *fa ficta* como solução.....149
Figura 28: Cadência em *mi* com o Bassus substituindo o papel do Tenor. 150
Figura 29: Resumo das cadências-padrão inferidas. 151
Figura 30: Apresentação das espécies (cf. 1525, f.Aiv). 154
Figura 31: Terminações irregulares que, por conjectura, são relacionadas aos 'modos transpostos' e às '*confinales'*. 154
Figura 32: Transformação da espécie da quarta espécie de *diapente* para primeira espécie de *diapente* pela 'aquisição' do *b molle*. 171
Figura 33: Relação entre os modos 7 e 8 com os modos 1 e 2 *per b molle*, respectivamente, resultante da transformação da espécie de *diapente*. 172
Figura 34: Finais '*a beneplacito*' do primeiro e segundo modo (1525, f.Biv). 176
Figura 35: Finais '*a beneplacito*' do terceiro e quarto modo (1525, f.Biiv). 176
Figura 36: Finais '*a beneplacito*' do quinto e quarto modo (1525, f.Civ). 177
Figura 37: Finais '*a beneplacito*' do sétimo e oitavo modo (1525, f.Ciiv). 177
Figura 38: Síntese do processo explicativo das seis sílabas hexacordais alocadas em Γ *ut* (cf.1525, f.Fiir). 180
Figura 39: Síntese do processo explicativo das seis sílabas hexacordais alocadas em A *re* (cf.1525, f.Fiiv). 181
Figura 40: Ilustração da diferença resultante das explicações conforme realizadas no *Tratatto* (a) e no *Tractatetto* (b), com destaque na substituição da sílaba *mi* por *fa* no segundo exemplo, conforme nova a explicação adotada por Aaron. 183
Figura 41: Síntese que ilustra o processo das mutações apresentado por Aaron no *Tractatetto*. 185
Figura 42: Síntese das entonações apresentadas por Aaron (1529, f.Kir). 188
Figura 43: "Demonstração das consonâncias perfeitas" (1529, f.Iiir). Salienta-se a presença da terça composta (décima sétima) na progressão "i", embora Aaron não tenha realizado qualquer comentário sobre essa situação em particular. 190
Figura 44: Consonâncias perfeitas em repetição 'toleradas' por Aaron. 191
Figura 45: Consonâncias perfeitas 'toleradas' por Aaron, desde que estejam em movimento contrário. 191
Figura 46: Consonâncias imperfeitas (terças e sextas) utilizadas no contraponto. 192
Figura 47: Consonâncias imperfeitas (terças) utilizadas no contraponto. 192
Figura 48: : Síntese do funcionamento dos intervalos tabulados na '*tavola del contrapunto*' (1529, f. Kivr). 203
Figura 49: Síntese dos preceitos para "compor o Baixo e o Alto depois do Tenor e do Canto" (1529, f.Kiir-Kiiiv). 204
Figura 50: Quadro com a 'declaração de todas as cadências' (1529, f. Iivv). 207
Figura 51: Modelo cadencial apresentado por Aaron em *Toscanello*. Neste caso, a primeira cadência demonstrada na figura anterior. 207
Figura 52: Cadência no Canto e Tenor em valores maiores ('*di quantità maggiore'*) (1529, f.Kir). 208
Figura 53: (a) Cadência em 'e *lami*' apresentada por Aaron; (b) cadência em 'e *lami*' se Aaron tivesse mantido o modelo cadencial apresentado nas demais alturas. 208

Figura 54: Duas situações de décimas menores (entre Basso e Canto) transformadas por meio do *diesis* (1529, f.Kiir). 210
Figura 55: Comparação entre a equivalência da breve e da equivalência da mínima entre as mensurações básicas. Figura baseada naquela apresentada por DeFord (2013, p.182).....218
Figura 56: Comparação entre os dois tipos de *tactus* e seu resultado em uma proporção ternária aplicados ilustrada a partir da situação descrita por Aaron. 219
Figura 57: 𝔠 como proporção dupla de 𝅝, baseando-se na equivalência da breve entre 𝅜 e 𝅝 (baseado em DEFORD, 2013, p.198).....220
Figura 58: (a) "canto do primeiro modo"; (b) "[canto] do primeiro modo; (c) [canto] "do segundo modo" (cf. 1545, f.Civ), apresentadas a partir do capítulo 1 do Tratado XII de *Lucidarium* de Marchetto. 229
Figura 59: Hexacordes realocados como ilustração ao ato da 'transposição' dos cânticos no órgão. Observa-se que Aaron omite os hexacordes em G e C, *durum* e *natualis*, (cujas notas são apresentadas sem acidentes), mas mantêm o hexacorde em F (*mollis*), pela presença de seu acidente (b *molle*). 231
Figura 60: Síntese da estratificação das categorias modais apresentadas em ambos os tratados de Aiguino. 248
Figura 61: Modos regulares (1562, f.12v-15r; 1581, f.7r-8v). 249
Figura 62: Modos irregulares (1581, f.22r-25r). 250
Figura 63: Comparação entre os modos regulares e irregulares de acordo com as suas espécies de *diapason* (identificada com a ligadura em linha cheia) e *diatessaron* e *diapente* (em linha pontilhada). 250
Figura 64: Modos 'com o ♭ *molle* posto no ♮ *mi* agudo' ('*tuoni con il ♭molle posto in ♮mi acuto*'). 251
Figura 65: Equivalência das posições 'regular' e 'irregular das espécies nos hexacordes *naturalis* e *durum* (à esquerda), e *mollis* e *naturalis* (à direita), aplicada na primeira espécie de *diapente* e *diatessaron*. 251
Figura 66: Quadros comparados sobre as combinações das consonâncias a partir do uníssono entre o Cantus (ou 'Discantus') e o Tenor: à esquerda, a versão de Ornithoparchus *em Musica active micrologus* (1517, cap.6, f.Mir) e à direita, a versão de Fra Angelico (1547, f.Zivv).....266
Figura 67: Combinações das consonâncias a partir da oitava entre o Cantus e o Tenor (1547, f.Etiv). 266
Figura 68: Combinações de consonâncias a três vozes inferidas do texto de Fra Angelo (1547, f.Zivv) 267
Figura 69: Combinações de consonâncias a quatro vozes inferidas do texto de Fra Angelo (1547, f.Zivv-Etiv) baseadas em Ornithoparchus (1517, cap.6, f.Mir-Miv). 267
Figura 70: Diagrama referente às divisões da música em 'Natural (*Mondana* e *Humana*) e 'Artificial' (*Organica* e *Harmonica*), apresentadas por Artusi em seu primeiro tratado (1586, p.1). 276
Figura 71: Transcrição e tradução do diagrama apresentado por Artusi sobre "aquilo que se procura em toda composição" (1586, p.17), o qual é baseado em *Le Istitutione harmoniche* (1558, III, cap. 26, p.171-172) de Zarlino. 281
Figura 72: Exemplos de antífonas com seus respectivos '*seculorum*' (1596, p.16).....292

Figura 73: Exemplos dos tons salmódicos com suas respectivas '*differentiae'* (1596, p.16).....293
Figura 74: Exemplo do uso da *sesquialtera* em duas mensurações diferentes (1595, p.23).....297
Figura 75: Síntese das equivalências nos dois níveis mensurais abordados no exemplo acima. 297
Figura 76: : Exemplos do uso da *emiolia* em dois níveis diferentes da atuação da proporção *sesquialtera* alcançada pelo recurso da '*color*' (1595, p.) 298
Figura 77: Exemplos do uso da *emiolia* por coloração em dois diferentes níveis, de acordo com a figura anterior.....298
Figura 78: Síntese das claves mencionadas de acordo com os respectivos modos não-transpostos (1595, p.39-42).....325
Figura 79: Síntese das claves mencionadas de acordo com modos 1 e 2 transpostos (1595, p.39-45). 325
Figura 80: Espécies do contraponto ou consonâncias, segundo Bonini (1520, II, cap. 23 (sic) 22, f.[Eir]). 331
Figura 81: Apresentação das figuras mensurais, utilizadas também como guia à organização do sistema (1520, II, cap.1, f.[Civr]). 334
Figura 82: Ilustração do nível mensural do *Tempus* (relação *Breve – Semibreve*) referenciado por Bonini ao final do capítulo. 335
Figura 83: Entonação de *Laudate pueri Dominum*, em referência ao "*Tono Azurini*" ou "*Tono Giorgiano*" de acordo com Cinciarino (1555, f.12v). 343
Figura 84: Entonação de *In exitu Israel*, como realizado no rito Ambrosiano (1555, f.12v). 343
Figura 85: Hino *Christe, redemptor omnium* (*ad vesperas in Nativitate Domini*). 344
Figura 86: Passagem da *fuga* criticada por Del Lago, a qual é esclarecida por Spataro em sua carta-resposta (1991, 401-402). 355
Figura 87: Ilustração inferida da explicação de Del Lago acerca do efeito do *b rotondo* e *b quadro giacente* (1991, p.766).....364
Figura 88: As oito *coniunctae* segundo Del Lago (BLACKBURN et al., 1991, p.769). 365
Figura 89: Situações intervalares a três vozes inferidas da explicação de Del Lago (1540, f.Ciiiv [recte:Eiiiv]). 372
Figura 90: Situações intervalares a quatro vozes inferidas da explicação de Del Lago (1540, f. Ciiiv [recte:Eiiiv]-Eivr). 372
Figura 91: "*Consonantiae composite perfectæ et imperfectæ*" (ACQUAVIVA, 1526, f.Iir). 380
Figura 92: Situação musical inferida da explicação concernente às possibilidades intervalares a partir do uníssono entre o Soprano e Tenor. 383
Figura 93: Síntese das possibilidades combinatórias apresentadas por Dentice (1553, f.Lijr-Liijv), embora sejam copiadas de Acquaviva (1526, f.51r-56r). 383
Figura 94: Síntese das possibilidades combinatórias conforme apresentado por Acquaviva (1526, f.56v).....384
Figura 95: Progressões de Serone apresentadas como comentário à explicação de Soaro acerca da propinquidade dos intervalos imperfeitos diante dos perfeitos (1553, f.Kijv). 390
Figura 96: Resposta de Soaro diante da indagação de Serone, demonstrando a preferência pela resolução da oitava pelos intervalos ('*spetie*') maiores (1553, f.Kijv).....391
Figura 97: Opções às resoluções na oitava por via das décimas menores por movimento contrário (1553, f.Kiijr). 391

Figura 98: Progressões dos intervalos anteriormente mencionados aplicados aos modos 7 e 8 (1553, f.Kiijr). 391
Figura 99: O uso da quarta no contraponto (ilustrando também o uso das duas dissonâncias mencionadas) (1553, f.Lir). 392
Figura 100: Gráficos da configuração do modo Dório comparados: à esquerda, a versão de Acquaviva (1526, f. 40r), e à direita, aquela de Dentice (1553, f.Fiijv).....396
Figura 101: Síntese da classificação dos intervalos de acordo com Galilei (1980, p.18). 402
Figura 102: Finais dos modos apresentadas na voz mais grave (1980, p.68). 411
Figura 103: Finais dos modos *per b molle* (1980, p.68). 412
Figura 104: "*Prefatio in operis divisionem*" (ORNITHOPARCHUS, 1517, f.Aijv). 418
Figura 105: "*Della divisione dell'opera*" (LANFRANCO, 1533, f.iiiv). 418
Figura 106: Ilustrações das relações entre os símbolos comentados por Lanfranco (1533, p.78)...429
Figura 107: Ilustração das relações isócronas do *tactus* dos símbolos comentados por Lanfranco (1533, p.78). 431
Figura 108: Ilustração das relações isócronas do *tactus* dos símbolos comentados por Lanfranco (1533, p.78).. 432
Figura 109: A "mão do contraponto" com as consonâncias apresentadas acima dos "fundamentos" ("*fondamentij*") do *gamut* (que representam as notas do *cantus firmus*).. 436
Figura 110: A "mão do contraponto" com as consonâncias apresentadas abaixo dos "fundamentos". A figura mostra as opções iniciando pelas notas agudas (1533, p.118). 437
Figura 111: As '*repercussioni*' de acordo com cada modo, segundo Lanfranco (1533, p.117 [recte: 106]). 444
Figura 112: efeito do *b molle* aplicado no tom *sesquiottavo* (1533, p.125). 447
Figura 113: efeito do *diesis* aplicado no tom *sesquiottavo* (1533, p.125). 447
Figura 114: efeito do *b molle* aplicado no semitom menor (1533, p.126).....447
Figura 115: efeito do *diesis* aplicado no semitom menor (1533, p.126). 447
Figura 116: A peculiar mão guidoniana apresentada por Lusitano (1558, f.1v). 451
Figura 117: Síntese das deduções e suas propriedades apresentadas por Lusitano (1561, f.3r-3v).. 452
Figura 118: A relação da quantidade de notas aplicadas às duas partes do *tactus* ('*battuta*') em proporções ímpares, a começar pela *tripla* (1561, f.8v). 454
Figura 119: Ilustração inferida da explicação sobre a cadência apresentada por Fra Mauro. 483
Figura 120: a mesma relação entre o final da antífona e o início do *saeculorum* ilustrada (1588, p.96). 563
Figura 121: O *principio*, a *medietà* e o *fine* das entonações salmódicas, de acordo com cada modos, (1588, p.97-98).....564
Figura 122: Folha de rosto do *Trattato del Contrapunto* (Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, MS B.140, f.1r).....609
Figura 123: Tabela das consonâncias (GRAZIANI?, n.d., f.3r) 613
Figura 124: Transcrição da tabela das consonâncias. 614
Figura 125: À direita, a exposição dos sinais mensurais na sexta impressão de *Scala di musica* (SCALETTA, 1626, p.3). 616

Figura 126: À direita, exposição das propriedades hexacordais na sexta impressão de *Scala di musica* (SCALETTA, 1626, p.3), e à esquerda, a versão apresentada no *Tratatto* (GRAZIANI?, n.d., f.22r).....616
Figura 127: Exemplos da *sesquialtera maggiore* (GRAZIANI?, n.d., f.22v).....618
Figura 128: Exemplos de *sesquialtera minore* (GRAZIANI?, n.d., f.22v).....619
Figura 129: Exemplos de *'emiolia maggiori*' e '*emiolia minori*' (GRAZIANI?, n.d., f.22v).....619
Figura 130: "[*Canone*] *alla decima*" (GRAZIANI?, n.d., f.44v).....638
Figura 131: Modos *per ♮ quadro* (GRAZIANI?, n.d., f.29v).....641
Figura 132: Modos *per ♭ molli* (GRAZIANI?, n.d., f.30r).....642
Figura 133: Exemplos dos 'acidentes' em uma situação *per ♮ quadro* (GRAZIANI?, n.d., f.2r).....649
Figura 134: Transcrição da ilustração acima (*per ♮ quadro*).....649
Figura 135: Exemplos dos 'acidentes' em uma situação *per b molle* (GRAZIANI?, n.d., f.2v).....649
Figura 136: Transcrição da ilustração acima (*per b molle*). O colchete apresenta a interpretação comumente adotada em transcrições modernas para a mesma situação.....649
Figura 137: Transcrição ilustrativa do processo pretendido por Rossetti (1527, f.Ciiv) em torno da realização de sílabas curtas em duas notas em ligadura (baseado em HARRÁN, 1986, p.117).....653
Figura 138: Transcrição ilustrativa do processo pretendido por Rossetti (1527, f.Ciiir) em torno da realização de sílabas curtas em uma situação musical, *a priori*, equidistante (baseado em HARRÁN, 1986, p.117).....653
Figura 139: Comparação entre as duas maneiras a respeito da acentuação de um texto (1527, f.Kiiiv-f.Kivr).....654
Figura 140: "*Cadenze vere, et naturali* [*del primo modo*]" (1588, p.70 [p.62]).....673
Figura 141: Movimentos melódicos do Tenor na cadência final de acordo com cada modo (1588, p.96).....674
Figura 142: Movimentos melódicos do Baixo na cadência final, de acordo com cada modo (1588, p.96-97).....675
Figura 143: Movimentos melódicos do Tenor na cadência final, de acordo com cada modo transposto *per b molle* (1588, p.97-98).....676
Figura 144: Movimentos melódicos do Baixo na cadência final, de acordo com cada modo transposto *per b molle* (1588, p.97-98).....676
Figura 145: Mão guidoniana expandida proposta por Vanneo (1533, f.9v e 10v).....687
Figura 146: À esquerda, a relação entre a mão guidoniana tradicional e a expansão proporcionada pela inclusão das duas oitavas do dorso (1533, f.11r), à direita, a comparação entre as respectivas tessituras.....688
Figura 147: As c*oniunctae*, segundo Vanneo (1533, f.43v-44r).....713
Figura 148: Sílabas apresentadas em cada uma das quatro partes que dividem um tom em ascendência, considerando o semitom maior.....719
Figura 149: Sílabas apresentadas em cada uma das quatro partes que dividem um tom em ascendência, considerando o semitom menor.....720
Figura 150: Sílabas apresentadas em cada uma das quatro partes que dividem um tom em descendência nos três hexacordes.....720
Figura 151: Oitava ascendente nos três gêneros, com o semitom menor, em cada hexacorde: *molle* (*p*[*er*] *b* [*molle*]); *durum* (*p*[*er*] ♮[*incitato*]); natural (*p*[*er*] [*natura*].....720

Figura 152: Oitava descendente nos três gêneros, com o semitom maior, em cada hexacorde: *molle* (*p*[*er*] *b* [*molle*]); *durum* (p[er] ♮ [*incitato*]); natural (*p*[*er*] [*natura*]. 721
Figura 153: Oitava ascendente nos três gêneros, com o semitom maior, em cada hexacorde: *molle* (*p*[*er*] *b* [*molle*]); *durum* (p[er] ♮ [*incitato*]); natural (*p*[*er*] [*natura*].. 721
Figura 154: Oitava descendente nos três gêneros, com o semitom maior, em cada hexacorde: *molle* (*p*[*er*] *b* [*molle*]); *durum* (p[er] ♮ [*incitato*]); natural (*p*[*er*] [*natura*]. O princípio é o mesmo utilizado nas figuras anteriores. Biblioteca Statale di Cremona, CIV.A.EE.7.34 (1555, f.13r). 722
Figura 155: Exemplos de *tactus* (1555, f.76r). 725
Figura 156: Gráfico do processo de revisão das partes em uma peça a quatro vozes como sugere Vicentino.....751
Figura 157: Os tetracordes considerados por Boécio, conforme menciona Vicentino (1555, f.13v-15r).....754
Figura 158: Os tetracordes conforme praticados por Vicentino (1555, f.13v-15r). 755
Figura 159: Primeira espécie de quarta nos três gêneros (1555, f.62v).....755
Figura 160: Segunda espécie de quarta nos três gêneros (1555, f.63r). 755
Figura 161: Terceira espécie de quarta nos três gêneros (1555, f.63r).....755
Figura 162: Primeira espécie de quinta nos três gêneros (1555, f.63r). 756
Figura 163: Segunda espécie de quinta nos três gêneros (1555, f.63v). Adverte-se que, ao apresentar a quinta enarmônica, Vicentino equivoca-se ao indicar o penúltimo intervalo como '*diesis maggiore*' (marcado com o asterisco). 756
Figura 164: Terceira espécie de quinta nos três gêneros (1555, f.63v). 756
Figura 165: Quarta espécie de quinta nos três gêneros (1555, f.64r). 756
Figura 166: Espécies de oitava do gênero diatônico, com a adição de suas respectivas concordâncias aos oito modos (incluindo o oitavo modo) (1555, f.44r). 757
Figura 167: "Exemplo do primeiro modo diatônico simples, pelos gregos chamado *Dorio*" (1555, f.44v).....757
Figura 168: "Exemplo do segundo modo diatônico simples, pelos gregos chamado *Yppodorio*" (1555, f.44v).....757
Figura 169: Espécies de oitava *per ♮ incitato*, com a adição de suas respectivas concordâncias aos oito modos (incluindo o oitavo modo) (1555, f.44r).....759
Figura 170: Espécies de oitava *per b mole*, com a adição de suas respectivas concordâncias aos oito modos (incluindo o oitavo modo) (1555, f.46v). 759
Figura 171: Espécies de oitava per musica finta, com a adição de suas respectivas concordâncias aos oito modos (incluindo o oitavo modo) (1555, f.47r).....759
Figura 172: Espécies de oitava do gênero cromático, com a adição de suas respectivas concordâncias aos oito modos (incluindo o oitavo modo) (1555, f.60r). 760
Figura 173: Comparação entre duas maneiras da formação quarta espécie de oitava enarmônica..761
Figura 174: Espécies de oitava do gênero enarmônico inferidas das espécies de quinta e quarta anteriormente apresentadas.. 763
Figura 175: Início do moteto, *Sancte Pater*, de Ludwig Senfl, com a enumeração da quantidade de *tactus* das figuras de acordo com o tempo *perfetto* (1596, f.88r).....785
Figura 176: Tenor do *Kyrie* I da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina, e sua versão em equivalência à mensuração das demais vozes segundo Zacconi (1596, f.115v-116r).....787

Figura 177: Tenor de *Christe* da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina, e sua versão em equivalência à mensuração das demais vozes segundo Zacconi (1596, f.115v-116r). 789
Figura 178: Início do Tenor, *Kyrie* II da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina, conforme apresentado por Zacconi (1596, f.117v). 790
Figura 179: Tenor do *Et in terra pax*, da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina, e sua versão em equivalência à mensuração das demais vozes segundo Zacconi (1596, f.119r -119v). 791
Figura 180: Início do Tenor de *Osanna* da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina, conforme apresentado por Zacconi (1596, f.117v). 794
Figura 181: Início do Tenor do *Agnus Dei* I da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina, e sua versão em equivalência à mensuração das demais vozes segundo Zacconi (1596, f.119r -119v). 796
Figura 182: Tenor do *Agnus Dei* II da *Missa L'homme armé* a 5, de Palestrina, e sua versão em equivalência à mensuração das demais vozes segundo Zacconi (1596, f.119r -119v). 798
Figura 183: "Josquin no *Gloria* de sua Missa *Gaudeamus*; é bem [realizada]" (1596, f.194r [recte 188r]). 800
Figura 184: "O mesmo Crecquillon, no mesmo *Osanna* [da Missa *Mort m'he prive*]; se as pausas fossem [apresentadas] em diversas posições [da pauta] sem o ponto, a passagem seria melhor [compreendida]" (1596, f.194r [recte 188r]). 800
Figura 185: Espécies dos modos 3, 10, e aquela descrita por Zacconi, caracterizada pela espécie do modo 10 com a *finalis* em 'E'.. 805
Figura 186: Passagem de um *Magnificat* do quarto modo escrito por Zacconi (baseada em Morales) para ilustrar a polarização da nota Lá em meio às espécies E-a e a-e (1596, f.210v).....805
Figura 187: Comparação das versões do início (compassos de referência 1 a 6) de *Scimus hoc nostrum*, na versão composta por Willaert (1542, [cantus] f.11v; [altus] f.12v) e aquela realizada por Zarlino (1561, p.200). 821
Figura 188: Segunda cadência de *Scimus hoc nostrum*, compassos de referência 8-11 das versões de Willaert (1542, [cantus] f.11v; [altus] f.12v) e Zarlino (1561, p.200). 822
Figura 189: Terceira cadência de *Scimus hoc nostrum*, compassos de referência 13-16 das versões de Willaert (1542, [cantus] f.11v; [altus] f.12v) e Zarlino (1561, p.200). 822
Figura 190: Quarta cadência de *Scimus hoc nostrum*, compassos de referência 18-21 das versões de Willaert (1542, [cantus] f.11v; [altus] f.12v) e Zarlino (1561, p.200). 823
Figura 191: Quinta cadência de *Scimus hoc nostrum*, compassos de referência 22-25 das versões de Willaert (1542, [cantus] f.11v; [altus] f.12v) e Zarlino (1561, p.200). 823
Figura 192: Sexta cadência de *Scimus hoc nostrum*, compassos de referência 31-34 das versões de Willaert (1542, [cantus] f.11v; [altus] f.12v) e Zarlino (1561, p.200). 824
Figura 193: Sétima e última cadência de *Scimus hoc nostrum*, compassos de referência 35-39 das versões de Willaert (1542, [cantus] f.11v; [altus] f.12v) e Zarlino (1561, p.200). 825
Figura 194: *Fuga legata*. "Duas partes reduzidas em uma" (1561, p.214-215). 828
Figura 195: *Imitatione legata*. "Duas partes reduzidas em uma" (1561, p.218-219). 830
Figura 196:Divisão harmônica e aritmética das espécies de oitava, que resultam efetivamente em doze modos (1561, p.312) 841
Figura 197: Gráfico dos doze modos e suas respectivas *finales* (1561, p.314). 841
Figura 198: Extratos do exemplo de Zarlino (1561, p.226) e as resoluções das cadências *fuggite*, segundo Smith (2011, p.79-80). 858

Tabelas

Tabela 1: Síntese dos exemplos investigados sobre ‘juízo’. 47
Tabela 2: Como exemplo, o histórico do posicionamento da quarta, como consonância ou dissonância nos tratados de Pietro Aaron. 86
Tabela 3: Lista geral dos tratados. 101
Tabela 4: Síntese da primeira etapa da triagem dos tratados. 105
Tabela 5: Síntese da segunda etapa da triagem. Nesse caso, a tabela mostra aqueles tratados que não irão prosseguir para a lista dos ‘tratados selecionados’ (além daqueles denominados ‘paramusicais’). 107
Tabela 6: Lista dos tratado selecionados. 111
Tabela 7: Configuração dos tons salmódicos e a quantidade de suas *differentiae*.. 143
Tabela 8: Modos e a relação das notas iniciais dos cânticos segundo Aaron (1516, f.17v). 144
Tabela 9: Síntese da sistematização apresentada por Aaron para a terminação irregular “a *lamire*”. 156
Tabela 10: Orientações gerais apresentadas por Aaron durante o capítulo 3 (1525, f.Aiiir-Aivr). .160
Tabela 11: Síntese do método analítico adotado por Aaron durante os capítulo 4 e 7 do *Trattato*. 161
Tabela 12: Os modos e os respectivos afetos associados por Aaron (1525, f.Eivv-Fir). 174
Tabela 13: Síntese das cadências ‘convenientes’ (‘*convenienti*’) e ‘contrárias’ (‘*contrarie*’) aos modos apresentadas por Aaron nos capítulos 9 a 12 (1525, f.Div-Diiv). 178
Tabela 14: Síntese da equivalência entre os símbolos enquanto *tactus* (cf. BERGQUIST,1964, p.215-216). 194
Tabela 15: Síntese das cadências apresentadas em *Toscanello* (1523, f.Iiir-Iiiv e 1529 f.Iivr-Iivv) que coincidem com àquelas denominadas ‘convenientes’ (‘*convenienti*’) do *Trattato* (1525, f.Div-Diiv). 206
Tabela 16: Comparação entre os termos utilizados por Del Lago e aqueles apresentados por Aaron. 237
Tabela 17: Propriedades de uma boa composição segundo Aaron e seus possíveis significados. ..241
Tabela 18: Síntese das oito regras do contraponto comparadas. 242
Tabela 19: Configurações dos Salmos Solenes e Feriais segundo Aaron (n.d. [c.1550], f. Biv-Biir). 246
Tabela 20: Modos e seus afetos, segundo Aiguino (1581, f. 9v). 260
Tabela 21: “Quais coisas podem mover o espírito e o expor sob diversos efeitos” (1586, p.4) 279
Tabela 22: Comparação entre os conteúdo dos tratados de Bona e Pontio (MURRAY, 1989, p.399). 290
Tabela 23: Consonâncias e dissonâncias como apresentadas por Bona (1595, p.5-8). 294
Tabela 24: Cadências assinaladas por Bona (1595, p.34). 326
Tabela 25: Cadências *per bemolle* assinaladas por Bona (1595, p.34). 327
Tabela 26: Síntese das adequações de tessitura das entonações propostas por Cinciarino (cf. 1555, f.11r-12v). 342
Tabela 27: Cartas ordenadas de acordo com as categorias da resenha. 348

Tabela 28: Síntese do conteúdo abordado por Del Lago no do capítulo 15 do tratado (1540, f.Diiir-Diiiv). 373
Tabela 29: Síntese das progressões em um contraponto simples a duas vozes. 404
Tabela 30: Possibilidades da sobreposição de dissonâncias segundo Galilei (1980, p.118). 407
Tabela 31: Possibilidades da sobreposição de dissonâncias segundo Galilei (1980, p.127). 408
Tabela 32: Comparação da organização dos tratados de Ornithoparchus e Lanfranco. 419
Tabela 33: Resumo dos intervalos como chamados 'pelos antigos' (1533, p.115). 421
Tabela 34: Símbolos que possuem o *tactus* em relação de igualdade (1533, p.76). 425
Tabela 35: Símbolos que possuem a relação do *tactus* em proporção *dupla* (ou *subdupla*, se apresentadas ao contrário) (1533, p.77). 426
Tabela 36: Símbolos que possuem a relação do *tactus* em proporção *quadrupla* (1533, p.77) 427
Tabela 37: Símbolos que possuem *tactus* em proporção *sesquiterza* (1533, p.77) 427
Tabela 38: Síntese do método do ensino do contraponto proposto por Lanfranco aos seus estudantes. 438
Tabela 39: Divisão sinóptica da terceira parte de *Scintille di musica* (1533, p.112 [recte:102]-113). 439
Tabela 40: Síntese da relação entre Modos, Antífonas, *Saeculorum* e os Salmos (1533, p.112). 444
Tabela 41: Síntese dos afetos atribuídos aos modos (1578, p.14). 503
Tabela 42: Síntese das progressões do uníssono (1588, p.26-32). 515
Tabela 43: Síntese das progressões da terça menor (1588, p.32-36) 517
Tabela 44: Síntese das progressões da terça maior (1588, p.36-42). 520
Tabela 45: Síntese das progressões da quinta (1588, p.43-53). 524
Tabela 46: Síntese das progressões da sexta menor (1588, p.53-58). 529
Tabela 47: Síntese das progressões da sexta maior (1588, p.58-63). 533
Tabela 48: Síntese das progressões da oitava (1588, p.63-66) 534
Tabela 49: Síntese das progressões da segunda (1588, p.66-73). 537
Tabela 50: Síntese das progressões da quarta (1588, p.73-77). 542
Tabela 51: Síntese das progressões da sétima (1588, p.77-85). 544
Tabela 52: Síntese das progressões da segunda (1588, p.85-87) 547
Tabela 53: Síntese das recomendações ao compositor e ao contrapontista (1588, p.139-153). 552
Tabela 54: Relação entre o final da antífona e o início do *saeculorum* (1588, p.96). 563
Tabela 55: Síntese das cadências apresentadas por Pontio (1588, p.99-118). 567
Tabela 56: Síntese inferida das cadências aplicadas aos modos transpostos *per b molle*. 569
Tabela 57: Síntese das orientações sobre a terceira causa da variedade entre os compositores (1595, p.57). 587
Tabela 58: Síntese das progressões apresentadas no manuscrito (GRAZIANI?, n.d., f.9r-12v). 624
Tabela 59: Síntese da exposição sobre a estrutura dos modos como apresentado no manuscrito (GRAZIANI?, n.d., f.33v). 643
Tabela 60: "Cadências regulares" (GRAZIANI?, n.d., f.32v). As 'cadências irregulares', conforme diz o autor, são aquelas que são realizadas nas notas não apresentadas na lista 648
Tabela 61: Exemplos que ilustram situações quanto a leitura e articulação textual de maneira apropriada e não-apropriada (cf. 1527, f.Kivv-f.Lir). 654
Tabela 62: A relação de intervalos do contraponto duplo inferida do texto. 671

Tabela 63: Síntese das combinações das consonâncias aplicadas às quatro vozes (1533, f.78r-85v). 698
Tabela 64: Os "nomes das cadências" ("*cadentiarum nomina*") e suas respectivas explicações etimológicas segundo Vanneo (1533, f.86r). 706
Tabela 65: Sínteses das cadências 'próprias' ('*proprie*') aos modos, como apresentadas por Vanneo. 711
Tabela 66: Síntese dos afetos *incitati* e *molli* dos saltos intervalares, segundo Vicentino (1555, f.17v-26r). 724
Tabela 67: Conjugação dos três fatores ou dimensões (melódica, harmônica e rítmica) e suas respectivas qualidades *incitate* e *molle* no juízo de uma composição (1555, f.27r). 727
Tabela 68: Relação entre os modos e seus respectivos afetos, segundo Vicentino. 758
Tabela 69: Síntese das indicações de *tactus* de Zacconi para a Missa *L'homme armé* de Palestrina elaborada por Ruth DeFord (2015, p.390), embora aqui a tabela esteja apresentada de maneira reduzida e adaptada. 799
Tabela 70: Síntese da sequência cadencial das versões de Willaert e Zarlino comparadas. 825
Tabela 71: Síntese das licenças comentadas por Zarlino (1561, p.235-538). 833
Tabela 72: Síntese dos intervalos associados aos afetos. Tabela baseada em McKinney (2010, p.84-85). 838
Tabela 73: Síntese da relação entre os modos e os afetos atribuídos por Zarlino (1561, p.322-334). 844
Tabela 74: Sequência das cadências observadas em *Si bona suscepimus*, de Verdelot. 848
Tabela 75: Sequência das cadências observadas em *O Invidia nemica di virtute*, de Willaert. 852
Tabela 76: Síntese das evasões inferidas por Smith (2011, p.78-79) a partir do exemplo apresentado por Zarlino (1561, p.226). 856
Tabela 77: Síntese da relação entre cadências e modos estabelecidas por Zarlino (1561, p. 320-335). 859
Tabela 78: Síntese dos tópicos inferidos relativos à primeira categoria em cada um dos tratados investigados ('elementos relacionados à tradição do cantochão'). 865
Tabela 79: Síntese dos tópicos inferidos relativos à segunda categoria ('consonância e dissonância'). 866
Tabela 80: Síntese dos tópicos inferidos relativos à terceira categoria ('notação'). 868
Tabela 81: Síntese dos tópicos inferidos relativos à quarta categoria ('contraponto'). 874
Tabela 82: Síntese dos tópicos inferidos relativos à quinta categoria ('modo'). 878
Tabela 83: Síntese dos tópicos inferidos relativos à sexta categoria ('cadência'). 880
Tabela 84: Síntese dos tópicos inferidos relativos à sétima categoria ('*musica ficta*'). 881

Exemplos

Exemplo 1: Final da prima pars do moteto *Praeter rerum seriem* (NJE 24.11), de Josquin Desprez. 30
Exemplo 2: Início de *La plus des plus*, de Josquin (cf. PETRUCCI, *Odhecaton*, 1502, f.69v-70r); peça citada no capítulo 4 (1525, f.Biir) 163
Exemplo 3: Final de *La plus des plus*, de Josquin (cf. PETRUCCI, *Odhecaton*, 1502, f.69v-70r)..... 163
Exemplo 4: Exórdio de *Comment peut avoir joie*, de Josquin (cf. PETRUCCI, *Canti B*, 1503, f.22v-23r); peça citada no capítulo 7 (1525, f.Dir). 165
Exemplo 5: Final de *Comment peut avoir joie*, de Josquin (cf. PETRUCCI, *Canti B*, 1503, f.22v-23r). 166
Exemplo 6: Exórdio de *Se mieulx*, de Loyset Compère (transcrito de PETRUCCI, *Odhecaton*, 1502, f.56v-57r); peça citada no capítulo 4 (1525, f.Biir). 169
Exemplo 7: Final de *Se mieulx*, de Loyset Compère (cf. PETRUCCI, *Odhecaton*, 1502, f.56v-57r). 169
Exemplo 8: Final de *De tous biens playne*, de Hayne van Ghizeghem, cf. Odhecaton (1502, f.22v-23r); peça citada no capítulo 4 (1525, f.Biir). 172
Exemplo 9: Ockeghem, *Missa L'homme armé*, *Et ressurexit* (cf. MS Chig. C.VIII 234, f.39v-40r).Alteração disposição da clave no *cantus firmus* no Tenor em concordâncias as considerações apresentadas por Jaap van Benthem (1999, p.VIII). 195
Exemplo 10: Excerto da *prima pars* do moteto *Bonitatem fecisti*, de Carpentras, conforme edição apresentada por Bent (1994, p.340). 213
Exemplo 11: Excerto do *Agnus dei III*, da *Missa L'homme armé super voces musicales*, conforme edição apresentada por Bent (1994, p.341). 214
Exemplo 12: Situação a qual é 'falsamente chamada de *fuga*', segundo Aaron (1545, f.9r). 222
Exemplo 13: *Fuga per Diapason* (1545, f.9v) 223
Exemplo 14: "Demonstração do sétimo modo perfeito" (1562, f.18v). 253
Exemplo 15: "Demonstração do sétimo modo imperfeito por uma terça menor", isto é, com uma extensão manisfestada de G a e (em vez de g) (1562, f.18v). 253
Exemplo 16: "Demonstração do terceiro modo perfeito com a mistura imperfeita por uma terça maior com o seu plagal (1562, f. 20v). 254
Exemplo 17: "Demonstração do quarto modo perfeito com a mistura imperfeita por um semitom com o seu autêntico" (1562, f. 20v).. 254
Exemplo 18: "Demonstração do primeiro e segundo modos perfeitos com a mistura perfeita" (1562, f. 20v).. 255
Exemplo 19: "Demonstração do primeiro modo comisto com o sétimo por razão de sua *diapente*" (1562, f.28v) 257
Exemplo 20: "Demonstração do primeiro modo comisto com o terceiro por razão de sua *diatessaron la mi*" (1562, f.38r). 257
Exemplo 21: Primeiro modo misto e comisto com o terceiro por razão de sua *diapente* (1562, f.32v). 257
Exemplo 22: "Demonstração do primeiro modo perfeito comisto com o terceiro [perfeito]" (1562, f.39v). . 258
Exemplo 23: "Demonstração do primeiro modo comisto com o terceiro com a comistura mista" (1562, f.42r). 259
Exemplo 24: "Demonstração do primeiro modo comisto com todos os [outros] modos autênticos" (1562, f.36v) 260
Exemplo 25: "[Primeiro modo] comisto com todos os modos plagais e com parte dos autênticos de varias maneiras" (1562, f.36v). 261

Exemplo 26: À esquerda, um contraponto *semplice*, e à direita, um contraponto *figurato* (1547, cap.30, f.Yivr). 263
Exemplo 27: Contraponto *semplice* a ser utilizado como modelo pelo contraponto *figurato* (1547, f.Zivr).. 264
Exemplo 28: Contraponto *figurato* realizado a partir de um modelo *semplice* (1547, f.Zivr). 265
Exemplo 29: Contraponto *figurato* '*obligato'* (embora o autor não utilize esse termo), com o uso de três mínimas e duas semimínimas (1547, f.Zivr). 265
Exemplo 30: Contraponto *figurato* com "numerosas e variadas figuras" (1547, f.Zivr). 265
Exemplo 31: "*Tuono imperfetto*" (1547, f.Mivv). 268
Exemplo 32: "*del quinto et sexto tuono permisti*" (1547, f.Nir). 269
Exemplo 33: Cadência a duas vozes (1547, f.Etiir). 271
Exemplo 34: Cadência a três vozes (1547, f.Etiir). 271
Exemplo 35: Cadência a três vozes (1547, f.Etiir). 272
Exemplo 36: "*Cadenze di maggior quantità*" (1547, f.Etiir) 272
Exemplo 37: Resolução da parte agente por salto descendente (1589, p.28). 282
Exemplo 38: Resoluções por necessidade: quarta para a quinta diminuta (a), e segunda para o uníssono (b) (1589, p.29) 283
Exemplo 39: Resoluções cadenciais (1589, p.44) 284
Exemplo 40: Madrigal *Fontana di dolore*, Rore (1571), excerto 284
Exemplo 41: Madrigal *Un'altra volta la Germania strida*, Rore (1571), excerto 285
Exemplo 42: Contraponto '*semplice'* (1596, p.5). 299
Exemplo 43: Contraponto '*diminuito*' (1596, p.5). 300
Exemplo 44: Sobre o uso do uníssono (1596, p.5). 301
Exemplo 45: Sobre o uso do uníssono em uma situação a quatro vozes (1596, p.65). 301
Exemplo 46: Progressão por movimento contrário do uníssono em direção a oitava qual deve ser evitada (1596, p.6). 302
Exemplo 47: Progressão ascendente entre o uníssono em direção à quinta, a qual deve ser evitada (1596, p.6). 302
Exemplo 48: Progressões da terça. Os números apresentados em cada uma das recorrências – incluídos pelo próprio Bona no tratado – referem-se aos intervalos listados durante a explanação (1596, p.7). 303
Exemplo 49: Progressões da terça para uníssono as quais devem ser evitadas (1596, p.7). 304
Exemplo 50: Progressões da quinta (1596, p.8). 305
Exemplo 51: Progressões da quinta diminuta (1596, p.10). 307
Exemplo 52: "*cattivo* [*della quinta imperfetta*] *andando alla sesta*" (1596, p.10) 307
Exemplo 53: Progressões da sexta maior para oitava (1596, p.10). 307
Exemplo 54: Progressões da sexta menor (1596, p.11). 308
Exemplo 55: Progressões da oitava (1596, p.11). 310
Exemplo 56: Progressões da segunda (1596, p.13). 310
Exemplo 57: Progressões da segunda à quinta (e à terça) as quais devem ser evitadas (1596, p.14). 311
Exemplo 58: Progressões da quarta (1596, p.14). 312
Exemplo 59: Progressões da sétima (1596, p.14). 313
Exemplo 60: '*Fuga retta*' (1596, p.27). 316
Exemplo 61: '*Fuga contraria*' (1596, p.27). 317
Exemplo 62: '*Imitatione*' (1596, p.27) 317
Exemplo 63: '*Ligatione*' (1596, p.28). 317
Exemplo 64: '*Sincopa*' em um tempo de 'breve' (1596, p.28) 318
Exemplo 65: Primeiro modo (1595, p.19). 322
Exemplo 66: Primeiro modo transposto (1595, p.19). 323

Exemplo 67: Segundo modo (1595, p.19). 323
Exemplo 68: Segundo modo transposto (1595, p.20). 323
Exemplo 69: Quarto modo (1595, p.21). 324
Exemplo 70: Quarto modo transposto (1595, p.21). 324
Exemplo 71: Estruturas cadenciais (1596, p.22). 328
Exemplo 72: *Fuga* como exemplificada por Spataro em seu tratado (perdido) e reapresentado na carta por Del Lago para fundamentar seu posicionamento crítico a respeito (1991, p.378). 356
Exemplo 73: Excerto do moteto *Tulerunt dominum meum* de Pietro de Justinis, reportado por Del Lago (1991, p.862). O quadro e as indicações numéricas não constam originalmente na carta. 357
Exemplo 74: Excerto do *Magnificat del quarto tuono* de Pietro de Justinis, reportado por Del Lago (1991, p.862) 358
Exemplo 75: Exemplo: Excerto do *Magnificat del quarto tuono* de Pietro de Justinis reportado por Del Lago com a adição do Altus (1991, p.862) 358
Exemplo 76: O uso da sincopa, segundo Del Lago (1540, f.Eiiv-Ciiir [recte:Eiiir]). 372
Exemplo 77: Ilustração da sétima regra apresentada por Dentice (1553, f.Kiv) após Gafurio (1496, f.ddiijr). 388
Exemplo 78: Dissonâncias apresentadas em mínimas (1980, p.58). 406
Exemplo 79: Alguns dos casos da sobreposição de duas dissonâncias apresentados por Galilei (1980, p.119). 407
Exemplo 80: Alguns dos casos da sobreposição de três dissonâncias apresentados por Galilei (1980, p.127-132). 408
Exemplo 81: Uso da segunda (ou nona) e a sétima na elevação do *tactus* (1980, p.141). 410
Exemplo 82: Cadências com a sincopa: (a) com a sétima; (b) com a segunda (1980, p.68). 412
Exemplo 83: Cadências com a cláusula melódica do soprano ascendendo à resolução por tom (‘*buono*’) e semitom (‘*migliore*’) (1980, p.68). 413
Exemplo 84: A natureza dos afetos das cadências, segundo Galilei (1980, p.144). 414
Exemplo 85: Exemplo x: Josquin Desprez, Missa *L’homme armé super voces musicales*, *Kyrie* II, excerto inicial.Transcrição baseada em I-Rvat MS Capp. Sist. 154, f.5v-6r. 429
Exemplo 86: Josquin Desprez, Missa *L’homme armé super voces musicales*, *Gloria* (‘*Qui tollis’*), excerto inicial. Transcrição baseada em I-Rvat MS Capp. Sist. 154, f.8v-9r. 431
Exemplo 87: Josquin Desprez, Missa *L’homme armé super voces musicales*, *Christe*, excerto inicial. Transcrição baseada em I-Rvat MS Capp. Sist. 154, f.4v-5r. 432
Exemplo 88: Contraponto “nota-contra-nota” (1561, f.12r). 455
Exemplo 89: Contraponto realizado com “duas notas contra uma” (1561, f.12r). 456
Exemplo 90: Contraponto realizado com “quatro notas contra uma” (1561, f.12r). 456
Exemplo 91: Contraponto realizado com “três notas contra uma” (1561, f.12v) 457
Exemplo 92: Tenor realiza a *fuga* uma quinta acima a partir do *cantus firmus* (1561, f.13r). 458
Exemplo 93: Baixo realiza a *fuga* uma quinta abaixo com uma pausa de mínima a partir do mesmo *cantus firmus* acima (1561, f.13v). 458
Exemplo 94: Tenor realiza a *fuga* uma quinta acima a partir do *cantus firmus* (1561, f.13v). 458
Exemplo 95: Baixo realiza a *fuga* uma quinta abaixo com uma pausa de mínima a partir do mesmo *cantus firmus* acima (1561, f.13v). 458
Exemplo 96: *Fuga* uma oitava acima com uma pausa de mínima a partir do mesmo *cantus firmus* acima (1561, f.13v). 459
Exemplo 97: Opção da *fuga* à oitava do mesmo *cantus firmus* acima (1561, f.13v). 459
Exemplo 98: Tenor realiza a *fuga* uma quinta acima a partir do *cantus firmus* caracterizado pelos saltos de terça em progressão (1561, f.14r). 459

Exemplo 99: Tenor realiza a *fuga* uma quinta abaixo a partir do *cantus firmus* caracterizado pelos saltos de terça em progressão (1561, f.14r)..... 459
Exemplo 100: *Fuga* uma quinta acima a partir do *cantus firmus* caracterizado pelos saltos de quinta em progressão (1561, f.14r)..... 460
Exemplo 101: *Fuga* uma quinta abaixo a partir do *cantus firmus* caracterizado pelos saltos de quinta em progressão (1561, f.14r)..... 460
Exemplo 102: *Fuga* uma oitava acima a partir do *cantus firmus* caracterizado pelos saltos de quinta em progressão (1561, f.14r)..... 460
Exemplo 103: Exemplo de '*tirata*' realizada acima do *cantus firmus*, servindo como 'conexão' para a mudança de registro (oitava superior) (1561, f.14v)..... 461
Exemplo 104: Exemplo de '*tirata*' realizada abaixo do *cantus firmus*, servindo como 'conexão' para a mudança de registro (oitava inferior) (1561, f.14v)..... 461
Exemplo 105: Elaboração dos processos anteriores (1561, f.15r)..... 462
Exemplo 106: Soprano posicionado acima do *cantus firmus* (1561, f.15r)..... 462
Exemplo 107: Tenor posicionado acima do *cantus firmus* (1561, f.15r)..... 462
Exemplo 108: Baixo posicionado abaixo do *cantus firmus* (1561, f.14v)..... 463
Exemplo 109: "*Contraponto in concerto sopra' il basso*" (1561, f.15v)..... 464
Exemplo 110: "*Soprano accordato col tenore, o alto, et* [*canto*] *fermo*" (1561, f.16v)..... 465
Exemplo 111: Cânone inferido a partir das orientações de Lusitano referente às *Regole*..... 466
Exemplo 112: Soprano e Basso em décimas (1561, f.20v)..... 467
Exemplo 113: Vozes superiores em terças paralelas enquanto o Basso procede em contraponto livre (1561, f.20v-21r)..... 468
Exemplo 114: Vozes superiores em sextas paralelas enquanto o Basso procede em contraponto livre (1561, f.20v-21r)..... 468
Exemplo 115: Resoluções das dissonâncias de quarta e sétima..... 469
Exemplo 116: Resolução da segunda em uníssono em situação cadencial (1561, f.13r)..... 470
Exemplo 117: Modelos cadenciais a quatro vozes (1561, f.21v)..... 471
Exemplo 118: Modelos cadenciais a cinco vozes (1561, f.21v)..... 471
Exemplo 119: Modelo cadencial a seis vozes (1561, f.21v)..... 472
Exemplo 120: Primeira regra (1578, p.4)..... 487
Exemplo 121: Segunda regra (1578, p.4)..... 488
Exemplo 122: Terceira regra (1578, p.5)..... 488
Exemplo 123: Quarta regra (1578, p.5)..... 489
Exemplo 124: Quinta regra (1578, p.6)..... 489
Exemplo 125: Sexta regra (1578, p.6)..... 490
Exemplo 126: Sétima regra (1578, p.6)..... 490
Exemplo 127: Oitava regra (1578, p.7)..... 491
Exemplo 128: Contraponto *simplex* (1578, p.7)..... 491
Exemplo 129: Opções para o uso de consonâncias médias (1578, p.9)..... 492
Exemplo 130: Quintas e oitavas consecutivas (1578, p.10)..... 493
Exemplo 131: Quintas e oitavas consecutivas classificadas (1578, p.10)..... 493
Exemplo 132: Saltos entre as dissonâncias e suas resoluções (1578, p.11)..... 494
Exemplo 133: Opções inapropriadas para a resoluação (1578, p.12)..... 494
Exemplo 134: Emprego da '*quinta falsa*' (1578, p.12)..... 495
Exemplo 135: Sétima apresentada no 'meio do tactus' em processo cadencial (1578, p.13)..... 495
Exemplo 136: Resolução em uníssono (1578, p.13)..... 495

Exemplo 137: "*Contrapunctus super cantu plano, cum duabus vocibus*" [n.1]. *Cantus firmus* em grau conjunto ascendente e descendente (1578, p.15). 497
Exemplo 138: "*Contrapunctus super cantu plano, cum duabus vocibus*" [n.2]. *Cantus firmus* em terças ascendentes e descendentes (1578, p.15). 497
Exemplo 139: "*Contrapunctus sub cantu plano, cum duabus vocibus*" [n.1]. *Cantus firmus* em grau conjunto ascendente e descendente (1578, p.20). 497
Exemplo 140: "*Contrapunctus sub cantu plano, cum duabus vocibus*" [n.2]. *Cantus firmus* em terças ascendentes e descendentes (1578, p.20-21). 498
Exemplo 141: "*Contrapunctus super cantu plano, cum duabus vocibus*" [n.5-16] (1578, p.16-17). 498
Exemplo 142: *Osanna*, Missa *à l'ombre buissonet* de Brumel. Junto ao cânone, acompanha a inscrição: "*De primis ambos debes formare supernos*" ("De ambos os primeiros você deve formar os superiores") (1578, p.42). 500
Exemplo 143: *Agnus Dei* II, Missa *à l'ombre buissonet* de Brumel (1578, p.42-43). 501
Exemplo 144: Início do cânone a quatro vozes, *Quae est ista quae ascendit*, de Antonin de Févin (embora a atribuição não conste no tratado) (1578, p.41). 501
Exemplo 145: Início da resolução do cânone, *Quae est ista quae ascendit*, de Antonin de Févin. 502
Exemplo 146: Algumas das "*caden*[*tiae*] *pri*[*mi*] *toni sup*[*er*] *can*[*tu*] *pla*[*no*] *duab*[*us*] *voc*[*ibus*]" apresentadas por Padavoani (1578, p.29). 504
Exemplo 147: Algumas das "*cade*[*n*]*tiae solutae primi toni, duabus vocibus*" apresentadas por Padovani (1578, p.29-30). 504
Exemplo 148: Algumas das "*cade*[*n*]*tiae et formulae quarti toni duabus vocibus*" (1578, p.33-34). Os asteriscos apontam as fórmulas, as quais, conforme o título, estão listadas juntamente com as cadências do modo 4. 505
Exemplo 149: Algumas das "*Primi toni cadentiae et aliae formulae exe*[*m*]*plares tribus vocib*[*us*]" (1578, p.49). 505
Exemplo 150: Algumas das "*Candentiae primi toni super cantu plano*" a quatro vozes (1578, p.49). Os asteriscos apontam as fórmulas contraponstísticas (apesar do título não informar este aspecto). 505
Exemplo 151: Algumas das "*Candentiae exemplares quiaque vocibus, primi toni*" (1578, p.92). O exemplar 8 (modo 1 *per bemolle*) apresenta uma passagem onde constam tanto as fórmulas contrapontísticas quanto a cadência propriamente dita 506
Exemplo 152: Algumas das "*Conclusiones ac terminationes quatuor et quinque vocibus*" (1578, p.94). 506
Exemplo 153: Oitavo exemplar das "*conclusiones ac terminationes quatuor et quinque vocibus*" (1578, p.94). 507
Exemplo 154: Cipriano de Rore, madrigal '*A la dolce ombra*', início da *prima pars* (cf. GARDANO, *Il primo libro de madrigal a quatro voci*, 1550, n.1). 513
Exemplo 155: Uso do uníssono a ser evitado (1588, p.26). 513
Exemplo 156: Uso do uníssono a ser evitado (1588, p.27). 514
Exemplo 157: "*Canon all'unisono*" (1588, p.28). 514
Exemplo 158: Contraponto com '*obligatione di figure*' (1588, p.28). 514
Exemplo 159: Progressão entre o uníssono e a terça (1588, p.29). 515
Exemplo 160: Progressão entre o uníssono e a quinta (1588, p.29) 515
Exemplo 161: Progressão entre o uníssono e a quinta (1588, p.29). 516
Exemplo 162: Progressão entre o uníssono e a sexta menor (1588, p.30). 516
Exemplo 163: Progressão entre o uníssono e a sexta menor (1588, p.30). 516
Exemplo 164: Progressão entre o uníssono e a oitava (1588, p.30-31). 516
Exemplo 165: Progressão entre a terça menor e o uníssono (1588, p.32) 517
Exemplo 166: Progressão entre a terça menor e o uníssono (1588, p.33). 517

Exemplo 167: Progressão não recomendada entre a terça menor e o uníssono (1588, p.32). 518
Exemplo 168: Progressão entre a terça menor e a quinta (1588, p.33). 518
Exemplo 169: Progressão entre a terça menor e a sexta (1588, p.34). 518
Exemplo 170: Progressão entre a terça menor e a sexta (1588, p.34). 518
Exemplo 171: Progressão entre a terça menor e a sexta (1588, p.35). 519
Exemplo 172: Progressão entre a terça menor e a oitava (1588, p.35). 519
Exemplo 173: Progressão entre a terça menor e a oitava (1588, p.36). 519
Exemplo 174: Progressão entre a terça menor e a segunda (1588, p.35) 519
Exemplo 175: Progressão entre a terça maior e a quinta (1588, p.73 [recte p.37]). 520
Exemplo 176: Progressão entre a terça maior e a sexta (1588, p.73 [recte p.37]). 521
Exemplo 177: Progressão entre a terça maior e o uníssono (1588, p.38). 521
Exemplo 178: Progressão entre a terça maior e o uníssono (1588, p.38). 521
Exemplo 179: Progressão entre a terça maior e o uníssono (1588, p.38-39). 521
Exemplo 180: Progressão não recomendada entre a terça maior e o uníssono (1588, p.40). 522
Exemplo 181: Progressão entre a terça maior e a oitava (1588, p.40-41). 522
Exemplo 182: Progressão entre a terça maior e a oitava (1588, p.41). 522
Exemplo 183: Progressão entre a terça maior e a oitava (1588, p.41). 522
Exemplo 184: Progressão entre a terça maior e a sétima (1588, p.42). 522
Exemplo 185: Progressão entre a terça maior e a segunda (1588, p.42). 523
Exemplo 186: Progressão entre a quinta e a sexta (1588, p.43). 524
Exemplo 187: Progressão entre a quinta e a sexta (1588, p.43). 524
Exemplo 188: Progressão entre a quinta e a oitava (1588, p.44). 525
Exemplo 189: Progressão entre a quinta e a oitava (1588, p.44-45). 525
Exemplo 190: Progressão entre a quinta e a oitava (1588, p.45). 525
Exemplo 191: Progressão entre a quinta e a oitava (1588, p.45). 525
Exemplo 192: Progressão não recomendada entre a quinta e a oitava (1588, p.46). 525
Exemplo 193: Progressão não recomendada entre a quinta e a oitava (1588, p.46). 526
Exemplo 194: Progressão entre a quinta e a oitava (1588, p.47). 526
Exemplo 195: Progressão entre a quinta e a oitava (1588, p.47). 526
Exemplo 196: Progressão entre a quinta e a terça (1588, p.48). 526
Exemplo 197: Variedade contrapontística alcançada pelo uso das mesmas figuras (1588, p.50). 526
Exemplo 198: Progressão entre a quinta e o uníssono (1588, p.48). 527
Exemplo 199: Progressão entre a quinta e o uníssono (1588, p.48). 527
Exemplo 200: Progressão não recomendada entre a quinta e o uníssono (1588, p.49). 527
Exemplo 201: Progressão não recomendada entre a quinta e o uníssono (1588, p.49). 527
Exemplo 202: Progressão não recomendada entre a quinta e o uníssono (1588, p.50). 527
Exemplo 203: Progressão entre a quinta e a sétima (1588, p.50). 528
Exemplo 204: Progressão entre a quinta e a sétima (1588, p.50). 528
Exemplo 205: Progressão entre a quinta e a segunda (1588, p.51). 528
Exemplo 206: Progressão entre a sexta menor e a quinta (1588, p.53). 529
Exemplo 207: Progressão entre a sexta menor e a quinta (1588, p.54). 529
Exemplo 208: Progressão entre a sexta menor e a terça (1588, p.54). 529
Exemplo 209: Progressão entre a sexta menor e a terça (1588, p.54). 530
Exemplo 210: Progressão entre a sexta menor e a terça (1588, p.55). 530
Exemplo 211: Progressão entre a sexta menor e a terça (1588, p.54). 530
Exemplo 212: Progressão entre a sexta menor e a oitava (1588, p.55). 530
Exemplo 213: Progressão não recomendada entre a sexta menor e o uníssono (1588, p.56). 531

Exemplo 214: Progressão não recomendada entre a sexta menor e o uníssono (1588, p.56). 531
Exemplo 215: Progressão entre a sexta menor e a décima (1588, p.56). 531
Exemplo 216: Progressão entre a sexta menor e a segunda (1588, p.57)..... 531
Exemplo 217: Progressão entre a sexta menor e a quarta (1588, p.58)..... 531
Exemplo 218: Comparação entre as duas soluções a respeito da alteração da sexta (1588, p.61). 532
Exemplo 219: O uso de sextas paralelas (1588, p.62)..... 532
Exemplo 220: O uso incorreto de sextas paralelas por salto (1588, p.62)..... 532
Exemplo 221: Progressão entre a sexta maior e a oitava (1588, p.58)..... 533
Exemplo 222: Progressão entre a sexta maior e a oitava (1588, p.59)..... 533
Exemplo 223: Progressão entre a sexta maior e a oitava (1588, p.59)..... 533
Exemplo 224: Progressão não recomendada entre a sexta maior e a oitava (1588, p.60)..... 534
Exemplo 225: Progressão não recomendada entre a sexta maior e a oitava (1588, p.60)..... 534
Exemplo 226: Progressão não recomendada entre a oitava e a quinta (1588, p.63)..... 535
Exemplo 227: Progressão entre a oitava e a sexta (1588, p.64)..... 535
Exemplo 228: Progressão entre a oitava e a sexta (1588, p.64)..... 535
Exemplo 229: Progressão entre a oitava e a sexta (1588, p.64)..... 535
Exemplo 230: Progressão entre a oitava e a décima (1588, p.65). 535
Exemplo 231: Progressão entre a oitava e o uníssono (1588, p.65..... 536
Exemplo 232: Progressão não recomendada entre a oitava e o uníssono (1588, p.66)..... 536
Exemplo 233: Progressão entre a segunda e o uníssono (1588, p.67). 537
Exemplo 234: Progressão entre a segunda e o uníssono (1588, p.67). 537
Exemplo 235: Progressão entre a segunda e a terça (1588, p.68)..... 537
Exemplo 236: Progressão entre a segunda e a terça (1588, p.68)..... 538
Exemplo 237: Progressão não recomendada entre a segunda e a terça (1588, p.69)..... 538
Exemplo 238: Progressão entre a segunda e a terça (1588, p.69)..... 538
Exemplo 239: Progressão entre a segunda e a terça (1588, p.70)..... 538
Exemplo 240: Progressão entre a segunda e a terça (1588, p.70)..... 539
Exemplo 241: Progressão entre a segunda e a quinta (1588, p.70)..... 539
Exemplo 242: Progressão não recomendada entre a segunda e a quinta (1588, p.71)..... 539
Exemplo 243: Progressão entre a segunda e a quinta (1588, p.71)..... 539
Exemplo 244: Progressão entre a segunda e a terça (1588, p.71)..... 539
Exemplo 245: Progressão entre a segunda e a sexta (1588, p.71). 540
Exemplo 246: Josquin, Missa *L'homme armé*, *Credo*, *Et resurrexit*, início.. 541
Exemplo 247: Giaches de Wert, madrigal *Che giova posseder cittadi*, excerto da segunda parte, '*Ma che non giova*' (cf. SCOTTO, Il primo libro de madrigal a quattro voci, 1561, n.1).. 541
Exemplo 248: Progressão entre a quarta e a terça (1588, p.74)..... 542
Exemplo 249: Progressão entre a quarta e a terça (1588, p.74)..... 542
Exemplo 250: Progressão entre a quarta e a quinta (1588, p.75)..... 543
Exemplo 251: Progressão entre a quarta e a quinta (1588, p.75)..... 543
Exemplo 252: Progressão entre a quarta e a sexta (1588, p.76). 543
Exemplo 253: Progressão entre a quarta e a sexta (1588, p.77). 543
Exemplo 254: Progressão entre a sétima e a sexta (1588, p.78)..... 544
Exemplo 255: Progressão entre a sétima e a quinta (1588, p.78). 545
Exemplo 256: Progressão entre a sétima e a quinta (1588, p.79). 545
Exemplo 257: Progressão entre a sétima e a quinta (1588, p.80). 545
Exemplo 258: Progressão entre a sétima e a quinta (1588, p.80). 545
Exemplo 259: Progressão entre a sétima e a terça (1588, p.81). 546

Exemplo 260: Progressão não recomendada entre a sétima e a terça (1588, p.82). 546
Exemplo 261: Progressão entre a sétima e a terça (1588, p.83). 546
Exemplo 262: Progressão entre a sétima e a oitava (1588, p.84). 546
Exemplo 263: Progressão entre a sétima e a décima (1588, p.84). :..... 547
Exemplo 264: Progressão entre a quinta imperfeita e a terça (1588, p.85). 547
Exemplo 265: Progressão entre a quinta imperfeita e a terça (1588, p.86). 548
Exemplo 266: Progressão entre a quinta imperfeita e a terça (1588, p.86). 548
Exemplo 267: Duas possibilidades concernentes à recomendação n. 4 (1558, p.141). 552
Exemplo 268: Cipriano de Rore, madrigal *Io crede*[v]a, *ch'il morire*, início (cf. GARDANO, *Il primo libro de madrigal a quatro voci*, 1550, n.11)..... 553
Exemplo 269: Concernente à recomendação n. 10 (1588, p.141)..... 553
Exemplo 270: Cipriano de Rore, madrigal *Alla dolce ombra*, final da prima pars (cf. GARDANO, Il primo libro de madrigal a quatro voci, 1550, n.1)..... 553
Exemplo 271: Concernente à recomendação n. 29 (1588, p.149)..... 554
Exemplo 272: Concernente à recomendação n. 35 (1588, p.150)..... 554
Exemplo 273: Concernente à recomendação n. 38 (Ibid., p.151). 554
Exemplo 274: Concernente à recomendação n. 42 (Ibid., p.152). 554
Exemplo 275: Concernente à recomendação n. 46 (Ibid., p.152). 555
Exemplo 276: Características estilísticas do início de um Moteto (1588, p.155). 555
Exemplo 277: Características estilísticas do início de uma Missa, particularmente do Kyrie e Christe (1588, p.156). 557
Exemplo 278: Morales, *Magnificat Primi Toni*, início. 558
Exemplo 279: Características estilísticas do início de uma Lamentação (1588, p.158). 559
Exemplo 280: Características estilísticas do início de um *Ricercare* (1588, p.159)..... 560
Exemplo 281: Lassus, *Già mi fù col desire*, final. 561
Exemplo 282: "Cadências de motetos do primeiro modo" (1588, p.100). 568
Exemplo 283: "Cadências referentes ao *principio*, a *medietà* e ao *fine* da entonação do Salmo do primeiro modo" (1588, p.102)..... 569
Exemplo 284: "Transposição do Primeiro Modo" (1588, p.103). 570
Exemplo 285: "[Cadências de] Motetos do segundo modo" (1588, p.105). 570
Exemplo 286: "Transposição do segundo modo" (1588, p.105). 571
Exemplo 287: "Cadências do princípio, meio e fim do Salmo do segundo modo" (1588, p.105-106). 571
Exemplo 288: "Cadências de Motetos do terceiro modo" (1588, p.107-108)..... 571
Exemplo 289: "Cadências do [princípio], meio e fim do Salmo do terceiro modo" (1588, p.108)..... 572
Exemplo 290: "Cadências do [princípio], meio e fim do Salmo do quarto modo" (1588, p.109-110). 572
Exemplo 291: "Cadências [de Motetos] do quinto modo" (1588, p.112). 573
Exemplo 292: "Cadências do [princípio], meio e fim do Salmo do quinto modo" (1588, p.111). 573
Exemplo 293: "Cadências de Motetos do sexto modo" (1588, p.114). 574
Exemplo 294: "Cadências do [princípio], meio e fim do Salmo do sexto modo" (1588, p.115). 574
Exemplo 295: "Cadências de Motetos do sétimo modo" (1588, p.116). 575
Exemplo 296: "Cadências do [princípio], meio e fim do Salmo do sétimo modo" (1588, p.117). 575
Exemplo 297: "Cadências de Motetos do oitavo modo" (1588, p.118). 576
Exemplo 298: "Cadências do [princípio], meio e fim do Salmo do oitavo modo" (1588, p.118)..... 576
Exemplo 299: Invenção "*belle e vaghe*" no primeiro modo (1595, p.46)..... 581
Exemplo 300: Invenção adaptada ao quarto modo, Soprano e Alto (1595, p.47). 582
Exemplo 301: Invenção no primeiro modo, Alto e Tenor (1595, p.48).. 582
Exemplo 302: Invenção a quatro vozes apresentada no primeiro modo (1595, p.49).. 583

Exemplo 303: Invenção com imitação somente das sílabas da solmização e intervalos (1595, p.50)..... 584
Exemplo 304: Invenção com imitação somente das figuras mensurais e perfil melódico (e não das sílabas da solmização) (1595, p.50) 584
Exemplo 305: Invenção com imitação por movimento contrário, com manutenção das 'linhas e espaços' (1595, p.50). Para melhor visualização do recurso (e comparação com os demais), as claves originais foram mantidas na transcrição..... 584
Exemplo 306: Invenção com imitação por movimento contrário, sem a manutenção das 'linhas e espaços' (1595, p.51)..... 585
Exemplo 307: Composição "morta", segundo Pontio (1595, p.54). 586
Exemplo 308: Composição na qual "uma parte chama a outra" (1595, p.55). 587
Exemplo 309: *Inventione* baseada em um cantochão (1595, p.59). 589
Exemplo 310: Nova *inventione* apresentada sem a presença da pausa (1595, p.63). 591
Exemplo 311: Nova *inventione* apresentada com a presença da pausa (1595, p.64). 592
Exemplo 312: Invenção no oitavo modo com adição da cadência '*fuori del tuono*' em A l*amire* (c.6) (1595, p.67)..... 594
Exemplo 313: Invenção no sexto modo com adição da cadência 'fuori del tuono' em G solreut (c.7) (1595, p.67)..... 594
Exemplo 314: "Contraponto sem obrigação" (1595, p.86). 596
Exemplo 315: "Contraponto sem oitava" (1595, p.86). 596
Exemplo 316: "Contraponto sem quinta" (1595, p.87). 596
Exemplo 317: "Contraponto sem terça" (1595, p.87). 597
Exemplo 318: "Contraponto sem sextas" (1595, p.88). 597
Exemplo 319: "Contraponto sem dissonâncias" (1595, p.88). 597
Exemplo 320: "Contraponto com a utilização de apenas uma passagem" (1595, p.89). 598
Exemplo 321: Uma outra maneira do contraponto [realizado] com apenas uma passagem" (1595, p.89)..... 598
Exemplo 322: "Contraponto de semibreves [sobre o canto figurado]" (1595, p.90). 598
Exemplo 323: "Contraponto de semibreves [realizado] na elevação da mensura [sobre o canto figurado]" (1595, p.90)..... 599
Exemplo 324: "Contraponto de apenas uma passagem [sobre o canto figurado]" (1595, p.91). 599
Exemplo 325: : "Contraponto de apenas uma passagem [sobre um canto figurado]" (1595, p.91). 599
Exemplo 326: "Contraponto que pode se cantar a oitava baixa". *Guida* (1595, p.92-93). 600
Exemplo 327: "Contraponto que pode se cantar a oitava baixa". *Replica* (1595, p.92-93). 600
Exemplo 328: *Fuga obligata* (1595, p.107)..... 601
Exemplo 329: *Fuga sciolta* (1595, p.107). 601
Exemplo 330: *Fuga sciolta* (1595, p.107). 602
Exemplo 331: Cânone a cinco vozes do primeiro tipo. Morales, Missa *Ave Maris Stella*, *Kyrie*, início (cf. *Missarum liber primus*, Valerium Doricum, Roma, 1544, f.50v-51r).. 603
Exemplo 332: Cânone a cinco vozes do primeiro tipo (1595, p.128-129). 604
Exemplo 333: Cânone a três vozes do segundo tipo (1595, p.120). 605
Exemplo 334: Cânone a quatro vozes do segundo tipo (1595, p.160 [150]). Neste caso, os Consequentes replicam a *Guida* uma oitava, bem como uma quarta acima e uma quinta abaixo. 605
Exemplo 335: Cânone a quatro vozes do segundo tipo, formado por "duas partes *in consequenza* a uníssono" (i.e., um duplo cânone) (1595, p.130). 606
Exemplo 336: Cânone com Guida cujos consequentes podem proceder a uníssono, bem como a terça ou décima por movimento contrário. Primeira possibilidade com a Guida no Soprano (1595, p.130). 607
Exemplo 337: Segunda possibilidade com a *Guida* no Contralto (1595, p.130). 607
Exemplo 338: Terceira possibilidade com a Guida no Tenor (1595, p.130). 608

Exemplo 339: Transcrição da figura acima. 618
Exemplo 340: Transcrição da figura acima (com os valores apresentados ‘pela metade’)..... 619
Exemplo 341: Transcrição da figura acima (valores ‘pela metade’ ou ‘dimezzate’). A presença do *tempus imperfectum* concernente à *emiolia minore* foi emendada a partir da versão apresentada por Scaletta, uma vez que o manuscrito apresenta uma versão banalizada da mesma passagem (portanto, com a ausência desta informação). 620
Exemplo 342: Transcrição do exemplo sobre a progressão da quarta para quinta junto ao Basso (GRAZIANI?, n.d., f.8r). 625
Exemplo 343: Do uso da segunda (e nona) resolvida em décima pelo Basso e Soprano (GRAZIANI?, n.d., f.8r) 626
Exemplo 344: Ilustrações de progressões entre o Baixo e Soprano, no primeiro caso, da Nona para Oitava (ou Décima), e da Décima primeira para Oitava (ou Décima), no segundo (GRAZIANI?, n.d., f.8v). 626
Exemplo 345: À esquerda, ilustração da progressão entre uma 12ª para uma 6ª (Basso e Tenor), e à direita, provavelmente um exemplo da passagem entre uma 12ª para uma 15ª (Soprano e Basso) (GRAZIANI?, n.d., f.12v)..... 627
Exemplo 346: “Acomodando-se bem são feitas as quartas, sétimas e outras” (GRAZIANI?, n.d., f.13r) 628
Exemplo 347: “Acomodando-as bem são feitas as quartas, sétimas e outras” (GRAZIANI?, n.d., f.13r). 629
Exemplo 348: “Décima-primeira resolvida com o Basso; a primeira quarta é de bom [efeito]” (GRAZIANI?, n.d., f.13v). 630
Exemplo 349: “Resolução da segunda (ou nona), a cinco [vozes] (GRAZIANI?, n.d., f.13v). As marcações dos intervalos constam originalmente no manuscrito. 631
Exemplo 350: “Das resoluções, isto é, sétimas e quartas” (GRAZIANI?, n.d., f.7v)..... 632
Exemplo 351: As três maneiras para realizar o *mi* ou *fa*, antes ou depois, na mesma nota (GRAZIANI?, n.d., f.6v)..... 632
Exemplo 352: Exceções à regra sobre a maneira de dispor ritmicamente as notas (GRAZIANI?, n.d., f.5r) 633
Exemplo 353: Maneira de proceder duas *semiminime* depois de uma mínima (GRAZIANI?, n.d., f.5v)..... 633
Exemplo 354: “*Modo del tirar all’improvviso un’ Canone alla quinta sotto*” (GRAZIANI?, n.d., f.43r)..... 634
Exemplo 355: “*Modo de fare un Canone à 3*” (GRAZIANI?, n.d., f.43r). 635
Exemplo 356: “*Modo di tirare un Canone alla quinta Sopra*” (GRAZIANI?, n.d., f.43v). 636
Exemplo 357: “*Et la parte del Basso dichi quello che dice il Suprano per la mettà et per il contrario quello che dice il basso lo dichi il Suprano*” (GRAZIANI?, n.d., f.44r). 637
Exemplo 358: Transcrição do “[*Canone*] *alla decima*” acima (GRAZIANI?, n.d., f.44v). 638
Exemplo 359: Exemplo de cânone com seu artifício baseado na solmização (GRAZIANI?, n.d., f.44v).] ... 639
Exemplo 360: Exemplo de cânone realizado a partir da permutabilidade das vozes (GRAZIANI?, n.d., f.44v) 640
Exemplo 361: “Cadências musicais *per ♮ quadro*” (GRAZIANI?, n.d., f.31r).. 645
Exemplo 362: “Cadências comuns” (GRAZIANI?, n.d., f.31r) 646
Exemplo 363: “Cadências musicais *per ♭ molle*” (GRAZIANI?, n.d., f.31v)..... 647
Exemplo 364: Dissonância apresentada em sincopa (1588, p.32). 663
Exemplo 365: Dissonâncias apresentadas na segunda mínima (1588, p.33)..... 663
Exemplo 366: Dissonâncias apresentadas na segunda semimínima após a semibreve com ponto ou da mínima (1588, p.33). 663
Exemplo 367: Dissonância apresentada na terceira semimínima (do grupo de quatro) próximas à cadência (1588, p.33). A nota assinalada com asterisco foi emendada (originalmente uma semimínima)..... 664
Exemplo 368: Dissonâncias, segunda e quarta, que procedem para terça após a sincopa (1588, p.33). 664
Exemplo 369: “*Fuga legata all’Unisono*” (1588, p.105). 668

Exemplo 370: "*Fuga sciolta*" (1588, p.105). O asterisco assinala uma emenda, pois originalmente a breve consta pontuada. 668
Exemplo 371: "*Fuga sciolta...con varie sorti di figure*" (1588, p.105). 668
Exemplo 372: "*Fuga legata alla riverscia*" (1588, p.106). 669
Exemplo 373: "*Imitatione alla riverscia*" (1588, p.107). 670
Exemplo 374: "[*Imitatione*] *alla Seconda*" (1588, p.108). 670
Exemplo 375: "[*Imitatione*] *alla Terza*" (1588, p.108). 670
Exemplo 376: "*Contrapunto doppio alla duodecima*" (1588, p.108). 671
Exemplo 377: "Contrapunto doppio alla duodecima" (1588, p.108). 671
Exemplo 378: Algumas das cadências *maggiori*, *minori* e *minime* apresentadas pelo autor (1588, p.72). 677
Exemplo 379: Algumas das cadência simples, com finalização em uníssono e em oitava (1588, p.72-73)... 678
Exemplo 380: Algumas das cadências diminuídas, com finalização em uníssono e em oitava (1588, p.73-74). Na versão 'c' da finalização em oitava observa-se aquilo que o autor chamad de 'troca das partes', pois "a parte grave (do Tenor) faz a mesma passagem que faz a aguda (o Canto)" (1588, p.74). O mesmo processo pode ocorrer na cadência simples. 678
Exemplo 381: Algumas das variantes da cadência diminuída, com a adição do ponto à semibreve (1588, p.74). 679
Exemplo 382: Algumas das cadências com resoluções em terças e quintas apresentadas pelo autor (1558, p.75). 679
Exemplo 383: Algumas das cadências que 'fogem' às suas resoluções, incluindo aquelas chamadas 'acidentais' (1588, p.76-77). 680
Exemplo 384: Estruturas cadenciais a serem evitadas (1588, p.78-96 [recte p.79]). 681
Exemplo 385: Cadências a três vozes (1588, p.96 [recte p.79]-80). 681
Exemplo 386: Cadências a quatro vozes (1588, p.80-81). 682
Exemplo 387: Cadências a cinco vozes (1588, p.82-84). 683
Exemplo 388: Cadências a seis vozes (1588, p.88-92). 684
Exemplo 389: Regra 1, inícios em consonâncias perfeitas e imperfeitas (1533, f.73r). 692
Exemplo 390: Regra 2, da disposição de consonâncias perfeitas do mesmo gênero (1533, f.73r). 692
Exemplo 391: Regra 3, consoâncias perfeitas interpostas por imperfeitaspermissibilidade da disposição de consonâncias perfeitas do mesmo gênero (1533, f.74r). 693
Exemplo 392: Regra 4 (excerto), incidência de consonâncias perfeitas de gêneros diferentes apresentadas em sequência, (1533, f.74r). 693
Exemplo 393: Regra 5 (excerto), disposição permissível de consonâncias perfeitas do mesmo gênero apresentadas em sequência (1533, f.74r). 693
Exemplo 394: Regra 6, "Cantus e Tenor em ascendência e descendência paralela e movimento contrário" (1533, f.74r). 694
Exemplo 395: Regra 7 (excerto), consonâncias perfeitas imperfeccionadas "por um semitom maior" (1533, f.74v). 694
Exemplo 396: Regra 8, "a composição deve finalizar em [consonância perfeita] (1533, f.75r.). 694
Exemplo 397: Uso da dissonância no contraponto florido por meio do uso da sincopa (1533, f.76r). 695
Exemplo 398: Uso da dissonância no contraponto florido pela utilização de mínimas pontuadas (1533, f.76v). Observa-se que as dissonâncias estão presentes sempre na primeira e na última mínima do grupo que sucede a nota pontuada. 695
Exemplo 399: Uso da dissonância no contraponto florido pela utilização de mínimas pontuadas (1533, f.76v). Os asteriscos representam 'pontos' originalmente assinalados por Vanneo que identificam as consonâncias no grupo de semínimas que sucede a nota pontuada. 696

Exemplo 400: Uso da dissonância no contraponto florido pela utilização de mínimas pontuadas (1533, f.76v). 696
Exemplo 401: Terminações cadenciais a duas vozes em contraponto simples apresentadas por Vanneo (1533, f.75v): (a, b) em uníssono; (c) em quinta; (d) em oitava; (e) em quinta, embora com o Cantus descendente. 703
Exemplo 402: Terminações cadenciais a duas vozes em contraponto florido (maior e menor) apresentadas por Vanneo (1533, f.77r): (a, b) em uníssono; (c,d) em quinta; (d,e) em oitava. 704
Exemplo 403: Modelos cadenciais a quatro vozes com finalização em uníssono entre Cantus e Tenor (1533, f.85v)..... 707
Exemplo 404: (a) *Cadentia florida suprani maior*; (b) *Cadentia florida suprani minor* (1533, f.87r). 707
Exemplo 405: Modelos cadenciais a quatro vozes com finalização em oiatva entre Cantus e Tenor (1533, f.87v)..... 708
Exemplo 406: Primeiro modelo cadencial com Bassus alternativo (1533, f.88v). 709
Exemplo 407: Opções para o segundo modelo cadencial com Bassus alternativo, com especial atenção ao Altus (à oitava ou à décima) (1533, f.88v). 709
Exemplo 408: Opções para o terceiro modelo cadencial com Bassus alternativo (1533, f.89r). 710
Exemplo 409: Quarto modelo cadencial com Bassus alternativo (1533, f.89r). 710
Exemplo 410: Tipos de sincopa (1555, f.29v). 729
Exemplo 411: Segundas em sincopa inseridas em contextos a três e a cinco vozes (1555, f.29v). 730
Exemplo 412: A quarta em sincopa a duas vozes (1555, f.30v). 730
Exemplo 413: A quarta em sincopa a três vozes (1555, f.30v). 731
Exemplo 414: Maneira de dispor o trítono a duas e três vozes (1555, f.31v). 732
Exemplo 415: Maneira de dispor a quinta imperfeita a duas vozes (1555, f.30v). 732
Exemplo 416: Casos em que a sincopa gera o efeito de dois uníssonos e duas oitavas (em relação oblíqua), embora não sejam (1555, f.32v). 732
Exemplo 417: Dissonâncias 'sciolte'. Observa-se a identificação dos intervalos bons ('*buone'*) e ruins ('*cattive'*), apresentados em situações definidas por Vicentino como "à maneira antiga", "moderna" e "não muito moderna" (1555, f.33r). 733
Exemplo 418: Sincopa "*tutta buona*" a duas vozes (1555, f.33r). 733
Exemplo 419: "Como compor muitas sextas e terças, por muitos chamado...de *Faulxbordon*, a três vozes" (1555, f.31v)..... 734
Exemplo 420: Qualidades *incitati* e *molli* atribuídas a cada uma das vozes da progressão (1555, f.33v). 736
Exemplo 421: *Fuga*, o Contralto à quinta, o Tenor à oitava e o Baixo à décima segunda (1555, f.89r). 748
Exemplo 422: "*Fuga* mista em duas partes; duas [outras] sobre cada uma, a quatro vozes" (1555, f.89r). ... 748
Exemplo 423: "*Fuga* a segunda *alla riverscia*, com os semitons e tons contrários" (1555, f.89r). 749
Exemplo 424: Passaggio duplicato (1555, f.91v).. 750
Exemplo 425: "Exemplo do primeiro modo cromático" (1555, f.60v).. 760
Exemplo 426: "Exemplo do segundo modo cromático" (1555, f.60v) 760
Exemplo 427: "Exemplo do primeiro modo enarmônico simples" (1555, f.66r)..... 763
Exemplo 428: "Exemplo do segundo modo enarmônico simples" (1555, f.66r). 764
Exemplo 429: Comparação entre dois Baixos: (a) escrito no sétimo modo *per ♮ incitato* da '*musica mista e participata*'; (b) escrito no oitavo modo *per ♮ incitato* da '*musica mista e participata'*..... 765
Exemplo 430: Madrigal, *Dolce mio ben*, primeira parte (1555, f.67v-68r)..... 766
Exemplo 431: *Musica prisca caput* (1555, f.69v-70r) 768
Exemplo 432: Tipos cadenciais, segundo Vicentino (1555, f.51v)..... 769
Exemplo 433: Cadências a duas vozes. Soprano e Tenor (1555, f.54r). 770
Exemplo 434: Cadências a duas vozes, cujo Tenor procede com o '*atto*' do Soprano (1555, f.54r). 770
Exemplo 435: "Cadências a duas vozes íntegras, diminuídas e sem conclusão" (1555, f.53). 771

Exemplo 436: “Cadências naturais e acidentais a duas vozes da *musica participata et mista*, as quais fogem da sua conclusão” (1555, f.53v)..... 771
Exemplo 437: Cadências a três vozes (1555, f.79r [recte 84r]). 772
Exemplo 438: Cadências do primeiro modo , a quatro vozes, da musica participata e mista, *per ♮ quadro* (1555, f.55r). As expressões ‘Cadências do Soprano’, Cadências do Contralto’, etc., são apresentadas originalmente em todos os exemplos subsequentes. No entanto, essas foram supridas dos demais para privilegiar a clareza da escritura..... 773
Exemplo 439: Cadências do segundo modo, a quatro vozes, da musica participata e mista, *per ♮ quadro* (1555, f.55v)..... 773
Exemplo 440: Cadências do terceiro modo, a quatro vozes, da musica participata e mista, *per ♮ quadro* (1555, f.55v)..... 774
Exemplo 441: Cadências do quarto modo, a quatro vozes, da *musica participata e mista, per ♮ quadro* (1555, f.54r [recte 56r]). 774
Exemplo 442: Cadências do quinto modo, a quatro vozes, da *musica participata e mista, per b molle* (1555, f.54r [recte 56r]). 774
Exemplo 443: Cadências do sexto modo, a quatro vozes, da *musica participata e mista, per b molle* (1555, f.54v [recte 56v]). 775
Exemplo 444: Cadências do sétimo modo, a quatro vozes, da *musica participata e mista, per ♮ quadro* (1555, f.54v [recte 56v]). 775
Exemplo 445: Cadências do oitavo modo, a quatro vozes, da *musica participata e mista, per ♮ quadro* (1555, f.57r). 776
Exemplo 446: Cadências a cinco vozes do oitavo modo (1555, f.58v)..... 776
Exemplo 447: Cadências do gênero diatônico (1555, f.52r). 777
Exemplo 448: Cadências do gênero diatônico (1555, f.61v). 778
Exemplo 449: Cadências do gênero enarmônico (1555, f.66v).. 778
Exemplo 450: Início do *Kyrie* I da Missa *L’homme armé* a 5, de Palestrina, a partir da resolução do Tenor conforme proposto por Zacconi.. 788
Exemplo 451: Início do Christe da Missa *L’homme armé* a 5, de Palestrina, a partir da resolução do Tenor conforme proposto por Zacconi.. 789
Exemplo 452: Início do *Kyrie* II da Missa *L’homme armé* a 5, de Palestrina, a partir da resolução do Tenor conforme proposto por Zacconi.. 790
Exemplo 453: Início de *Et terra in pax* da Missa *L’homme armé* a 5, de Palestrina, a partir da resolução do Tenor conforme proposto por Zacconi. 792
Exemplo 454: Início de *Osanna* da Missa *L’homme armé* a 5, de Palestrina, a partir da resolução do Tenor conforme proposto por Zacconi... 795
Exemplo 455: Início de *Agnus Dei* I da Missa *L’homme armé* a 5, de Palestrina, a partir da resolução do Tenor conforme proposto por Zacconi.. 797
Exemplo 456: Excerto de *Anchor che col partire*, Rore (cf. *Primo libro di madrigali a quatro voci di Perissone Cambio con alcuni di Cipriano Rore*, Veneza, Gardano, 1547)..... 803
Exemplo 457: Excerto de *Anchor che col partire*, Rore (cf. *Primo libro di madrigali a quatro voci di Perissone Cambio con alcuni di Cipriano Rore*, Veneza, Gardano, 1547)..... 804
Exemplo 458: *Fuga legata* (1561, p.214)..... 828
Exemplo 459: *Fuga sciolta* (1561, p.213). 829
Exemplo 460: *Imitatione legata* (1561, p.218). 830
Exemplo 461: *Imitatione sciolta* (1561, p.217).. 831
Exemplo 462: Terceira voz adicionada de maneira improvisada à *secunda pars*, ‘*Per illud ave*’, do moteto, ‘*Benedicta es coelorum regina*’, de Josquin (1561, p.259). 835

Exemplo 463: Outra opção da terceira voz adicionada de maneira improvisada à secunda pars, '*Per illud ave*', do moteto, '*Benedicta es coelorum regina*', de Josquin (1561, p.259). 836
Exemplo 464: Início do Madrigal *Aspro core e selvaggio* (*Musica nova*, 1559), de Willaert, citado por Zarlino (1561, p.340). A análise referencete à indicação dos intervalos é baseada na proposta de McKinney (2010, p.26-27). 839
Exemplo 465: Início do moteto *Si bona suscepimus*, de Verdelot (cf. BRAGARD, 1966, p.5). 847
Exemplo 466: Final do moteto *Si bona suscepimus*, de Verdelot (cf. BRAGARD, 1966, p.5). 849
Exemplo 467: Início do madrigal *O Invidia nemica di virtute*, de Willaert (cf. ZENCK; GERSTENBERG, 1966, p.14). 850
Exemplo 468: Final da *prima parte* do madrigal *O Invidia nemica di vertute*, de Willaert (cf. ZENCK; GERSTENBERG, 1966, p.17). 850
Exemplo 469: Final da *seconda parte* ('*Né però che con atti*') e conclusão do madrigal *O Invidia nemica di vertute*, de Willaert (cf. ZENCK; GERSTENBERG, 1966, p.19). 851
Exemplo 470: Cadências perfeitas com resolução em uníssono e em oitava: *semplice* (a e c) e *diminute* (b e d) (1561, p.221-223). 854
Exemplo 471: Cadências 'impropriamente ditas', segundo Zarlino (1561, p.222). 854
Exemplo 472: Outras posssibilidades de cadências com resolução em oitava (1561, p.223 e 225). 855
Exemplo 473: Exemplos de cadências 'imperfeitas' (1561, p.224). 855
Exemplo 474: Cipriano de Rore, madrigal *Fontana di dolore*, início (cf. '*Il secondo libro di madrigali a quatro voci*', Veneza, Antonio Gardano, 1571) 871
Exemplo 475: Cipriano de Rore, madrigal *Di tempo in tempo*, início (cf. '*Il primo libro de madrigal a quatro voci*', Veneza, Antonio Gardano, 1569) 871

Sumário

Introdução **1**

Capítulo 1. Perspectivas e interconexões sobre a questão da análise musical no *cinquecento* **15**

1.1 Aspectos da crítica em documentos musicais italianos no século XVI 19

1.2 Giorgio Valla e aspectos da consolidação da análise musical ao longo do *cinquecento* 48

Capítulo 2. O tratado de *musica prattica* como objeto de investigação **78**

2.1 Por uma definição de 'tratado de *musica prattica*' e a proposta das sete categorias 78

2.2 Dos fatores externos aos tratados: contextos e circunstâncias dos autores 84

2.3 A lista geral dos tratados 91

2.4 Da triagem dos tratados 102

2.5 A lista dos tratados selecionados 108

Capítulo 3. A investigação dos tratados selecionados **112**

3.1 Aaron, Pietro 113

3.1.1 *Libri tres De institutione harmonica* (Bologna, 1516) – Ts.1 117

3.1.2 *Trattato della natura et cognitione* (Veneza, 1525) – Ts.3 152

3.1.3 *Toscanello in musica* (Veneza, 1529, 2ª edição) – Ts.4 186

3.1.4 *Lucidario in musica* (Veneza, 1545) – Ts.12 214

3.1.5 *Compendiolo di molti dubbi...intorno al canto fermo, et figurato* (Milão, n.d. [c.1550]) – Ts.14 232

3.2 Aiguino, Illuminato 246

3.2.1 *La Illuminata de tutti i tuoni di canto fermo* (Veneza, 1562) – Ts.21; *Il Tesoro Illuminato di tutti i tuoni di canto figurato* (Veneza, 1581) – Ts.23. 247

3.3 Angelo da Picitono, Fra. 261

3.3.1 *Fior angelico di musica* (Veneza, 1547) – Ts.13 262

3.4 Artusi, Giovanni Maria 272

3.4.1 *L'arte del Contraponto ridotta in tavole* (Veneza, 1586) – Ts.24; *Seconda parte dell'Arte del Contraponto* (Veneza, 1589) – Ts.28 275

3.5 Bona, Valerio 285

3.5.1 *Regole del Contraponto et Compositione* (Casale, 1595) – Ts.29; e *Essempi delli Passaggi delle Consonanze et Dissonanze* (Milão, 1596) – Ts.31 290

3.5.2 Elementos relacionados à tradição do cantochão 291

3.6 Bonini, Pier Maria 329

3.6.1 *Acutissime observationes* (Florença, 1520) – Ts.2 329

3.7 Cinciarino, Pietro 337

3.7.1 *Introduttorio abbreviato di musica piana* (Veneza, 1555) – Ts.16 339
3.8 Del Lago, Giovanni 345
3.8.1 *Epistole composte in lingua volgare* (c.1535-1538), MS Vat.lat. 5318 – Ts.9 347
3.8.2 *Breve Introduttione di Musica Misurata* (Veneza, 1540) – Ts.10 366
3.9 Dentice, Luigi 374
3.9.1 *Due Dialoghi della Musica* (Roma, 1553) – Ts.15 377
3.10 Galilei, Vincenzo 396
3.10.1 [*L'arte et la pratica del moderno contrapunto*] (Florença, 1588-1591) – Ts.25 398
3.11 Lanfranco, Giovanni Maria 415
3.11.1 *Scintille di musica* (Brescia, 1533) – Ts.7 416
3.12 Lusitano, Vicente 448
3.12.1 *Introduttione facilissima, et novissima* (Roma, 1561) – Ts.19 450
3.13 Mauro da Firenze, Fra 472
3.13.1 *Utriusque Musice Epitome* (Florença, 1541) – Ts.11 474
3.14 Padovani, Giovanni 483
3.14.1 *Institutiones ad diversas plurium vocum harmonia cantilenas* (Verona, 1578) – Ts.22 485
3.15 Pontio, Pietro 507
3.15.1 *Ragionamento di musica* (Parma 1588) – Ts.26 508
3.15.2 *Dialogo...ove si trata della Theorica, e Prattica di Musica. Et...la diversità de' Contraponti, et Canoni* (Parma, 1595) – Ts.30 576
3.16 Porta, Costanzo? (Tommaso Graziani?) 608
3.16.1 *Trattato di Contrapunto* (Bc, MS B 140) – Ts.18 613
3.17 Rossetti, Biagio 649
3.17.1 *Libellus de rudimentis musices* (Verona, 1529) – Ts.4 650
3.18 Tigrini, Orazio 659
3.18.1 *Il compendio della musica* (Veneza, 1588) – Ts.27 660
3.19 Vanneo, Stefano 685
3.19.1 *Recanetum de musica aurea* (Roma, 1533) – Ts.8 685
3.20 Vicentino, Nicola 713
3.20.1 *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Roma, 1555) – Ts.17 717
3.21 Zacconi, Ludovico 779
3.21.1 *Prattica di musica* (Veneza, 1596) – Ts.32 781
3.22 Zappa, Simeone 806
3.22.1 *Regolette de canto fermo et de canto figurato* (Veneza, c.1530-1540) – Ts.6 806

3.23 Zarlino, Gioseffo ... 813
3.23.1 *Le Istitutioni harmoniche* (Veneza, 1561) – Ts. 20 ... 815
Considerações finais ... 860
Referências Bibliográficas ... 884
Apêndice ... 907
Ts.1 ... 908
Ts.2: ... 911
Ts.3: ... 913
Ts.4: ... 918
Ts.5: ... 922
Ts.6: ... 925
Ts.7: ... 926
Ts.8: ... 929
Ts.9: ... 933
Ts.10: ... 936
Ts.11: ... 937
Ts.12: ... 939
Ts.13: ... 942
Ts.14: ... 946
Ts.15 ... 948
Ts.16: ... 949
Ts.17: ... 951
Ts.19: ... 960
Ts.20: ... 961
Ts.21 ... 977
Ts.22: ... 984
Ts.23: ... 985
Ts.24: ... 995
Ts.25: ... 997
Ts.26: ... 1003
Ts.27: ... 1023
Ts.28: ... 1026
Ts.29: ... 1028
Ts.30: ... 1030

Ts.31:..... 1034
Ts.32:..... 1035

Introdução

Em uma carta endereçada a Benedetto Varchi (1503-1565) publicada em 1549, Jacopo Pontormo (1494-1557) descreve o pintor com um *artista*[1] "imensamente ousado" por seu desejo em imitar, com cores, todas as coisas da natureza, além de ter ainda a pretensão de melhorá-la, tornando-a mais rica em variedade; desta maneira, segundo sua descrição do pintor florentino, o artista a supera de maneira intrépida, concedendo 'espírito' a uma figura e fazendo-a com que pareça viva em apenas um só plano (VARCHI, 1549, p.133-134).[2]

Podemos pensar que o testemunho de Pontormo é um dos indícios do processo de "subjetivação" do belo, ainda no século XVI, que encontrará apenas em Descartes (1596-1650) um modelo filosófico que estabelecerá uma etapa significativa com relação à ruptura da tradição aristotélica da arte como imitação da natureza[3]. Segundo o que afirma Luc Ferry em *Homo Aestheticus* (2012), a partir de então, a beleza "deixa de ser pensada como reflexo de uma ordem exterior ao homem", uma vez que não é o objeto belo que proporciona prazer, mas é justamente "porque proporciona um certo tipo de prazer que é chamado belo" (FERRY, 2012, p.30). Contudo, como comenta Benedetto Croce (1866-1952) em sua *Estetica*, esse processo possui raízes nas objeções realizadas por Plotino:

> A *beleza*, observa Plotino, está sobre todas as coisas visíveis, embora encontrada também nas audíveis, como nas composições de palavras e na música; é também presente nas [coisas] suprassensíveis, como nas obras e ofícios, ações, hábitos,

[1] Como apontado por Varchi na *Accademia Fiorentina* em 1546 ao comentar o soneto "*Non ha l'ottimo Artista alcun concetto*", de Michelangelo, a palavra '*artista*' "não é encontrada, como dizem alguns, até Petrarca", derivada do vulgar toscano e destinada àqueles que se dedicam à *arte,* isto é, no sentido das artes liberais, diferenciando-se daqueles que "tornam as leis em obra" ("*à differenza di quegli, che danno opera alle leggi*") (1549, p.21), então chamados de '*artifice'* (derivado do latim '*artifex'*) ou '*artegiano'*, ou simplesmente, 'artesão'. Apesar do termo '*artista*' já fazer parte do vocabulário de Dante em sua *Divina Commedia* (cf. o canto XIII do Paraíso, por exemplo), por meio do comentário de Varchi ao abordar especialmente esse vocábulo, torna-se ainda mais claro a intenção de Michelangelo ao tratar o privilegiado posicionamento social ao qual deveria pertencer a atividade do escultor - o *soggetto* do referenciado soneto.

[2] Em comparação ao escultor, diz: "*El pittore è el contrario, male disposto del corpo per le fatiche dellarte, piu tosto fastidi di mente che aumento di vita (troppo ardito), volonteroso di imitare tutte le cose che ha fato la natura co'colori, perché le paino esse, e ancora migliorarle, per fare i sua lavori ricchi e pinei di cose varie...che è possibile che in una storia che facci vi s'intervenga cio che se mai la natura, oltre a come io dissi disopra migliorarle, e col arte dare loro gratia, e accommodalrle, e comporle dove le stanno meglio…Ma quello che io dissi tropo ardito, ch'è la importanza si è superare la natura in volere dar spirito a una figura a farla parere viva, e farla in piano*" (VARCHI, 1549, p.133-134).

[3] Como, por exemplo, é possível observar na afirmação de Girolamo Gardano ao definir que a beleza é proveniente daquilo que os olhos veem e reconhecem: "*Quid igitur est pulchritudo? res visui perfecte cognita, incognita enim amare non possumus"* (GARDANO, *De subtilitate,* 1550, p.275).

> ciências e virtudes. O que tornam belas as coisas sensíveis e as suprassensíveis? Certamente não é, replica Plotino, a simetria das partes entre si com relação ao todo...e a cor...segundo uma das definições mais correntes...Belo é o que acolhemos como algo de nossa própria natureza; feio, o que nos repugna como contrário. A afinidade das coisas belas com nossa alma, que as percebe, tem sua origem na ideia, a qual produz uma e a outra...A beleza é o reflexo do Divino, da Ideia. A matéria é bela, mas não em si mesma, a não ser enquanto está iluminada pela ideia[4] (CROCE, 1926, p.199-200, tradução nossa[5]).

Essa perspectiva, a qual reflete o neoplatonismo propagado amplamente por toda Itália e Europa pelos escritos de Marsilio Ficino (1433-1499) desde o final do século XV (1993, p.785), leva-nos a pensar se seria possível estabelecermos critérios analíticos (i.e., critérios que visam a explicação de um fenômeno em seu complexo) para examinarmos a subjetividade presente na apreciação aplicada às artes no século XVI. Nesta direção, Pierre Bordieu em *As Regras da Arte* (2010) afirma que, como condição *sine qua non* à reapropriação das formas e categorias históricas da experiência estética, faz-se necessário a investigação das circunstâncias "sociais da produção (ou da invenção) e da reprodução (ou da assimilação) das disposições e dos esquemas classificatórios que são empregados na percepção artística" (BORDIEU, 2010, p.322). Portanto, para que seja elucidada a posição de Pontormo, bem como as categorias qualitativas da crítica de seu interlocutor segundo tal posicionamento, prontamente se revela a necessidade de circunscrever os fatores que compõem o contexto em todo o seu complexo no qual artista e obra se encontram.

Sendo essa uma questão que permeará todo o presente estudo, podemos, por ora, apontar que o impasse historiográfico à esta problemática emerge das características limitantes da linguagem verbal para a transmissão de uma experiência estética, a qual é apenas parcialmente reduzida à descrição e explicação - como já nos alerta Rudolph

[4] "*La* belleza, *observa Plotino, está sobre todo en las cosas visibles, pero se encuentra también en las oíbles como las composiciones de palabras y la música; no falta tampoco en las suprasensibles, como en las obras y oficios, acciones, hábitos, ciencias y virtudes. ¿Qué es lo que convierte en bellas las cosas sensibles y las suprasensibles? Desde luego no es, replica Plotino, la simetría de las partes entre sí y con relación al todo… y el color…según una de las definiciones más corrientes…Bello es lo que acogemos como algo de nuestra propria naturaleza; feo, lo que nos repugna como contrario. La afinidad de las cosas bellas con nuestra alma, que las percibe, tiene su origen en la idea, la cual produce la una y la otra…La belleza es el reflejo de lo Divino, de la Idea. La materia es bella, pero non en sí misma, sino en cuanto está iluminada por la idea*" (CROCE, 1926, p.199-200).

[5] Todas as traduções apresentadas foram realizadas pelo autor desse estudo, exceto quando mencionado.

Arnheim[6] -, o que gera filtros imediatos da receptividade desse fenômeno. Portanto, para além dos processos socioculturais inerentes ao período, como investigar esse processo histórico de maneira mais detalhada?

Sobre o assunto, pode-se entender que a tarefa inerente à investigação histórica é invariavelmente ativa, como afirma Marc Bloch em *Apologie pour L'Histoire ou Métir d'Historien* (1949): decorre, entre outros processos, da seleção e classificação a partir dos documentos (como filtros) pertinentes à uma questão, bem como dos elementos formantes da realidade humana que a envolve – assim como posteriormente afirmará Bordieu. Desta maneira, esses documentos são reunidos para que sejam então constituídos os parâmetros comparativos para sua compreensão (BLOCH, 1952, p.83)[7]. Esta 'compreensão' configura-se aqui como o objetivo das averiguações históricas, mas também como a sua própria motivação, mesmo diante da condição desfavorável da restrição do historiador perante ao objeto histórico.

Contudo, o entendimento limitante dos acontecimentos por vias documentais pode ser estabelecido sob variados pontos de vista. A parcialidade proveniente da análise do objeto histórico-artístico, por exemplo, pode ser centrada no ponto de vista do interlocutor. Neste caso, Arnold Hauser argumenta como uma ação avaliativa perante uma obra é inteiramente dependente de modos de pensar do espectador, que a valida como uma arte de seu tempo: em outras palavras, uma abordagem que salienta a autonomia da obra[8]. Nas primeiras palavras

---

[6] "*The scientist builds conceptual models, which, if he is fortunate, will reflect the essentials of what he wants to understand about a given phenomenon. But he knows that there is no such thing as the full representation of an individual instance. He also knows that there is no need to duplicate what already exists*" (ARNHEIM, 1974, p.2).

[7] "*Comprendre, cependant, n'a rien d'une attitude de passivité. Pour faire une science, il faudra toujours deux choses : une matière, mais aussi un homme. La réalité humaine, comme celles du monde physique, est énorme et bigarrée. Une simple photographie, à supposer même que l'idée de cette reproduction mécaniquement intégrale eût un sens, serait illisible. Dira-t-on qu'entre le passé et nous les documents interposent déjà un premier filtre ? Sans doute, ils éliminent souvent à tort et à travers. Presque jamais, par contre, ils n'organisent conformément aux besoins d'un entendement qui veut connaître. Comme tout savant, comme tout cerveau qui simplement perçoit, l'historien choisit et trie. En un mot, il analyse. Et d'abord, il découvre, pour les rapprocher, les semblables*" (BLOCH, 1952, p.83).

[8] Uma abordagem que se assemelha a de Harold Osborne, embora esta, mostra-se mais incisiva: "Uma obra de arte é um artefato feito com a finalidade de ser apreciado pelo método especial da contemplação estética; e se bem, certas obras de arte levam a intenção de fazer outras coisas e o poder, de fato, de servir a outros propósitos além desse, a excelência de qualquer obra de arte como arte se avalia em função da sua adequabilidade à contemplação estética. Isto é o que se quer dizer quando se afirma que a arte é autônoma: não se avalia por padrões externos aplicáveis alhures, senão por padrões que lhe são próprios" (OSBORNE, 1970, p.248).

na introdução de sua *Philosophie der Kunstgeschichte* (ou 'Teorias da Arte', na versão em português), o autor afirma:

> Uma obra de arte é um desafio; não a explicamos, ajustamo-nos a ela. Ao interpretá-la, fazemos uso dos nossos próprios objetivos e esforços, dotamo-la de um significado que tem a sua origem nos nossos próprios modos de viver e de pensar. Numa palavra, qualquer gênero de arte que, de facto nos afete, torna-se deste modo, arte moderna (HAUSER, 1988, p.11).

Por uma outra perspectiva, as características do ato analítico podem ser posicionadas a partir da obra em si, assim como a apresentada por Quintilianus (c.35 - 100). Em *Institutio Oratoria*, o orador romano demonstra que o elemento lógico que governa a poesia seria então subserviente à 'essência poética' nas quais essas estruturas são identificadas. Assim, o processo inerente ao "*observatio carminis"*[9] é capaz apenas de identificar e comparar aos padrões já convencionalizados segundo o estudo da métrica, mas não em adentrar na substância do elemento poético.

Portanto, pelos exemplos de Hauser e Quintilianus, observam-se duas perspectivas que, mesmo distantes temporalmente, não se mostram copiosamente promissoras sobre o ato analítico em si, sobretudo acerca do resultado quando aplicado ao processo criativo. Consequentemente essa constatação nos levam a duas perguntas: seria possível estabelecer uma abordagem analítica à substância de um objeto histórico segundo os termos praticados naquele tempo, ainda que limitada e restrita por suas circunstâncias documentais? Ou ainda mais especificamente: seria possível inferirmos o 'ato analítico' como fenômeno histórico sociocultural e investigar quais são as bases desse conjunto de julgamentos aplicados às artes, ou precisamente à música (segundo o nosso propósito), com todas as limitações e peculiaridades documentais?

Considerando as intrínsecas particularidades documentais como seu distanciamento histórico e sua inevitável incompletude, partiremos de uma premissa otimista às questões apresentadas Com o objetivo de inferir os processos considerados 'analíticos' na tratadística italiana do século XVI, a hipótese de trabalho aqui sustentada consiste na investigação ordenada e sistemática do maior número possível de elaborações documentadas que explicam

[9] *Inst. Orat*., IX, 4, 115: "*Ante enim carmen ortum est quam observatio carminis"* (QUINTILIANO, 2003, p.380).

um conjunto de assuntos afins, bem como os diferentes elementos dos contextos que o cercam. Neste caso, essas 'elaborações' configuram-se como um discurso lógico ou a decomposição do raciocínio em silogismos, escritos geograficamente e temporalmente próximos ao objeto-artístico aqui pretendido: a *musica prattica*, em seu complexo de regras e convenções destinadas à *poiesis* e práxis musical (sobretudo à 'arte do contraponto'[10]). Desse modo, acredita-se que o método dedutivo aplicado a um grande número de documentos consista na chave para a obtenção de algum resultado consistente à presente investigação.

Diante de toda sorte de testemunhos históricos no século XVI e suas características, acreditamos que o tipo de documento que mais se adequa às considerações supracitadas seja o 'tratado'[11]. Com a presença quantitativamente significativa de documentos dessa natureza, o tratado não é evidentemente o único tipo que compartilha as características compatíveis ao que poderíamos chamar de 'labor analítico'. Contudo, considerando a variedade de categorias e abordagens, os resultados das investigações dos tratados possibilitam a formação de um *corpus* coerente que poderá servir de base para a inquirição dos dados concernentes à organização do saber musical naquele momento - embora a reunião de outras fontes de informações do contexto do tratado (inclusive de comentadores modernos), seguramente enriquecerá todo o processo da pesquisa.

É necessário enfatizar que o entendimento das informações escritas é dependente de um exame cuidadoso do complexo de elementos contextuais nos quais emergem (sociais, culturais, políticos, etc.). Além disso, a leitura de um tratado requer, além da evidente compreensão semântica referente à língua escrita, também o criterioso exame da

[10] Aqui em concordância direta à definição apresentada por Zarlino em sua segunda edição de *Istitutione harmoniche* (1573), que, ao apresentar a terceira parte de seu tratado, estabelece a diferença entre a *musica theorica* ou *speculativa* e a *musica prattica*: "*...che si chiama Prattica, la qual consiste nel modo di porre insieme le Consonanze; cioè, nella compositione delle Canzoni, ò Cantilene, che si compongono à due, ouero à più uoci, che i Prattici nominano Arte del Contrapunto*" (1573, III, cap. 1, p.171).

[11] Do latim, '*tractatus'*, é definido no *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, a partir do termo em italiano ('*trattato'*), como um "discurso copilado e colocado de maneira escrita" ("*Discorso compilato, e messo in iscrittura*") (1612, p.904); portanto, relacionando o termo ao diálogo: forma inclusive presente na tratadística musical no século XVI, ainda que, na maioria dos casos, tais publicações são simplesmente chamadas de 'diálogos'. A quarta edição do *Vocabulario* (1738, p.143) relaciona o termo remetendo-o à origem grega, πραγματεία (*pragmateía*), embora esta, como apresentado em *A Greek-English Lexicon* (LIDDELL; SCOTT, 1996, p.1457), com uma aplicação mais ampla do que sua versão italiana baseada na locução latina. No presente estudo, o termo 'tratados musicais' abarcará, entretanto, aqueles documentos (impressos e manuscritos), em forma de diálogo ou não, que adotam a música como seu objeto principal - ou ainda aqueles que possuem grande consideração ao assunto em sua abordagem.

hermenêutica de seus lexemas, considerando o grande distanciamento temporal e cultural no qual esse documento fora escrito e publicado, cujas informações estão para além do documento em si.[12] E no caso especificamente da música, a abordagem histórica possui ainda um agravante no sentido documental: a sua existência fenomenológica depende exclusivamente do som. Se o relato de uma experiência estética se constitui, em si, um processo já limitado por meio da linguagem escrita, neste caso temos também a limitação da transmissão da obra pelos signos convencionalizados da notação musical: desse modo, o problema é, por assim dizer, duplicado.

Diante das múltiplas dificuldades inerentes ao processo de investigação daquilo que chamamos ordinariamente de "análise" presente nos tratados italianos do século XVI – e aqui enfatiza-se o uso das aspas -, faz-se necessário uma abordagem sistemática para que seja possível a obtenção de uma quantidade de dados satisfatória para a criação do primeiro nível de informações relacionadas a este aspecto e que posteriormente serão avaliadas e organizadas a partir de categorias desse conhecimento.

Portanto, a investigação para obtenção dessas informações inicia-se pela demarcação do objeto de estudo: os tratados de *musica prattica* publicados e/ou realizados em território italiano, aproximadamente entre 1520 e 1590. Para comentarmos a respeito, faz-se necessário apontarmos a justificativa de três pontos concernentes ao objeto: (1) o porquê da escolha de tratados de *musica prattica*; (2) qual a particularidade existente no recorte temporal proposto; e (3) o porquê da escolha dos tratados italianos em detrimento aos demais de outras regiões no mesmo período.

Com relação ao primeiro ponto, a escolha de tratados relacionados aos elementos da prática musical como um todo – diferenciando-se, portanto, daqueles de *musica theorica* ou *speculativa* – está apoiada fundamentalmente nas características que tais documentos assumem dentro do contexto musical quinhentista. Pois, em termos gerais, os tratados dedicados à *musica theorica*, como o caso de *Musica theorica* (1529) de Ludovico Fogliano,

[12] Paul Veyne em 'Como se escreve a história' define, além do documento, a experiência do historiador também como o limite para o labor historiográfico. Em suas palavras: "Nem sempre é possível retirar dos documentos 'do seu período' a resposta a estas questões; pelo contrário, esses documentos tomarão o sentido que lhes dará a resposta que cada um dá a essas questões e a resposta será tirada doutros períodos, se o historiador tem cultura, ou dos seus preconceitos, quer dizer do espetáculo da história contemporânea. A experiência histórica é, portanto, composta por tudo" (1987, p.180)

são destinados essencialmente à tradição das proporções numéricas para aplicações relacionadas às propostas de divisão do monocórdio: em outras palavras, aspectos puramente especulativos, que dialogam mais diretamente com a tradição matemática boeciana e euclidiana, sem a direta observância para a prática musical propriamente dita. Por outro lado, tratados geralmente considerados como de 'música prática' - como o caso de *Scintille di musica* (Brescia, 1533), de Giovanni Maria Lanfranco - abordam questões prioritariamente destinadas à prática musical e/ou à composição, com grande apreço às leis do contraponto e elementos da notação, e incluem uma parcela mínima direcionada à discussão especulativa, realizada apenas para fundamentar as relações entre os intervalos e as proporções das quais se serve o sistema de mensuração.

É verdade que há tratados que não se encaixam plenamente em uma dessas duas categorias, uma vez que as necessidades por trás da realização do tratado figuram-se as mais variadas. Consequentemente, em uma classificação mais flexível (por assim dizer), considera-se a intenção demonstrada na redação do tratado como "prioritariamente especulativa" ou "prioritariamente prática", ou ainda tratados de teor 'intermediário', ou seja, quando não são claros os limites entre a discussão especulativa e os elementos de observância para a prática, embora importantes para a compreensão da construção do conhecimento musical naquele tempo.[13]

Para comentarmos acerca do segundo ponto - a escolha do recorte temporal entre aproximadamente 1520 e 1590 -, algumas características com relação à tratadística musical no contexto do século XVI italiano devem ser enfatizadas e destacadas a partir de três premissas, as quais atuam como filtros à decisão: (1) a significância dos tratados publicados; (2) os eventos musicais ligados próximos ao contexto dos limites do recorte; e (3) a representatividade estética abarcada nos dois extremos demarcados.

Contudo, antes de comentar sobre as premissas, vale enfatizar que o recorte temporal delimitado visa considerar as publicações realizadas durante o período mencionado, o qual foi estabelecido em termos relativos. Isso quer dizer que, em termos absolutos,

[13] Como por exemplo, o caso de *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (Milão, 1518), de Franchino Gafurio ou o caso de *Le Istitutione harmoniche* (Veneza, 1558), de Gioseffo Zarlino, que destina os dois primeiros (dos quatro) livros à música especulativa, e os dois últimos à música prática. Vale aqui apontar que a proposta tipológica adotada por esse estudo é detalhadamente apresentada no capítulo 2.

contabilizaremos a produção publicada até cinco (ou seis) anos antes e depois do marco estabelecido. Essa decisão justifica-se pela necessidade de situar uma margem mínima a contemplar o que foi elaborado especialmente entre 1520 e 1590, seja pela influência tardia desses escritos, seja pela eventual demora na publicação.

Dessa forma, a primeira premissa está essencialmente relacionada à data inicial do recorte temporal, momento em que as primeiras ressonâncias derivadas do repertório impresso por Petrucci começam a exercer algum nível de influência às explicações presentes nos tratados, a exemplo do *Tratatto della natura et cognitione* (Veneza, 1525), escrito por Pietro Aaron, o qual é o exemplo mais notável. Além disso, é por volta de 1520 que os influentes tratados de Franchino Gafurio (1451-1522), responsável pela *schola cantorum* do *Duomo di Milano*, são publicados ou reeditados pela última vez, figurando um período de transição no norte da Itália entre a geração fundamentalmente dominada por seus escritos teóricos e aquela que os crítica, como evidente nos tratados de Giovanni Spataro (baseados na doutrina de Ramos de Pareja),[14] ou nas abordagens notavelmente originais sobre a arte do contraponto apresentadas pelos escritos de Aaron, desde o seu *De Institutione harmonica* (Bologna, 1516).

O notório diálogo entre estas gerações e suas presunções sobre 'a verdade' em música, corroboraram o desenvolvimento de um cenário rico em termos de argumentações teóricas, fazendo deste um período oportuno para a demarcação de um ponto inicial para as nossas investigações. Analogamente, constam no outro extremo (c.1590) significativos pontos de transformação e atrito na tratadística musical italiana. Entre eles, por exemplo, salienta-se as divergências entre as doutrinas desenvolvidas por Gioseffo Zarlino[15] e aquelas expressas nos escritos de Vincenzo Galilei.[16] Outros tratados, como os de Pietro Pontio[17] ou de Scipione Cerreto[18], apresentam contribuições significativas com relação aos elementos

[14] *Dilucide, et probatissime demonstratione...contra certe frivole et vane excusatione da Franchino Gafurio* (Bologna, 1521); *Errori de Franchino Gafuri da Lodi* (Bologna, 1521).
[15] Decorrentes de seus tratados: *Le istitutioni harmoniche* (Veneza, 1558), *Dimostrationi harmoniche* (Veneza, 1571) e *Sopplementi musicali* (Veneza, 1588).
[16] *Dialogo...della musica antica, et della moderna* (Florença, 1581); *Discorso intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino* (Florença, 1589).
[17] *Ragionamento di musica* (Parma, 1588); *Dialogo...Ove si trata della Theorica, e Prattica di Musica* (Parma, 1595).
[18] *Della prattica musica vocale, et strumentale* (Nápoles, 1601).

composicionais, incluindo aqueles sobre gênero e estilo. É também nesse período em que as discussões sobre o fazer musical propriamente dito ganham profundidade argumentativa, como são aquelas percebidas nas contribuições de Girolamo Diruta[19], Giovanni Battista Bovicelli[20], e sobretudo, Ludovico Zacconi[21].

A segunda premissa para a delimitação do recorte temporal considerou, além da publicação dos tratados em si, também o emparelhamento das datas a eventos significativos para o contexto musical italiano. Assim, próximos aos marcadores dos limites inicial e final podemos destacar, por exemplo, dois dos grandes centros de produção artístico-musical no período e seus respectivos eventos: a saber, Veneza e Roma.[22] Na *Serenisssima*, salienta-se em 1527, a posse de Adrian Willaert como *maestro de cappella* na Basílica de São Marcos e em 1590, a morte de Gioseffo Zarlino[23]. Em Roma, há a integração de Costanzo Festa[24] em 1517 como cantor na *schola cantorum* da *Cappela Sistina* sob pontificado do Papa Leão X. No mesmo ano, também constata-se a impressão do álbum, "*Frottole intabulate da sonare organi"*, por Andrea Antico, que consiste na primeira publicação italiana de música para teclado. Em 1530, a publicação da antologia, "*Madrigali de diversi musici libro primo de la Serena*" por Valerio Dorico, a primeira impressão cujo frontispício faz menção ao 'madrigal'; e em 1594, a morte de Palestrina.

A terceira premissa relacionada ao recorte temporal está associada ao desenvolvimento de estilos, gêneros e processos composicionais. Se em aproximadamente 1520, a influência e difusão das obras do círculo de Josquin incentiva a aplicação musical dos princípios humanistas, em aproximadamente 1590, outras necessidades musicais

[19] *Il Transilvano* (Veneza, 1593).
[20] *Regole, passagi di musica* (Veneza, 1594).
[21] *Prattica di musica* (Veneza, 1592), cuja segunda parte é publicada apenas em 1622.
[22] Embora em muitos casos, observa-se a grande mobilidade de músicos, compositores e teóricos nas diversas cortes e igrejas na península Itálica e fora dela, geralmente a procura de melhores condições de trabalho. A exemplo, pode-se citar o célebre compositor Luca Marenzio, que, apesar de ter passado a maior parte da carreira em Roma sob o patronato do Cardeal Cristoforo Madruzzo, Luigi d'Este (1579-1586) – passando por um breve período em Ferrara (1580-1581)-, Cardeal Cinzio Aldobrandini, e Virgílio Orsini (1589-1583), serviu anteriormente junto a família Gonzaga em Mântua (ainda que em um período não especificado), e também a Ferdinandi I de' Medici em Florença (entre 1587-1589), além de ter viajado à Polônia, servindo na posição de *maestro di cappella* (entre 1595 e 1596) na corte de Sigismund III, em Varsóvia (DÜRR, 1964, III, p.103-104).
[23] Que além de aluno de Willaert, a partir de 1565, Zarlino sucede a Cipriano de Rore no posto musical mais importante da *Serenissima.*
[24] Um dos primeiros italianos nativos a ter notório reconhecimento como compositor, sobretudo em sua produção de madrigais (RANDEL, 1978, p.168-169).

emergem dos ideais do melodrama promulgados pelo círculo musical da '*Camerata Fiorentina'* (fundada em 1573), assim como os novos estilos e processos composicionais relacionados à produção madrigalesca de Cipriano de Rore (entre 1542 e 1566), Giaches de Wert (entre 1558 e 1595, com uma publicação póstuma de seu *Il duodecimo libro de madrigali* em 1608), Luzzasco Luzzaschi (entre 1571 e 1604) e Luca Marenzio (entre 1580 e 1599). Nesse panorama podemos incluir o desenvolvimento e a cristalização em alguma medida de formas musicais puramente instrumentais, como por exemplo, os *ricercari* de Marco Antonio Cavazzoni, presentes em "*Recerchari, motetti, canzoni [...] libro primo*" (Veneza, 1523), passando pelas *"canzone da sonar" alla francese* de Marc'Antonio Ingegneri (em *Arie di canzon francese per sonar,* 1579), até o desenvolvimento das "*canzone strumentale"* de Fiorenzo Maschera em '*Libro primo de canzoni da sonare'* (com a *editio princeps* presumidamente de 1582) e das *Canzoni d'intavolatura d'organo* (1592) de Claudio Merulo (ABBIATI, 1981, p.89).

Apresentados, pois, os dois primeiros pontos referentes à delimitação do objeto desse estudo, resta-nos comentar as razões que justificam o viés geográfico da escolha dos tratados. Como é de se esperar, as características suscitadas pelas diferentes circunstâncias socioculturais e políticas de toda península Itálica durante o século XVI, resultaram em particularidades únicas no campo da atividade musical, entre as quais, a finalidade para qual os tratados são utilizados. Tais aspectos serão debatidos em detalhe durante a exposição desse trabalho, e por ora iremos nos concentrar nos elementos fundamentais que justificam o contexto italiano do ponto de vista analítico, como discutido a seguir.

Ao se observar o labor analítico-musical nos diferentes contextos tratadísticos europeus ao longo do século XVI, nota-se que as produções tratadísticas germânica e italiana configuram-se, talvez, como aquelas de maior contraste, por consequência das diferentes demandas que cercavam seus autores.

No início do século XVI, a partir de "um novo tipo de livro didático universitário" ('*neuen Typus eines Universitätslehrbuches'*), como define Niemöller (2003, p.80), o contexto musical germânico caracteriza-se pela adoção de uma nova proposta pedagógica fomentada, sobretudo, na chamada *Kölner Schule,* que resultou em tratados como aqueles realizados por Wollick, Schanppecher e Cochlaeus, por exemplo. Esses tratados representam

um importante passo do ensino da composição musical como disciplina, que prioriza um estilo conciso de exposição[25], e estreitamente relacionada às bases da *ars poetica* - ou seja, elementos que corroboram para o entendimento da *compositio* musical como disciplina transmitida e apreendida por moldes similares à arte das palavras, consolidando-se, do ponto de vista analítico, no tratado *Musica poetica* (1606) de Joachim Burmeister[26] - contribuição ainda sustentada pela recente musicologia, como "a primeira análise formal completa de uma peça musical" (BENT, 1988, p.7).

Entretanto, se no contexto germânico o desenvolvimento com bases apoiadas na adaptação dos princípios da *ars poetica* nas estruturas narrativo-musicais relacionado ao exercício analítico é evidente e explícito, perguntamo-nos: como esse exercício ocorre na península Itálica? De quais maneiras se divergem? Como o labor analítico é apresentado? Desta maneira, buscaremos investigar os detalhes desse particular *corpus* tratadístico, que talvez sejam subestimados (ou até mesmo negligenciados) pelos estudos musicológicos empenhados na história da teoria musical, no que diz respeito principalmente à abordagem analítica em si.

Portanto, considerando a delimitação do objeto e os questionamentos que sustentam as justificativas da investigação, faz-se necessário apresentarmos o método pelo qual se pretende realizar a inquirição nos tratados italianos, para assim, alcançarmos os argumentos às respostas para as perguntas apresentadas.

---

[25] Heinrich Faber, no proêmio de seu *Compendiolum musice pro incipientibus* (1548), justifica esse novo tipo abordagem concisa, fundamentando-se em Horácio (*Ars Poetica*, versos 335-337), que diz: "se ofereceres algum preceito, sê breve, para que os espíritos dóceis apreendam rapidamente tuas lições e os conservem com fidelidade" (*Quidcquid praecipies esto brevis, ut cito dicta percipiant animi docilesm teneantque fideles*") IAFELICE, 2018, p.151-152).

[26] Considerando o panorama da tratadística germânica como um todo, podemos distinguir três momentos (ou fases) importantes até as propostas realizadas por Burmeister. A primeira caracteriza-se por uma abordagem "sobretudo diretiva, com traços especulativos que fundamentam a compreensão da gramática musical vigente", e incluem ainda, aspectos elementares relacionados às regras do contraponto e formação de estruturas cadenciais. A segunda fase, constam os tratados publicados em meados do século XVI, caracterizados por breves explanações sobre elementos da gramática musical, incluindo uma grande quantidade de exemplos que abordam artifícios composicionais ligados à mensuração e ao cânone. Concomitantemente há tratados com acentuada influência da *ars poetica* sob tradição retórica de Cícero e Quintilianus, como *Praecepta musicae poeticae* (1563), de Gallus Dressler. E na terceira fase, o desenvolvimento dos argumentos da retórica clássica adaptados à música atinge, sobretudo a análise, atinge uma espécie de apogeu no tratado de Burmeister, *Musica poetica* (1606), acima comentado. Nesse caso, o autor alemão, além de apresentar uma clara definição de seu entendimento da prática da análise, sistematiza processos analíticos utilizando figuras de retórica, aplicando-as como recurso a explicar os elementos composicionais utilizados por Orlando di Lassus no moteto, *In me transierunt* (IAFELICE, 2018, p.151-152).

Com o intuito de obter uma quantidade de dados consistente para o objeto proposto, como comentado anteriormente, a primeira etapa consistirá na realização de uma criteriosa triagem aplicada no maior número de tratados conhecidos publicados na península itálica entre aproximadamente 1520 e 1590, afim de detectar os tratados que possam ser considerados como de 'musica prática' e assim, atender as necessidades propostas ao objeto de pesquisa.[27] Para isso, dedicaremos o segundo capítulo ao assunto, estabelecendo uma lista geral dos tratados a partir da conjunção de índices classificados como: 'principais', aqueles em que serão extraídos os tratados impressos; e aqueles chamados 'complementares', em que serão extraídos prioritariamente os tratados manuscritos. A distinção entre ambas as categorias implicitamente considera a maior difusão consequente dos tratados impressos, embora sem ignorar a importância dos testemunhos manuscritos como um retrato de valiosa importância para a presente investigação.

Como uma consequência da definição de *musica prattica* estabelecida pelo musicólogo Frieder Rempp, estabeleceremos sete categorias que atuarão como 'filtros organizadores' para a inferência das informações presentes nos tratados, distinguindo-as em: (1) elementos relacionados à tradição do cantochão; (2) consonância e dissonância; (3) notação; (4) contraponto; (5) modos; (6) cadência; (7) musica ficta. Assim, uma vez estratificados e organizados, os elementos identificados por cada uma das categorias serão organizados de acordo com o esforço lógico apresentado por seus autores. Esses silogismos visam a decomposição dos elementos musicais e se apoiam frequentemente no equilíbrio entre a tradição e a prática corrente; dessa forma, esses autores sustentam a explicação de um determinado assunto sob um prisma estrutural e/ou constitutivo: em outras palavras, um ato que se configura, em nossa perspectiva, em um processo analítico.

Após os tratados selecionados serem criteriosamente delimitados, no terceiro capítulo ocorrerão as investigações propriamente ditas. Organizados por autores em ordem alfabética, o procedimento será sistematicamente iniciado com a apresentação dos elementos biográficos do autor, com especial atenção às características contextuais nas quais os tratados foram escritos e/ou publicados. Com relação aos tratados propriamente ditos, os comentários

[27] Vale aqui enfatizar que esta direção foi inicialmente influenciada pela proposta expositiva adotada por Ernst Apfel nos três volumes de *Geschichte der Kompositionslehre: von den Anfängen bis gegen 170*0 (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1981)

a respeito da organização geral antecedem as categorias supracitadas, permitindo a aproximação gradual às informações do tratado. Como será explicado em momento oportuno, o texto apresentado em cada uma das categorias priorizará as particularidades eloquentes dos autores, a organização do discurso em si e, evidentemente, o próprio conteúdo abordado. Uma parte da investigação será destinada às traduções de excertos cuja importância reside justamente nos elementos argumentativos e terminológicos.

Portanto, será neste capítulo em que os 'processos'– termo aqui compreendido como 'procedimentos' ou 'caminhos' – relacionados à codificação da prática por esses autores, serão reversamente transformados como meios para a avaliação e crítica – isto é, a análise – do contexto musical que os motivou à própria codificação, em conjunto à tradição científico-musical que os acompanha. Assim, considerando as bases metodológicas apresentadas em etapas precedentes, o conteúdo inferido no terceiro capítulo será considerado potencialmente como um conjunto de parâmetros qualificativos da prática musical a qual esses tratados fazem referência. Logo, será nesse capitulo que iremos nos concentrar na inferência de tais processos, explicando-os e comentando-os à luz de seu contexto, com eventuais aplicações no repertório quando esta é praticada pelo autor do tratado. Os possíveis desdobramentos da utilização dos processos inferidos para a análise de outros repertórios[28], será objeto de estudos futuros.

Considerando esses dados, nas considerações finais serão apresentadas as reflexões sumárias a partir de uma perspectiva transversal entre os tratados investigados, isto é, relacionando-os de acordo com as contiguidades e diferenças inferidas, possibilitando estabelecer um breve panorama historiográfico desses processos presentes nesses tratados.

Vale ressaltar que, por meio de uma criteriosa varredura em cada um dos tratados investigados, todos os compositores e obras citadas constam apresentadas no Apêndice do presente estudo. Numeradas e identificadas de acordo com a Tabela 6 (Cap.2), uma ficha catalográfica foi elaborada no intuito de individualizar as informações fundamentais desses documentos, a saber: o título completo apresentado no frontispício; autor; o responsável pela impressão; local e data da edição considerada; dedicatórias (se aplicável) de cada tratado; e os elementos paratextuais (poemas, outras dedicatórias, cânones, etc.). Além disso, também

[28] Ou seja, aqueles que não são expressamente mencionados pelos autores dos tratados.

são integradas aquelas as informações sobre as *auctoritates* explicitamente citadas no início (em forma de bibliografia) ou durante o texto do tratado[29], assim como a apresentação de um índice completo[30] (compilado no idioma original)[31], destinado a proporcionar um rápido acesso, tanto ao seu conteúdo quanto à maneira pela qual o tratado foi organizado. Ao final, apresentam-se os compositores e suas respectivas peças musicais citadas, incluindo o excerto original em que foram apresentadas[32].

Portanto, para darmos início a toda investigação, no primeiro capítulo serão apresentados conceitos que podem ser interrelacionados à 'análise musical' - assim como diferentes perspectivas desse entendimento nos tratados italianos do *cinquecento*. Para isso, a partir do esclarecimento das divisões do lugar da música como ciência, chegaremos na categoria mencionada por Giorgio Valla (1447-1499) como '*musica inspectiva'*, a qual, segundo indícios de sua recepção pelos autores ao longo do século XVI, começa a ser compreendida em referência à uma categoria relacionada ao labor analítico-musical.

[29] Há muitos casos que a citação se encontra 'incompleta', isto é, quando o autor afirma que a informação é proveniente de outra fonte, mas não cita ao autor nem o tratado (ou às vezes, apenas o autor ou o tratado). Nesses casos, a provável referência, quando identificada, será estabelecida e devidamente marcada ao longo da lista.

[30] Nos casos onde o índice não é apresentado originalmente no tratado, um índice é inferido a partir da divisão de capítulos, ou diante dos principais assuntos debatidos (como em alguns casos nos tratados em forma de diálogo).

[31] Com a presença de pequenas normatizações, conforme será descrito no segundo capítulo.

[32] Evidentemente não é intuito apresentar uma citação demasiadamente longa, mas apenas, localizar o contexto ou assunto no qual a peça é citada. Em alguns casos, apenas a referência do título do capítulo será o suficiente para haja esse entendimento.

Capítulo 1. Perspectivas e interconexões sobre a questão da análise musical no *cinquecento*

> *Non solum eos immo complures alios compositores famosos quo miror dum tam subtiliter ac ingeniose tum incomprehensibili suavitate componunt, proportiones musicas aut penitus ignorare aut paucas quas noverint perperam signare cognovi. Quodquidem ob defectum arithmeticae, sine qua nullus in ipsa musica praeclarus evadit, contingere non dubito. Ex eius namque visceribus omnis proportio elicitur.*
>
> Johannes Tinctoris, *Proportionale musices* (c.1472)

Nos dicionários musicais atuais, a análise musical é definida como a investigação dos diversos níveis das entidades estruturais de uma composição musical, que visa estabelecer conexões sob variadas perspectivas, tanto de conteúdo fenomenológico (harmonia, ritmo, contraponto, forma, fraseologia, etc.), quanto contextual (aspectos da época, recepção, estilo, gênero, etc.)[33]. Conforme afirma Ian Bent, subjacente aos aspectos relacionados à análise como disciplina autônoma, reside o "fundamental ponto de contato entre a mente e o som musical" (1988, p.1): uma posição a qual faz-nos lembrar da natureza fenomenológica da análise musical como processo. Esse método, marcado pela complexa relação entre *logus* aritmético como recurso a explicar o *pathos* do fenômeno sonoro, resulta, por vezes, em consequências conflituosas em múltiplos aspectos. Esse 'conflito', presente, por exemplo, no

[33] cf. Don Michael Randel em *Harvard Dictionary of Music*: "*The analysis of Western tonal music may deal comprehensively with all of the structural aspects of a work, including identification of its larger outlines or form, variability within types of form, specific gestures, special devices, and relationship to a text. The analysis of form may subsume motivic analysis and harmonic analysis, which considers aspects of tonality, modulation, function…, and harmonic rhythm. The analysis of melody, rhythm, and instrumentation may be applicable larger questions of structur*e" (2003, p.43). *La Nuova Enciclopedia della Musica Garzanti*: "*...esame della costituzione, dei processi e delle forme che individuano una composizione op un'esperienza musicale...Nella prassi scolastica essa è tuttora poco presente, conservando, per lo più, modi che si richiamano genericamente a un formalizzato esercizio di scomposizione d'un brano nelle parti o negli elementi costituenti, ora approdando a una semplice classificazione di entità armonico-tonali (accordi, cadenze, modulazioni ecc.) e ritmiche, ora applicandosi a rivelare la cosiddetta forma di una composizione, ossia gli schematizzati assestamenti architettonico-temporali che la configurano*" (1983, p.30). Dahlhaus e Eggebrecht em *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*: "*die Auflösung eines Gegebenen in seine Bestandteile oder Voraussetzungen. Unter einer mus*[ikalischen] *Analyse wird generell die Zurückfühoder formalen Elemente um Prinzipen, weithin speziell die Formen-Analyse verstanden*" (1992, p.38). Gerold W. Gruber na segunda edição de *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*: "*Musikalische Analyse dient der Aufdeckung und Vermittlung sinntragender Zusammenhänge innerhalb eines Musikstückes, zwischen mehreren Werken (auch unterschiedlicher Komponisten), innerhalb einer Gattung, eines Stils, einer Epoche oder über Gattungs-, Stil- und Epochengrenzen hinweg. Analyse ist nicht gekoppelt an regionale Bereiche, wenngleich viele Methoden der Analyse gebunden sind an eine stilistische Typologie, die eine Anwendung über das ursprüngliche Gebiet hinaus erschwert, wenn nicht gar unmöglich macht*" (GRUBER, 2016).

Prólogo de *Proportionale musices* (c.1472) de Johannes Tinctoris, descreve as características do aspecto mensural da notação de certos compositores franceses admirados por ele, os quais "compõem com grande sutileza e engenho e com *indescritível suavidade*", embora "ignoram totalmente as proporções musicais"; ou se as consideram, "mal assinalam as poucas que conhecem" (TINCTORIS, 2008 [c.1472], p.26, grifo nosso). Portanto, observa-se nesse testemunho um interessante relato de que apesar da quebra da relação entre ordem e engenhosidade compositiva [34], essas obras ainda proporcionariam uma 'indescritível suavidade', segundo Tinctoris.

Desta maneira, entende-se que os elementos da crítica de Tinctoris já evidenciam os entrelaçamentos da atividade de juízo aplicado à música com outros campos relacionados a ela, notadamente: a estética e a técnica composicional (*Kompositionslehre*). Diante dessa questão, Bent desenvolve uma perspectiva que organiza simbolicamente em um eixo entre ambos os campos que contêm, em um extremo, a música sob a perspectiva da filosofia, e do outro, os aspectos técnicos necessários para o ofício da composição (1988, p.1).

Esse complexo organizativo de Bent o qual distingue o 'lugar' da análise no estudo da música (representado pela Figura 1), será utilizado como uma premissa, sobretudo comparativa, para abordarmos o assunto "análise musical" no contexto quinhentista italiano. Enfatiza-se, entretanto, que essa premissa servirá apenas a oferecer um ponto de partida e referência para investigação histórica desse processo, e não para impor uma perspectiva anacrônica sobre as amplas diferenças e nuances sobre a questão naquelas circunstâncias.

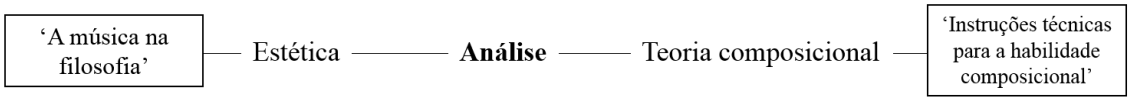


Figura 1: Representação gráfica do lugar da análise (como disciplina) no estudo da música a partir da perspectiva de Ian Bent.

[34] Uma vez que o conceito de belo corrente no século XV, de inspiração vitruviana, è essencialmente fundamentado na perfeição das proporções, como salienta Alberti em *De re aedificatoria* (aqui na edição em vernáculo de 1565): "*Che la bellezza, è un certo consenso, e concordia delle partim in qual si voglia cosa che dette parti si ritruovino, la qual'concordanzia si sia havuta talmente con certo determinato numero, finimento e collocatione, qualmente la leggiadria cioè, il principale intento della natura, ne ricercava...Per il che conoscendo i nostri Antichi dalla natura delle cose...giudicAarono che e'bisognava che e'cercassino di imitar ela Natura, ottima artífice di tutte le forme*" (ALBERTI, 1565, IX, 5, p.338)

Portanto, em síntese, ao longo do presente capítulo serão apresentados os elementos responsáveis em traçar o panorama característico daquilo que possa ser entendido por 'análise musical' no século XVI italiano, bem como o possível lugar da análise (e o 'analista') entre os músicos daquele tempo. Pois, se hoje a análise musical é entendida como uma disciplina autônoma – assim como consta na sistematização acima proposta por Bent-, esse entendimento possui um ponto fundamental marcado pelas propostas relacionadas às ciências musicais, e na abordagem estrutural e formal nos conceitos e métodos observados ao longo do século XVIII e XIX - como àquelas realizadas pelos teóricos francófonos (a exemplo de Jean-Philippe Rameau, Antoine Reicha[35], Jérôme-Joseph de Momigny e François-Joseph Fétis) e germânicos (como Johann David Heinichen, Johann Philipp Kirnberger, Johann Abraham Peter Schulz, Henrich Christoph Koch, Joseph Riepel, Johann Bernhard Logier, Carl Czerny, Gottfried Weber, Johann Christian Lobe, Simon Sechter e Hugo Riemann) (BENT, 1987, p.9-27).

No entanto, se retomarmos o gráfico proposto por Bent e observarmos como a estética e a teoria composicional podem se relacionar com elementos atribuídos à análise, teremos duas perspectivas alternativas ao seu entendimento: poderemos então estabelecê-la justamente a partir da crítica (no caso da estética), e de maneira análoga, a partir da ciência musical (no caso da teoria composicional).

Se observarmos a análise à luz da estética, a relação existente entre os termos crítica, juízo e análise mostra-se notoriamente significante para o tema em questão. Consultando a definição do termo 'crítica', veremos que o vocábulo pode ser definido como 'a capacidade e habilidade de julgar' (HOUAISS;VILLAR, 2009, p.575) - assim, poderíamos entendê-lo como uma espécie de 'avaliação em potencial', uma vez que seu significado está relacionado somente à habilidade que compreende o julgamento em si. Já o termo 'juízo', definido como o 'processo' inerente ao julgamento (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.1137), pode ser compreendido como uma espécie de "avaliação em ato", uma vez que o termo denota a ação de um parecer. E o termo 'análise', como já mencionado, é definido como o 'julgamento a

[35] Nascido no que é hoje a República Tcheca, o teórico e compositor, amigo de Beethoven, além de sua produção francófona, também publicou o livro didático, *Practische Beispiele: Ein Beitrag zur Geistescultur des Tonsetzers ... begleitet mit philosophisch-practischen Anmerkungen* (Wien, 1803) que inclui vinte e cinco exercícios para leitura com alto grau de dificuldade, divididos em três grupos (poliritmicos, politonalidade, e excercícios em quatro pentagramas) (BENT, 1987, p.16).

partir da separação de um todo em seus elementos' (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.125), ou seja, o método inerente à ação avaliativa. Portanto, da relação entre os três termos, podemos sinteticamente atribuir a seguinte organização: como a crítica é definida tal como a capacidade inerente ao julgamento, o juízo pode ser considerado 'a ação da crítica', e a análise, o seu método (Fig. 2). Desta maneira, a análise pode ser compreendida como um complexo de parâmetros e critérios utilizados para que, através do juízo (ou a ação avaliativa), seja estabelecida uma determinada crítica. Nesse caso, os aspectos abordados na seção 1.1 irão estabelecer uma proposta taxionômica relacionada à certos juízos presentes em documentos do século XVI. Tais juízos serão examinados a partir da investigação das características qualitativas que envolvem o método adotado por seus autores, configurando-se assim, 'análises' por esse sentido.

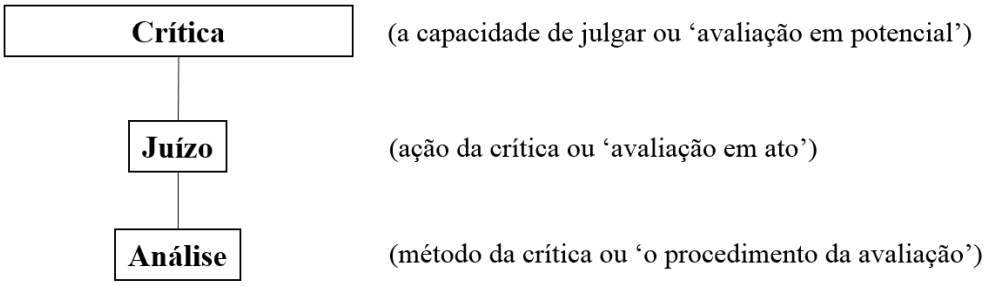


Figura 2: Possíveis relações conceituais entre crítica, juízo e análise.

Por outro lado, se relacionarmos a análise a partir da perspectiva da técnica compositiva, entenderemos que a tradição relacionada à música como ciência poderá nos fornecer um outro ponto de vista sobre a questão. Neste caso, a tradição que conferiu à música um caráter de disciplina científica junto às demais áreas da matemática, também contribuiu significativamente para entendermos a análise como atividade especulativa aos processos técnicos compositivos. Para isso, iniciaremos a abordagem da seção 1.2 com as considerações acerca da música como ciência, bem como suas implicações para a "análise" na problemática *ratio* x *sensus*, apresentadas da perspectiva histórica do entendimento da *ars musica* e certos paradigmas que emergem no século XVI. Desta forma, o objetivo de compreender os múltiplos aspectos do 'ato da análise' nesse específico período, leva-nos também a necessidade de examinarmos, ainda que sumariamente, os elementos e bases nas quais

fundamentam-se a classificação das artes em contextos históricos anteriores, com especial atenção à música nessas divisões. Pois, como será visto, a classificação das artes é resultante de um processo inteiramente associado às características de sua própria definição, propiciando o desenvolvimento de agrupamentos de habilidades, fundamentadas nas diferenças de acordo com os critérios que as orientam.

Portanto, durante os dois subcapítulos a seguir, ambas as perspectivas (estética e técnica composicional) atuarão como premissas conceituais e históricas para as investigações dos tratados musicais nos capítulos subsequentes, como por exemplo, os múltiplos aspectos que podem ser relacionados ao entendimento do 'processo analítico musical' propriamente dito, ao longo do período circunscrito.

1.1 Aspectos da crítica em documentos musicais italianos no século XVI

Caracterizada pelas constantes mudanças em seu sentido ao longo da história ocidental, o entendimento do termo 'arte' como a habilidade em si e seu domínio do complexo de regras foram mantidos como instituição[36] aproximadamente até os séculos XIV e XV: período em que começa a florescer, particularmente na península Itálica, o 'movimento cultural' denominado Renascimento[37]. Em termos gerais, esta nova relação figura-se como consequência da ênfase na retórica clássica (*studia humanitatis*) em contraposição à filosofia aristotélica e à ortodoxia teológica estabelecida a partir do século XII[38] (TUBBS, 2014, p.37). Outros aspectos relacionados a esse contexto contemplam a habilidade silogística em detrimento à virtude dialética, configurando o que Nigel Tubbs chamou de oposição humanista à 'cultura escolástica', como pode ser observado em relatos que lamentam abordagens ao aprendizado e à escolástica como "meramente superespecializadas e

[36] O termo 'instituição' aqui apresentado, evoca o sentido proposto por Paul Lacombe em *Introduction a L'Historie Littéraire* (1898, p.29). Para o autor, por "instituição [(*institution*)] ou institucional ([*institutionnel*]) compreende-se qualquer característica que, em um ato, uma tarefa, uma obra, lembre alguma característica já visível no ato, tarefa ou obra de outro homem, e a *fortiori*, de vários outros homens. Em resumo, aquilo que há pouca ou muita semelhança, há algo de institucional" (1898, p.29); isto é, relacionada à noção de fenômenos constantes. Por outro lado, o acontecimento ou circunstância (*événement*), "é o que aparece apenas no ato ou nos atos de um único homem e parece como produto singular de seu caráter. O acontecimento, a característica única, é algo absoluto", diz o autor (Ibidem, p.29).

[37] Para utilizarmos a definição de Peter Burke (1998, p. 1).

[38] Momento o qual caracteriza-se a substituição pelos estudos da lógica aristotélica (cf. TUBBS p.39).

pedantes" (2014, p.42). Como um exemplo desses relatos, Tubbs menciona Petrarca (*Rerum Familiarium Libri*), particularmente uma carta destinada ao Prior da Igreja dos Santos Apóstolos de Florença, Francesco Nelli (Simonides), que relata a crítica do autor florentino ao que chama de 'decadência' exercida pelos dialéticos frente a retórica clássica, especialmente por aquela exercida pelos pais da Igreja, escrevendo: "note quão grande foi o declínio daqueles que usurparam um nome mais nobre e ainda professaram o conhecimento das coisas divinas: de teólogos eles se tornaram dialéticos, e pouco menos que sofistas; porque não amam nem conhecem a Deus (e nem querem amá-lo e conhece-lo), basta que apenas se pareçam com isso; e assim, enquanto um podia alcançar em silêncio, o outro conseguia fazendo barulho" (COOGAN, 1967, p 12)[39].

Sob outra perspectiva, entretanto, a transformação na compreensão das artes atua notoriamente sob o ponto de vista do 'belo' conceitual. Se no medievo, a sensibilidade estética "não consiste em fixar-se sobre a autonomia de um produto artístico ou na realidade da natureza", como afirma Umberto Eco, "mas em extrair todas as relações sobrenaturais entre o objeto e o cosmo, em perceber na coisa concreta um reflexo ontológico da virtude participante de Deus" [40] (ECO, 2016, p.38), no Renascimento, a experiência estética individual gradualmente se ausenta da habitual transfiguração do divino, estabelecendo uma separação entre beleza e religião.

Dessa maneira, o universalismo decorrente da filosofia aristotélica dá lugar à "interpretação racional fundamentada na observação e experiência delineada a partir das disciplinas separadas", sem que a lógica como recurso à validade e verdade, deixe de ser utilizada (2014, p.49). E com essa nova propensão do emprego de critérios específicos – e não generalistas -, em concordância com as características particulares de cada *mestiere* artístico, os fundamentos relacionados ao juízo de uma obra artística começam a se tornar parte de uma complexa rede que compreende as artes para além do deleite recreativo. Assim, esse juízo também atuou como uma ferramenta destinada aos interesses políticos decorrente

[39] "*Postremo, qui sibi nomen honestius presumpserunt et divinorum scientiam sunt professi, quo deciderint vides: ex theologis dyaletici atque utinam non sophiste; neque enim Dei amatores sed cognitores, neque id ipsum esse cupiunt sed videri; itaque cum alterum silentio sequi possent, alterum strepitu consequuntur*." (COOGAN, 1967, p 12). Parte do excerto também é citado por Tubbs (2014, p.43)

[40]"*La degustazione estetica dell'uomo medievale non consiste dunque in un fissarsi sull'autonomia del prodotto artistico o della realtà di natura, ma in un cogliere tutti i rapporti soprannaturali tra l'oggetto e il cosmo, nell'avvertire nella cosa concreta un riflesso ontologico della virtù partecipante di Dio*" (ECO, 2016, p.38).

das necessidades e anseios do florescimento da diplomacia e ideais corteses, fundamentalmente resultantes das transformações da nova posição e atuação social da burguesia nesse contexto (FENLON, 1989, p.35).

De maneira recíproca, um novo comportamento relacionado à interação com a obra não ocorre apenas por parte de seu interlocutor (seja este o patrono, cliente ou qualquer que seja o seu apreciador), mas também por parte do próprio artista. No caso das artes figurativas, o fato da transformação da antiga tradição de ensino do ofício manual nas *botteghe*, com a inclusão de estudos relacionadas à geometria e anatomia, proporcionou aos artistas não somente a elevação de status social, mas também a possibilidade de expressarem suas opiniões e ideais com suas próprias palavras, estreitando firmemente os laços entre as artes, as ciências e a literatura[41] (KRISTELLER, 1990, p.181-182).

Nesse contexto, a relação entre patrono e artista (e vice-versa), frequentemente figura em umas das principais chaves para o entendimento das motivações de uma obra, seja ela pictórica ou musical. Consequentemente, a compreensão dos elementos que configuram a base do sistema de patronagem nesse período pode nos auxiliar no esclarecimento de influências exercidas em um determinado fazer artístico. Para o presente objetivo, identificaremos os tipos mais comuns e identificar quem são aqueles que geralmente atuam como patronos nesse contexto.

Servindo-nos da sistematização realizada por Peter Burke, podemos distinguir cinco principais tipos de patronagem: (1) o sistema 'familiar' ('*household system*'), quando o artista ou escritor é convidado a integrar por anos a casa de um homem abastado, suprindo as necessidades artísticas e literárias de seu patrono; (2) o sistema 'feito-sob-medida' ('*made-to-measure system*'), o qual é similar ao anterior, embora a relação pessoal entre o patrono (neste caso, cliente) e o artista é estabelecida apenas até a entrega da obra; (3) o sistema 'de mercado' ('*market system*'), quando o artista produz algo e tenta vende-lo, seja diretamente ou através de um intermediário; (4) o sistema 'acadêmico' ('*academy system*'), que consiste

[41] Com relação à música, com um passado que a ampara como parte do *quadrivium*, a disciplina usufrui de um elevado prestígio do ponto de vista social – principalmente quando compreendida por sua perspectiva especulativa, pois a ambivalência entre especulação e prática resulta inevitavelmente em diferentes extratos sociais. Dessa maneira, como é de se esperar, músicos teóricos/compositores e musicos práticos usufruem de posições sociais distintas.

no controle governamental de uma organização composta por artistas e escritores responsáveis por comissionar obras à artistas; e (5) o sistema 'de subsídio' ('*subvention system*'), na qual uma fundação sustenta a criatividade individual, pois não realiza nenhuma exigência naquilo que os artistas produzem – sistema que, até então, não existia (BURKE, 2014, p.94).

Em complementação aos sistemas de patronagem, podemos ainda identificar quais são os 'patronos' nesse contexto (considerando ainda a proposta de Burke), categorizando-os sob diferentes perspectivas. Desta maneira, temos: (1) sob a perspectiva religiosa, os patronos eclesiásticos e seculares - embora na Renascença a maioria dos casos de pinturas religiosas, destinadas tanto à igreja quanto às capelas familiares, fosse comissionada por patronos externos às instituições eclesiásticas; (2) sob a perspectiva cível, os patronos provenientes da esfera pública, como o próprio estado, e privada, como as associações particulares, a exemplo da '*Arte della Lana*', em Florença, responsável pela manutenção da catedral Santa Maria del Fiore e também por encomendas de novas obras a artistas como Donatello e Michelangelo (caso das estátuas do profeta Jeremias e David, respectivamente); e (3) sob a perspectiva religiosa-corporativista, as fraternidades religiosas, que representam o patronato mais importante no que diz respeito ao período e à Itália como um todo (Ibidem, p.95-96). Essas '*scuole'* – como eram conhecidas as fraternidades em Veneza – possibilitavam a participação de "pessoas que não possuíam dinheiro suficiente para encomendar uma obra individualmente", como aponta Burke (Ibidem, p.96), numa prática que tornava a atuação de outros extratos sociais menos abastados consideravelmente mais participativa.

Comparadas as artes atendidas por tal sistema de patronagem, a música incorpora ademais uma série de particularidades, tornando-a um caso mais complexo nesse ponto de vista. Tais particularidades podem ser categorizadas em dois fatores extras: (1) a presença dominante de compositores e teóricos importados, sobretudo franco-flamengos - principalmente durante o século XV e até meados do XVI; (2) e, no caso da música religiosa, o seu uso como parte integrativa e fundamental nos ritos cristãos - sendo a música secular, em sua ampla gama de estilos e gêneros, de uso similar às outras atividades artísticas deleitantes no âmbito de corte ou fora dela. Assim, a música, além de incorporar elementos

e processos composicionais estrangeiros, essa influência também atinge parte daquilo que é cantado nos ritos cristãos (sobretudo a música polifônica). Como provável consequência desses fatores relacionados à massiva influência estrangeira, observa-se uma espécie de prorrogação do processo que incorpora, nessas atividades, os elementos concernentes aos ideais humanistas italianos. Essencialmente, tais processos começam a ser cristalizados somente no final do primeiro quarto do século XVI, obtendo certa maturidade aproximadamente em meados do século como resultado dos fatores socioculturais que emergem tanto do contexto religioso (como as múltiplas transformações advindas dos movimentos da Reforma e Contrarreforma) quanto da gradual incorporação e junção de prosa e poesia vernácula em italiano, representada, em música, pelo desenvolvimento do madrigal.

Desta maneira, podemos considerar esse complexo de características apresentadas com relação à patronagem, as tipologias de patronato e o autor, como variáveis '*ante operam'*. Por outro lado, podemos estabelecer um outro conjunto de variáveis decorrentes daqueles que vislumbram uma determinada obra, seja em um ambiente religioso ou secular, que figuram uma perspectiva, portanto, '*post operam'*.

Assim, resulta-se da perspectiva *post operam*, aquilo que poderíamos chamar de 'diferentes perfis de juízo' concernentes à uma obra, pictórica e/ou musical, uma vez que, perante uma experiência sensorial, diferentes tipos de reações críticas poderão ser manifestas e, consequentemente, transmitidas por escrito: um processo que denota uma série de traços característicos que configuram aspectos 'extra-crítica', influenciando desde o vocabulário utilizado até às particularidades da eloquência de seu autor. Além disso, as características formativas desse texto crítico elaborado por esse receptor será, em hipótese, diretamente proporcional à dois fatores: (1) o nível de interesse por parte desse receptor perante uma obra específica (no caso da música, provavelmente relacionado a uma determinada execução); ou (2) a necessidade de se adequar ao propósito do(s) leitor(es) daquele texto. Das muitas formas existentes do cenário *ante operam* x *post operam*, podemos extrair um arquétipo organizativo que poderá ser útil nas próximas etapas da argumentação sobre o assunto (Fig. 3).

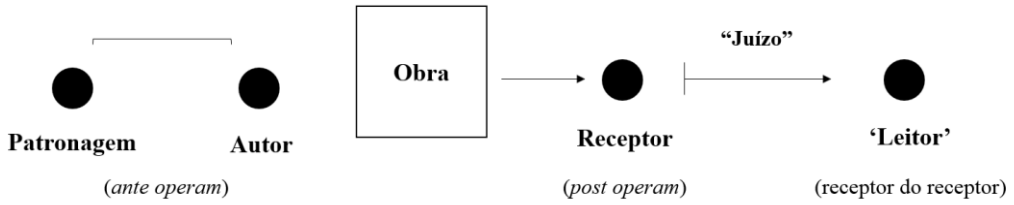


Figura 3: Arquétipo representativo entre autor, obra, receptor e o leitor, o qual lê o juízo a partir da experiência do receptor.

A partir desse arquétipo, distingue-se, portanto, dois níveis de juízos antagônicos entre si, figurando ainda um nível intermediário entre eles. O primeiro nível será denominado como juízo "diletante", justamente pelo caráter geral de suas afirmações ou negações. Do ponto de vista qualitativo, o texto será caracterizado por um alto teor de generalidades e ausência de critérios esclarecidos com relação à crítica realizada. Esse juízo é também definido pelo uso de termos vagos e imprecisos, geralmente presentes em virtude do pouco conhecimento do autor sobre o assunto, ou para a rápida assimilação por aqueles que irão se servir do texto (os quais possuem pouca familiaridade com uma terminologia específica). De modo geral, juízos realizados com tais características são provenientes de receptores indiferentes à experiência musical da obra, ou por aqueles que desejam atingir um determinado público por meio de termos de rápida assimilação[42].

O segundo nível será denominado como juízo "especialista", caracterizado por uma profícua interação entre o interlocutor e uma determinada obra, contemplando neste cenário, interlocutores com um elevado grau de conhecimento sobre a obra e seu contexto de produção; na música, por exemplo, constam nessa posição, certos humanistas, mas sobretudo, músicos e teóricos ou até mesmo o próprio autor (embora em uma perspectiva *post operam*). Consequentemente, o juízo tende a ser acompanhado de detalhada descrição dos parâmetros da obra, com termos precisos e uma perspectiva ligada a uma reflexão

[42] Pois, no contexto temporal em que se enquadra o presente estudo, o grau de profundidade abordado por aquele que escreve é dependente exclusivamente a quem o texto é endereçado - e mesmo assim, esse fator poderá ser considerado de notório valor dentro dessa proposta. Portanto, o exame dos documentos não deverá ser isento de seu contexto e propósito: as conclusões serão interdependentes da cuidadosa investigação dos múltiplos fatores que circundam essas evidências, assim como o histórico daqueles que escrevem acerca de seu entendimento da música como um todo, seja ela compreendida como ciência ou meramente uma mera distração recreativa.

aprofundada com relação aos respectivos elementos compositivos. Neste caso, a terminologia e os argumentos utilizados para esta análise são acompanhados por definições esforçadamente precisas, debatidas segundo a dialética derivada da experiência e conhecimento do interlocutor. Consequentemente, a finalidade do juízo estabelecido nesse texto configura-se como oposto àquele do nível anterior, destinado essencialmente para um leitor também especialista.

De maneira intermediária, há o juízo o qual chamaremos de 'interpositivo', representando um cenário caracterizado pela presença de critérios mais específicos com relação aos pontos a serem avaliados, incluindo o uso de termos notadamente mais específicos à disciplina, embora ainda generalistas – e assim, portanto, estabelecendo uma posição que interpõe as características de ambos os níveis. Essa posição diferencia-se pela presença de algum empenho por parte do interlocutor na compreensão dos detalhes compositivos da obra – e essa motivada por diversas necessidades de seu contexto.

Assim. os três níveis taxionômicos podem ser observados na figura abaixo (Fig. 4), que basicamente consiste na adição dessa proposta acima ao arquétipo anterior (Fig. 3).

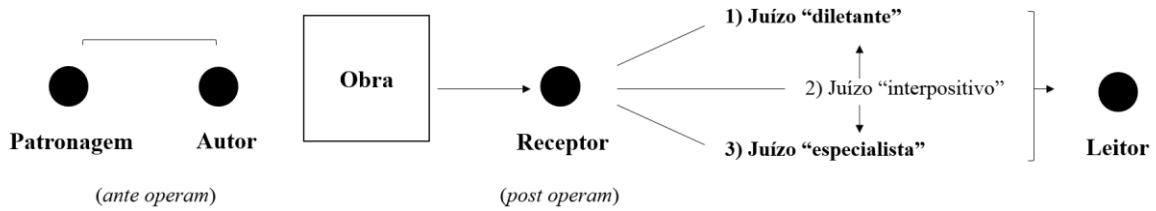


Figura 4: Representação dos dois níveis opositores (diletante e especialista) e o juízo 'interpositivo', ou seja, aquele que se interpõe aos dois extremos.

Para exemplificarmos a aplicabilidade dessa proposta, bem como as possíveis questões que podem dela emergir, tomaremos oito documentos que compreendem um período entre 1510 a 1596, contendo comentários críticos com conteúdo musical[43], seja de

[43] Dos oito exemplos da lista, os sete primeiros são brevemente citados no documento escrito pelo professor Carlo Fiore denominado "*Frammenti di giudizio di valore musicale nel Rinascimento"*, apresentado no congresso "*Early music: context and ideas. International Conference in musicology"*, ocorrido na Cracóvia

uma obra musical especificamente e/ou de compositores ou executantes. A partir desses exemplos traçaremos um breve panorama das características empregadas por seus autores, como resultado do exame individual dos documentos, referenciando-os sempre à luz da proposta taxionômica acima apresentada. Esses atributos atuarão como um primeiro passo ao processo de inquirição dos processos analíticos a ser realizada no capítulo 3 do presente estudo.

O primeiro exemplo se encontra em *De cardinalatu libri tres* (1510), escrito por Paolo Cortese, o qual consiste em um tratado sobre o correto comportamento para cardeais, destinado primariamente ao jovem Cardeal Giovanni de' Medici, que se tornaria o futuro Papa Leão X (ELDERS, 2013, p.31). No excerto localizado no segundo livro (f.74r), Cortese tece comentários sobre diversos compositores de Motetos (no texto referenciado como "*praecentoria*"[44]) com especial atenção à Josquin, Obrecht e Heinrich Isaac - citando também, Alessandro Agricola, Brumel, Compére e Spataro. Para o presente propósito, concentraremos no juízo realizado sobre os três primeiros da lista, os quais possuem os mais detalhados comentários críticos entre os compositores mencionados:

...id unum inter multos Iuschinum Gallum praestitisse ferunt, propterequod ad litatoria cantus genera plus doctrinae sit ab eo adiectum, quam addi a, recentium musicorum ieiuna sedulitate soleat...	....Josquin gálico foi aquele que se destacou entre muitos, porque ele acrescentou mais ciência aos gêneros do canto propiciatório do que a sedulidade inexperiente dos músicos recentes...
quo in genere Iacobus Obrechius habitus est varia subtilitate grandis, sed toto struendi genere horridior, et is a, quo plus sit in musicis acerrime suavitatis artificiosa concinnitate satum, quam esset aurium voluptati satis, ut qui in gustatu ea magis laudare solent, quae omphacium, quam quae saccarum sapere videantur: ex eodemque studio Herricus Isachius Gallus, maxime est appositus ad eiusmodi praecentoria construenda iudicatus: nam preterquam quod multo est	Nesse gênero, Jacob Obrecht é tido por grande [compositor] pela sutileza variada, embora seja muito cru na maneira como compõe; assim também [é compreendido] por aquele que [se utiliza da] artificiosa elegância acumulada nas coisas musicais e da abundância da mais pungente suavidade, [de maneira como se essas] não fossem suficientes para o prazer do ouvido – como são esses que, no sentido do gosto, escolhem enaltecer mais aquelas coisas

entre 18 e 21 de setembro de 2003. Ao que parece, não houve a publicação dos anais do congresso. Desta maneira, gostaria de agradecê-lo pela disponibilidade pública do artigo que muito contribuiu para a presente seção. O documento está disponível em: <https://www.academia.edu/5123569/Frammenti_di_giudizio_di_valore_musicale_nel_Rinascimento>. Acesso em 10 de janeiro de 2020.

[44] Sobre a definição de Cortese sobre o Moteto, Julie E. Cummings em *The Motet in the Age of Du Fay* afirma: "*The praecentoria (identified as "*moteti*" in the margin) are those which "although mixed with the propitiatory singing, can be seen to be supernumerary* [ascriptitia] *and ingrafted* [insititia]*, since for them there is free option of choice." This can only mean that motets are inserted into the Mass service as extra, optional additions; the text of the motets and perhaps their location in the service are also flexible. Thus, Cortese stresses the motet's flexibility of function and its optional character*" (CUMMINGS, 1999, p.44).

> caeteris in hoc genere fundendo celerior, tum valde eius illuminat cantum florentior in struendo modus, qui maxime satus comuni aurium naturae sit: sed quamquam hic unus excellat, e multis, vitio tamen ei dari solere scimus, quod in hoc genere licentius catachresi, modorumque iteratione utatur, quam maxime aures fastidii similitudine in audiendo notent... (1984 [1510], p.240).
>
> que são de azeite de oliva verde do que aquelas que são de açúcar. Em uma inclinação semelhante, o francês [Gallus] Heinrich Isaac é considerado o mais adequado para compor tais cantos propiciatórios; pois, além de ser muito mais rápido entre todos os outros na produção desse gênero, o seu canto é iluminado de uma maneira muito mais florida àquilo que já seria o bastante para natureza comum do ouvido. Mas, embora ele se destaque entre muitos, sabemos, entretanto, que geralmente lhe é atribuído o defeito do uso da *catachresis* [i.e., uso impróprio das palavras] nesse gênero, e a repetição de figuras com uma licença que vai além do máximo que o ouvido pode guardar pela monotonia daquilo que se ouve.[45]

O juízo de Cortese estabelece Josquin como ponto de referência ao se tratar na primazia composicional de motetos. O autor o situa nessa posição privilegiada como resposta à afirmação do cardeal Giovanni de' Medici, o qual acredita, conforme as palavras de Cortese, que "nenhum músico deve ser considerado no grupo dos mais notáveis a não ser que seja abundantemente experiente na composição de modo propiciatório"[46]. O principal argumento de Cortese sobre Josquin consiste na potencialidade em "adicionar ciência [*plus doctrinae*] nos gêneros do canto propiciatório", de uma maneira a qual não é vista entre os "músicos recentes" (*recentium musicorum*). Apesar de Obrecht e Isaac serem da mesma geração de Josquin, Cortese dá-nos a entender que ambos são considerados como 'compositores recentes' que, apesar de serem louváveis, possuem características negativas dignas de nota. Com relação a Obrecht, reconhece as suas "variadas sutilezas" ('*varia subtilitate grandis'*) como sua principal qualidade, embora seu complexo composicional é julgado como "muito cru" (*struendi*) justamente pelo "excesso de artifício" exercido pelo compositor - que caracteriza uma elaboração problemática aos olhos de Cortese. Com relação a Isaac, salienta a rapidez com qual ele realiza sua produção, mas enfatiza o modo excessivamente "florido" de suas composições, bem como o uso musical impróprio perante as palavras e o emprego de "repetições monótonas".

[45] Tradução realizada em consulta à versão em italiano realizada por Nino Pirrota (1984, p.241).
[46] "*...neminem in praestantium musicorum numerum referendum esse censet, qui minus gnarus litatori modi faciendi sit*" (1984 [1510], p.240).

Considerando a avaliação de Cortese, podemos enquadrá-la na proposta taxionômica como um juízo intermediário, isto é, comentários delineados entre um 'juízo deleitante' e um 'juízo especialista', configurando assim, um 'juízo interpositivo'. Concomitante aos critérios apresentados, o uso terminológico adotado pelo autor caracteriza-se pouco preciso. Enfatiza-se que o uso de termos e critérios musicais de média profundidade, condiz com a erudição de seu público-leitor, ou seja, cardeais em formação. Apesar das características apresentadas com carência de objetividade com relação à música – peculiaridade comum aos escritos tanto musicais quanto não-musicais desse contexto -, os indícios apresentados nesse testemunho são de notória importância, principalmente para elucidarmos certos aspectos relacionados à recepção desses compositores no círculo da música sacra do norte da Itália, no início do século XVI.

O segundo exemplo apresenta um juízo por uma perspectiva contrastante se comparada ao anterior. No dia 7 de março de 1521, o compositor e teórico bolonhês, Giovanni Spataro, envia uma carta a Pietro Aaron contendo uma série de respostas à perguntas relacionadas a certos detalhes sobre mensuração, sobretudo com relação à ternariedade: como a aplicação do *puncto divisionis*[47] (o que na verdade toma a maior parte da carta) e uma breve passagem analítica do soprano do moteto *Preter rerum seriem*, de Josquin,[48] como segue abaixo:

> Circa quello che V.E. dice de Jusquino, ho examinato el suprano de quello suo mutetto, sciliet 'Preter rerum', da V.E. allegato. A me pare che dal principio usque in finem multo bene proceda con lo integro ternario de le breve. Se le altre sue parte, sciliet tenore, contra alto, et basso,
>
> Com relação aquilo que disseste de Josquin, eu examinei o Soprano do moteto '*Preter rerum*' que me enviaste. A mim parece que do início ao fim ele procede muito bem com a breve íntegra ternária. Se as outras partes (Tenor, Contralto e Baixo) não observam tal medida,

[47] Assim como enfatizado por Blackburn (1991, p.234), Aaron incorpora literalmente grande parte da formulação de Spataro presente nessa correspondência, como particularmente pode ser observado no cap. 32 ("*De la cognitione, et natura del punto*"), do primeiro livro de *Thoscanello de la musica*, o qual seria publicado em 1523 em Veneza.

[48] Na porção inicial do documento, Spataro também comenta sobre um pedido realizado por Aaron a respeito de um conjunto de Magnificats, no qual o compositor bolonhês diz já ter enviado. Sobre o assunto, Spataro completa que, além daqueles já entregues, havia em posse apenas alguns outros originalmente compostos, realizados por necessidade da adequação às circunstâncias de seu coro, uma vez que o órgão de sua Igreja – presumidamente a de San Petronio, em Bologna (cf. BLACKBURN, 1991, p.238.) - estava "afinado muito alto": "*Primo circa li magnificat quali quella domanda, dico che io non tengo magnificat alcuno che a V.E. per li tempi passati non sia a quella da me stato mandato, né etiam non ho de altri che de li mei, perché pochi ne trovo che siano comodi al nostro choro per causa d l'organo, el quale è intonato tropo alto*" (1991, p.232). Blackburn, ao comentar sobre essa importante passagem, afirma: "esta é a única fonte que nos informa sobre a afinação alta do orgão de San Petronio em Bologna, bem como o uso de orgão na execução do *Magnificat*" (Ibidem, p.238).

non observano tale numero, per questo io non lo imputarei errore a Juschino, perché lui [h]a agiuncto (in fine cantus) qualche figure cantabile che non observano tale numero ternario integro per dare più gratia al fine de esso canto. Ma basta che el fundamento, el quale me pare esso suprano sta bene (1991 [1521], p.232).	eu não imputarei erro a Josquin por ele ter adicionado, ao final do canto, algumas figuras que não observam tal número ternário íntegro, [as quais são utilizadas apenas] para dar mais graça ao final da composição; basta que o *cantus firmus*, o qual me parece que esteja no Soprano, esteja de acordo [com a ternariedade da medida].

A argumentação de Spataro sugere que a questão apontada originalmente por Aaron estaria relacionada à possíveis anomalias mensurais encontradas no soprano do moteto *Preter rerum seriem*, de Josquin, presumidamente à *prima pars* - pois Spataro faz referência ao aspecto *ternario* do moteto, o que nos leva considerar a referência à particularmente esta seção, escrita em *modus minor perfectus tempus imperfectum* (O2), diferentemente da *secunda pars*, escrita prevalentemente em *tempus imperfectum diminutum* (¢). Como visto na resposta do autor bolonhês, após o seu exame analítico, nenhuma irregularidade foi encontrada a respeito da unidade ternária. No entanto, Spataro chama atenção, que, ao final do *cantus firmus* no Soprano (chamado de "*el fundamento*" por Spataro), notas adicionais são empregues nas demais vozes, de maneira que extrapolam a unidade ternária vigente ("*non observano tale numero ternario integro*"). Ao que poderia ser considerado uma falha por Aaron, Spataro justifica que tal feito serve a proporcionar "mais graciosidade ('*più gratia*') ao final do canto"[49]. O excerto em questão pode ser observado no Exemplo 1, em que apenas as partes do Soprano (que conduz o *cantus firmus*) e Tenor *secundus* concluem na unidade ternária.

[49] De acordo com Blackburn (1991, p.232, nota 2), a posição defensiva do "meticuloso Spataro", frente a questão posta pelo "mais liberal" Aaron, fundamenta-se no credo do teórico bolognese sobre o "gênio" de certos compositores (como Josquin), uma posição claramente expressa em uma carta de Spataro a Giovanni Del Lago, escrita em 5 de abril de 1529: "*li compositori boni nascono così come nascono li poeti*" (1991, p.364). A admiração especificamente a Josquin é manifesta em *seu Tractato di musica*: "*...ho trovato Josquim despret optimo de li compositori del tempo nostro*" (1531, f. Eivr).



Exemplo 1: Final da *prima pars* do moteto *Praeter rerum seriem* (NJE 24.11), de Josquin Desprez. Transcrição baseada na edição de Smijers do moteto (1938, p. 21-28), mantendo os valores desdobrados, embora optando por escrevê-los em apenas uma fórmula de compasso considerando a mensuração O2 (*modus cum tempore*).

Do ponto de vista da crítica em si, podemos compreendê-la evidentemente como um 'juízo especialista', uma vez que o documento escrito se encontra inserido em contexto especialmente dedicado à discussão franca (por se uma carta pessoal) entre dois músicos profissionais. Portanto, diferentemente da crítica de Cortese, a finalidade do juízo analítico visa atender uma demanda específica com relação à um diálogo técnico sobre os detalhes da profissão.

O terceiro exemplo consta no célebre *Il libro del Cortegiano* (1528) escrito pelo Conde Baldassare Castiglione, que versa sobre as múltiplas virtudes necessárias para a formação do cortesão. A breve passagem selecionada é apresentada no primeiro livro, em que o Conde, dialogando com Federico Fregoso, afirma que na prática da imitação as coisas não resultam necessariamente iguais, e muitas delas, ainda que do mesmo tipo, podem diferir em uma série de parâmetros. E assim, o Conde inicia sua argumentação exemplificando a questão do ponto de vista musical:

> Vedete la musica, le armonie della qualle or son gravi e tarde, or velocissime e di novi modi e vie; nientedimeno tutte dilettano, ma per diverse cause. Come si comprende nella maniera del cantare di Bidon; la quale è tanto artificiosa,
>
> Veja a música, cujas harmonias ora são sérias e lentas, ora muito rápidas e de novas maneiras e caminhos; não obstante todas nos deleitam, mas por motivos diversos. Como pode ser entendido na maneira como canta Bidon, a

pronta, veemente, concitata, e di così varie melodie, che i spiriti di chi ode tutti si commovono e s'infiammano, e così sospesi par che si levino insino al cielo. Nè men commove nel suo cantar il nostro Marchetto Cara, ma con più molle armonia; che per una via placida e piena di flebile dolcezza intenerisce e penetra le anime, imprimendo in esse suavemente una dilettevole passione (1928 [1528], p.82-83)	qual é tão artificiosa, preparada, veemente, excitada e de melodias tão variadas que os espíritos de todos daqueles que o ouvem ficam comovidos, inflamados e tão suspensos que parecem subir aos céus. Não menos comovente é o canto do nosso Marchetto Cara, embora sua harmonia seja mais delicada, cujo caminho plácido e pleno de flébil doçura abranda e penetra as almas, causando-nas suavemente uma agradável paixão.

A arguição é fundamentada em dois músicos: Bidon, identificado por Michele Scherillo como Bidon da Asti "um dos mais célebres cantores da *cappella* de Leão X" (1928, p.83), e o cantor, alaudista e compositor, Marchetto Cara, conhecido por suas *frottole* e por sua intensa atividade na corte de Mântua (como *maestro di cappella* e cantor) a serviço da família Gonzaga (1988, p.138). Inicialmente o texto enfatiza a propriedade do deleite, "comum à toda música", embora o seu efeito seja consequência de variados fatores. O juízo positivo estabelecido aos dois cantores, portanto, reside nas diversas características observadas em cada um dos músicos – aspecto que afirma a prévia argumentação do Conde. Com relação às qualidades de Bidon, Castiglione afirma que a música por ele realizada é "*concitata*", enquanto que a de Marchetto, possui uma "harmonia mais delicada".

Embora o texto se articule com um cuidadoso uso da língua vernácula, podemos compreender as impressões empregadas por Castglione sobre os dois músicos como um 'juízo diletante', por consequência do alto grau de generalidade apresentada em seu comentário crítico. Portanto, as características terminológicas e conceituais, bem como a particularidade da narrativa em si, se alinham ao propósito educativo do tratado, destinado a servir de modelo ao bom cortesão.

O quarto exemplo de juízo consiste na dedicatória a Ercole II d'Este, Duque de Ferrara, presente no *Primo libro delle Villote* (Veneza, 1541) escrito pelo ator, cantor e compositor Alvise Castellino (o '*Varoter Venetinano*'). Neste interessante caso, o juízo referente à obra é de autoria do próprio compositor, que notadamente se esforça para expressar sua reverência ao patrono Ferrarese:

Non so se io debbia aspettar biasimo o laude di havere publicate sotto il gran nome della Excellentia vostra queste mie rusticane et basse Compositioni; Percio che essendo tali, che non	Não sei se devo esperar condenação ou elogio por ter publicado essas minhas rústicas e vis composições sob o grande nome da vossa Excelência; pois, sendo tais, temo ser culpado

merita no ascendere a cosi alte orecchie come son le sue, temo di dover esserne biasmato: Ma poi all inco[n]tro stimulato da una mia viva et naturali inclinatione, chi o porto alla regia persona et alla divina bonta et virtu della Excellentia vostra, non son fuor di speranza, che molti debbano laudarmi vede[n]do, che io huomo non per mia colpa: ma per fortuna posto in umile, et bassa conditione habbia saputo eleggere Il piu Nobile et virtuoso Principe de Italia per mio signore: Alquale habbia consecrate le mie fatiche. Laquali se ben non sono tirrate per la via di Iosquino et delli altri eccelenti Musici antichi (cosa che appresso alcuno mi porria dannare) Sono per tali, che per la <n>ovita loro potranno forse no[n] poco delettare la Excellentia vostra. Si come quella, che havendo il petto et le sue orecchie piene di gravi et dilicate armonie, fatia non altrimenti che di regie vivande, voglia descender a grossi et naturali cibi: Li quali io di fiori et frutti rusticani gli ho preparati ad imitatione di quelli, che vogliono acquistarsi qualche Iddio propitio: Li quali offerendogli co[n] so[m]ma semplicitade, et co[n] aperto core un tenue et picciol dono, sperano certo di essere da lui guardati et co[n]servati et cio gli avviene per la benignita di quello Iddio...[50](1549, f.Eiv).

por não merecer ascender a ouvidos tão altos como os seus. Mas então, por outro lado, impelido por minha inclinação viva e natural que tenho diante da pessoa régia e da bondade e virtudes divinas de Vossa Excelência, não deixo de esperar que muitos me honrem, visto que eu, homem colocado em condições humildes e baixas não por culpa minha, mas pelo destino, teve a sabedoria de escolher o mais nobre e virtuoso Príncipe da Itália para meu Senhor, a quem dedico minhas obras. Embora não sejam inclinadas pelo caminho de Josquin e outros excelentes músicos antigos (coisa que alguns podem me condenar), essas [composições] são constituídas por [caminhos] tais, que, se orientados pela novidade, talvez possam deleitar a vossa Excelência. Para que [a vossa Excelência] se apeteça a descender à alimentos rústicos e naturais, tendo [vosso] peito e ouvidos cheios de harmonias sérias e delicadas, pleno de alimentos régios, [aqui] os preparei com flores e frutos rústicos à imitação de quem deseja propiciar a algum deus, um pequeno e leve presente, oferecendo-lhe com suma simplicidade e de coração aberto, na esperança de ser por ele vigiado e protegido devido a sua bondade.

Descrito por William F. Prizer como "uma espécie de diversão da elite com a cultura popular através do distanciamento das noções do *amour courtois*" (1991, p.37), as *Villote* - proveniente do termo dialetal do Norte italiano, *vilòte* ('camponês') -, são geralmente publicadas em pequenas quantidades dentro de coleções e referenciadas indeterminadamente pelos impressores pelos termos "*villota*", "*villanesca*", e "*villanella*" (CARDAMONE, 2001, p.639-640). Particularmente voltadas à dança, possuem textos "conscientemente rústicos em dicção e vocabulário, com ocasionais traços de dialetos do Norte", (Ibidem, p.640), uma vez que tenha se originado na Itália setentrional, particularmente em Friuli (1964, p.507). As vinte e nove *Villote* que compõem o álbum de Castellino foram provavelmente executadas em importantes banquetes ao longo da década de 1530, que eram utilizadas pelo Duque, segundo Melanie L. Marshall, como uma "manifestação de hierarquia e poder", bem como uma "oportunidade de demonstrar suas inclinações pró-imperiais e sua capacidade de lidar

[50] Passagem também citada por Melanie L Marshall (2015, p.86-87).

com críticas" (MARSHALL, 2015, p.83). As críticas, neste caso, constituem do resultado tanto das distâncias sociais de homens e mulheres fora da corte, como das vozes femininas dentro do próprio ambiente cortês em Ferrara[51].

Ao observar as características do texto da dedicatória, nota-se que o fundamento da eloquência de Castellino reside em dois pontos: a questão em torno da natureza 'simples' do gênero Villota (o que imediatamente torna o testemunho uma importante fonte da graduação dos gêneros musicais nesse contexto) e a enfática e insistente demonstração do distanciamento hierárquico entre o autor e o 'divino' Duque (ainda que esse tom do discurso seja comum às dedicatórias do mesmo tipo). Aspectos como a veemência e a subserviência, nos quais a narrativa de Castellino é pautada, influenciaram estudiosos a exemplo de Alfred Einstein a considerar o autor como um nobre que foi impelido a trabalhar como bufão na corte Ferrarese (1949, I, p.378)[52].

Ambos os pontos são entrelaçados nos detalhes onde reside o juízo do autor. Os adjetivos "rustica" e "baixa" são utilizados para demarcar a natureza das composições. Sobre elas o autor afirma retoricamente não saber se espera 'crítica' ou 'louvor' por publicá-las em nome de Ercole II, as quais não seriam merecedoras de sequer serem ouvidas pela '*regia persona*', de acordo com Castellino. Outro ponto de interesse reside no comentário realizado acerca da relação da excelência composicional dos '*musici antichi*', especialmente Josquin, que demonstra a viva recepção do autor flamengo na corte Ferrarese em meados do século XVI, situando-o, em relação às 'baixas' Villote, por meio de uma curiosa metáfora. Assim, Castellino refere-se às 'sérias e delicadas' harmonias (em referência à Josquin) que "atingem o peito e os ouvidos" de Ercole II, satisfazendo-o como alimentos reais ('*regie vivande*'); já em relação às suas próprias obras, Castellino sugere que o Duque poderia desfrutar-se com suas Villote, tal como se apetece por alimentos 'rústicos' e 'naturais' quando preparados com 'flores e frutas rusticas', em imitação a uma simples e sincera oferenda.

[51] Para maiores detalhes da repercussão e implicação das *Villote*, e especialmente a partir da perspectiva do presente álbum de Castellino no contexto da corte de Ferrara, ver: Melanie L. Marshall, "*Imitating the Rustic and Revealing the Noble: Masculine Power and Music at the Court of Ferrara*" (in: "*Eroticism in Early Modern Music*", editado por Bonnie J. Blackburn e Laurie Stras, 2015).

[52] "*This Varoter, presumably a Venetian noble who had come down in the world, was making his living as an actor and buffoon in the servisse of Duke Ercole of Ferrara, to whom he dedicated his opus*" (EINSTEIN, 1949, I, p.378).

Portanto, posicionado o juízo de Castellino e atrelando-o às objetivas circunstâncias para qual figura a posição do leitor, podemos delimitá-la como um 'juízo diletante' dentro de nossa proposta taxionômica. Ainda que os comentários toquem em pontos fundamentais que atuam como critérios de seu juízo, o aspecto geral do texto atua de maneira generalista, com abundância de adjetivos que objetivam demonstrar as qualidades com relação ao gênero, assim como o distanciamento hierárquico e subserviência que figura entre o autor e seu patrono.

De maneira semelhante ao caso de Castellino, o quinto exemplo também está presente em uma dedicatória de um álbum de composições, embora nesse caso não seja escrita pelo próprio compositor. No *Quinto libro di madrigali a cinque voci insieme alcui de diversi* (Veneza, 1566) de Cipriano de Rore, Antonio Gardano, responsável pela impressão, realiza também uma dedicatória ao patrono Ottavio Farnese, Duque de Parma e Piacenza, em louvor às qualidades do compositor, falecido no ano anterior à publicação, e sua produção - uma vez que Cipriano havia falecido no ano anterior à publicação. Para reforçar sua avaliação, Gardano primeiramente estabelece critérios que se caracterizam a partir das qualidades de três compositores de notório respeito entre 'músicos especialistas' de seu tempo: Josquin des Prez, Jean Mouton, e Adrian Willaert; portanto, Gardano conquista a *auctoritas* de seu juízo fundando-o no senso comum, tornando seu argumento significativamente amparado. Assim, uma série de qualidades são dispostas para cada um deles: a Josquin, atribui-se "invenções deleitantes provenientes de suas composições", bem como o "bem-cantar"; a Mouton, "a verdadeira arte das variações presentes no contraponto"; e a Willaert, a "doce harmonia". Considerando tais qualidades provenientes dos três maiores compositores de seu contexto, Gardano conjuga todas elas a Cipriano, posicionando-o com o maior de seu tempo. Como pode ser observado no excerto em questão, Gardano reforça a relação próxima entre Cipriano e Ottavio Farnese (e vice-versa), afirmando, ao final, que na sua vontade pessoal, com relação à dedicatória dessa edição póstuma (e naturalmente o patrocínio para sua realização), sempre figurou o nome do 'ilustre patrono'.

> ...percioche si come i piu periti di questa arte Musicale, hano giudicato essere veramente stati ter soli, che hano dato vero essempio di qualche parte di perfettione in questa professione, atribuendo a Iosquino la delettevole inventione della modulatione et il bel cantare, a Moutone la
>
> ...como os maiores dos especialistas nesta arte musical, eles julgaram serem três os que realmente deram um verdadeiro exemplo de alguma parte da perfeição nesta profissão, atribuindo [, portanto,] a Josquin, a invenção deleitante da modulação e do bem-cantar; a

vera arte della variatione de Contrapunti, et ad Adriano Willaert la countinnatione della dolce harmonia, pare che i cieli habbiano voluto dotare l'unico Cipriano di tutte tre queste Virtu unitamente insieme, conciosia cosa che nelle sue compositioni si trova e l'uno e l'altro, tanto ben osservato, et con tanta arte posto, che avanti di lui, non sia stato alcuno, et che per l'avenire si dubita che alcuno vi possa arrivare. Considerando adunque quanto lui e stato caro a V. Eccellenza et quanto agli l'amava, non ho voluto che questi suoi canti, habbiano da uscire in stampa, sotto altro nome che di V. Eccellenza Illustrissima… (1566, f.Aiv).	Mouton, a verdadeira arte da variações contrapontísticas; e a Adrian Willaert, a continuação da doce harmonia; [contudo] parece que os céus queriam dotar o único, Cipriano, com todas as três virtudes juntas tão bem observadas e com tanta arte realizadas em suas composições, que não houve ninguém que esteve à sua frente – [e nem haverá] entre os virão, [pois] duvida-se que alguém poderá alcançá-lo. Portanto, considerando o quanto ele era querido por Vossa Excelência e o quanto ele o amava, eu não gostaria que essas composições fossem impressas sob nenhum outro nome a não ser por aquele da Ilustríssima Vossa Excelência.

A partir das características apresentadas, podemos compreender os comentários críticos de Gardano como pertencentes à classe do 'juízo interpositivo'. Diante da necessidade de exaltação a Cipriano e suas obras, a interpolação do raciocínio com bases no notório e amplo saber em seu contexto possui como consequência uma avaliação isenta de nomenclaturas musicalmente complexas - cumprindo, portanto, a exigência para qual o documento fora escrito.

Em perspectiva contrastante à de Gardano, o sexto exemplo é extraído do diálogo publicado no ano seguinte ao *Quinto libro di madrigali*: o notável *Ragionamenti Accademici...sopra alcuni luoghi difficili di Dante* (1567), do humanista florentino Cosimo Bartoli. Composto essencialmente a partir do conteúdo de palestras suas sobre a obra de Dante apresentadas na *Accademia Fiorentina* em meados da década de 1540, o texto é dividido em cinco diálogos, incluindo também breves digressões para introduzir ou finalizar os tópicos principais, fornecendo uma espécie de moldura para o diálogo central, aos moldes de *Decameron* de Bocaccio, como afirma Haar (1988, p.41).

Na porção introdutória do terceiro '*ragionamento'*, a música surge como assunto em debate entre três interlocutores, companheiros acadêmicos de Bartoli: Lorenzo Antinori, Piero da Ricasoli e Pierfrancesco Giambullari. A discussão sobre a música começa a se tornar mais enfática a partir da descrição de uma circunstância em que Giambullari, na procura de Bartoli (assim como os demais companheiros), é informado por Piero que um tal de Garzone havia lhe informado que Bartoli "havia saído com certos músicos". Diante dessa notícia, Giambullari queixa-se de que o amigo, já há algum tempo, estava se dedicando

‘demasiadamente’ à música[53]. Após a intervenção de Piero, perguntando-lhe o porquê do julgamento negativo, Giambulari, em tom de provocação, diz: “porque a música torna os homens muito afeminados e fracos”[54]. Posteriormente a essa afirmação, uma série de argumentações tomam curso, e a partir da insistência de Lorenzo em sustentar o caráter positivo e quase divino da música[55], os argumentos convergem para uma concordância mútua, propiciando afirmações e juízos com uma considerável quantidade de detalhes sobre o contexto musical, sobretudo com relação à compositores – figurando, na opinião de Haar, “talvez o relato mais detalhado a ser visto em um trabalho de escritores do século XVI”[56].

Ao objetivo aqui proposto, foram selecionadas duas passagens de particular interesse com relação ao juízo de valor. Essas informações nos fornecem indícios principalmente sobre a recepção de compositores prévios e contemporâneos a Bartoli, delineados como uma espécie de mosaico que representa aspectos da cultura musical italiana durante três décadas e meia, de 1525 a 1560[57] (1988, p.48). O primeiro trecho ocorre a partir da interlocução de Piero, o qual afirma que o alto valor presente naqueles que se deleitam da música é exclusivamente dependente daqueles que nela atuam[58]. A resposta de Lorenzo (presente no excerto abaixo) apresenta uma série de argumentos à questão, incluindo uma conhecida comparação entre Ockeghem e Donatello, e Josquin e Michelangelo[59], estabelecendo, de maneira estratégica, um ponto de referência aos comentários posteriores sobre os demais compositores.

L[orenzo]. Deh ditemi per vostra fede chi sono stati quegli, che voi havete conosciuti per tanto eccellenti quanto voi mi dite, et potete lasciar da parte quelli che sono stati avanti a tempi nostri, perche sarebbe un numero infinito, che io so bene che Ocghem su quase il primo che in questi tempi, ritrovasse la Musica quasi che spenta del	Lorenzo: Por favor, diga-me, por vossa fé, quem eram aqueles que você conheceu por tão excelentes quanto você me diz [?] Deixando de lado aqueles anteriores aos nossos tempos, porque seria um número infinito, eu conheço bem aquele Ockeghem o qual foi o primeiro que encontrou a Música quase completamente

[53] “*Io vi sò dire che da un tempo in quà egli si è dato tanto a questa sua Musica, che è un poco troppo*” (1567, f.34v).
[54] “*Perche la Musica fa tropo gli huomini effeminati et molli*” (Ibidem, f.34v).
[55] “*...la Musica, che da tanti et fi grandi huomini è stata non solamente tenuta come cose cara, ma quasi come divina honorata, et grandemente reverita*” (Ibidem, f.35r).
[56] “*...perhaps the most detailed such account to be seen in the work of sixteenth-century writers*” (1988, p.56).
[57] “*The* [Bartoli’s] *discussion of music is in other words a kind of mosaic depicting aspects of Italian musical culture during the three and a half decades from 1525 to 1560*” (1988, p.48).
[58] “*...sono non solamente degni di lode coloro che della Musica in questa maniera si dilettano, ma quelli che in quella sono eccellentissimi: perche senza a questi la Musica o si smattirebbe o perderebbe della sua bonta*...(1567, f.35v).
[59] Como já citado por Alfred Einstein em *The Italian Madrigal* (1949, I, p.22).

tutto: non altrimenti che Donatello ne suoi ritrovo la Scultura; et che Iosquino discepolo di Ocghem si puo dire che quello alla Musica fusse un monstro della natura, si come è stato nella Architettura Pittura et Scultura il nostro Michielagnolo Buonarroti; perche si come Iosquino non hà però ancora havuto alcuno che lo arrivi nelle composizioni, cosi Michelagnolo ancora infratutti coloro che in queste sue arti si sono esecitati, È solo et senza compagno...Ne creditate che io non sappia che doppo Iosquino ci sono stati molti valenti huomini in questo esercitio, come fu un Giovan Monton, Brumel, Isac, Andrea de Silva, Giovanni Agricola, Marchetto da Mantova, et molti altri, che seguendo alle pedate di Iosquino, hanno insegnato al Mondo come si hà a comporre Musica[60] (BARTOLI, 1567, f.35v-35r).

extinta (não diferente de Donatello com relação à escultura). E daquele discípulo de Ockeghem, Josquin, pode-se dizer que, em música era um monstro da natureza, como o nosso Michelangelo Buonarroti foi na arquitetura, pintura e escultura; pois assim como [próximo a] Josquin não havia ninguém que chegasse [ao nível] de suas composições, então Michelangelo, entre todos aqueles que se apresentaram nessas artes, é único e sem páreo...Você acredita que eu não sabia que depois de Josquin houveram muitos homens talentosos neste exercício, como foi um Jean Mouton, [Antoine] Brumel, [Heinrich] Isaac, Andrea de Silva, [Alexander] Agricola, Marchetto [Cara] da Mantova e muitos outros, que seguiram os passos de Josquin e ensinaram o mundo a compor música [?]

No entanto, a citação a Ockeghem como compositor basilar da 'recente' arte musical[61] configura-se como um fato um tanto inusitado, vistos a especificidade e o distanciamento temporal dessa argumentação, para um escritor com as características de Bartoli. Segundo Haar, a citação a Josquin se dá pela enorme reputação póstuma do compositor, em detrimento à de Ockeghem (falecido em 1497), que provavelmente só seria rememorado por teóricos musicais com uma certa propensão histórica - ou seja, por aqueles pertencentes ao círculo musical profissional (1988, p.58). Assim, como hipótese argumentada ao impasse, Haar apoia-se na proximidade existente entre Bartoli e o organista e compositor, Francesco Corteccia, declaradamente expressa pelo autor florentino[62]. Consequentemente, Haar sustenta que Corteccia provavelmente forneceu algum auxílio a Bartoli a respeito dos documentos musicais especializados, entre os quais o *Dodecachordon* (1547), escrito pelo também humanista Glareano, e que constitui a mais provável fonte de

[60] Passagem citada por James Haar em 'Cosimo Bartoli on Music' (1988, p.54).
[61] Pois como afirma Lorenzo no excerto acima: "*..potete lasciar da parte quelli che sono stati avanti a tempi nostri, perche sarebbe un numero infinito*" (1567, f.35v).
[62] Em uma passagem do mesmo texto entre os três interlocutores (Piero, Lorenzo e Giambullari), a proximidade entre Bartoli e Corteccia torna-se bastante evidente, o que não poupa o autor de tecer alguns comentários favoráveis ao seu conterrâneo florentino: "*L. Et de nostri qua di Firenze? Vui non dite cosa alcuna? P. Di M. Francesco Corteccia lascierò io parlare qui a M. Pierfrancesco, perche per essere canonici in una medesima chiesa, et conversando virtuosamente del continovo insieme, ne saprà meglio perlare di me. G. Di lui accio che ci non paia che io lo faccia per adulazione, dirò questo solo che ci sono horamai tante delle sue composizione, che da per loro stesse lo fanno conoscere, et oltra questo i tanti virtuosi et valenti Scolari che egli há fatti dapoi inquà che egli è maestro di Capella di sua eccellenzia che gia sono 15 anni, dimostrano quanto in questa sua professione egli sia valente...*" (1567, f.36v).

informações utilizadas no *Ragionamenti* para estabelecer as comparações entre Ockeghem e Josquin[63] (Ibid., p.58). Na parte final do excerto, Lorenzo menciona compositores que seriam dignos da sucessão de Josquin, citando Mouton, Brumel, Isaac, Andrea de Silva, Alexander Agricola e Marchetto Cara. Ainda que bem conhecidos e ativos, principalmente entre 1500 e 1525, alguns deles não possuíam laços com Florença: um indício que corrobora um menor conhecimento destes compositores por parte de Bartoli, sustentando a conjectura que ele conhecia as tais reputações exclusivamente a partir de escritos musicais (Ibid., p.59).

No segundo excerto, que constitui a imediata continuação do diálogo anterior, a palavra é passada a Piero, que afirma "não ser muito exercitado em música". Esta constatação – diz Piero comparando-se aos seus colegas - o impede de estabelecer um juízo propriamente dito, e, portanto, prossegue realizando apenas percepções aferidas a partir de compositores "pessoalmente" conhecidos, limitando-se essencialmente a três polos de produção: Veneza, Roma, e, naturalmente, Florença. O relato presente na narrativa de Bartoli nos fornece um interessante panorama da recepção dos compositores mais célebres de cada uma dessas regiões e, consequentemente, distinguindo-os como os centros musicais mais importantes de seu tempo.

P[iero]. Poi che ci vi piace il ragionar di coloro che io hò conosciuti, et ne volete il parere mio, ancor che io non sia molto esercitato nella Musica, et non ne sappia dare cosi saldo et vero giudicio come molti altri per haverne nondimeno io sempre preso grandissimo piacere: et per essermi ogni volta che se ne è porta occasione, trovato volentieri dove sono stati i piu eccellenti Musici de quali io habbia havuto notitia, ve ne racconterò quelli che a me pare che meritino di essere ricordati infra gli eccelenti.	Piero: Pois vocês gostariam que [eu] discorresse sobre aqueles que conheci, e assim estabelecesse o meu parecer, mesmo que eu não tenha muita prática em música e não saiba como oferecer um julgamento firme e verdadeiro como muitos outros. No entanto, por ter sempre tido grande prazer nisso e por estar presente sempre que houvesse a oportunidade - e felizmente ter me encontrado onde estavam os músicos mais excelentes do quais se tem notícia -, contarei a vocês aqueles que julgo merecer serem mencionados entre os excelentes.
L[orenzo]. Dite per vostra fede.	Lorenzo: Diga por vossa fé.
P[iero]. Io hò conosciuto Adriano in Venetia maestro di cappella in san Marco, le compositione del quale sono et in Italia et fuori di	Piero: Em Veneza, conheci Adriano, *maestro de cappella* em San Marco, cujas composições são muito elogiadas na Itália e fora dela, e

[63] No último capítulo do tratado (*De Ingenio Symphonetarum*), Glareanus exalta o '*ingenium'* em exemplos que abarcam ambos os referidos compositores: Josquin Desprez, Ludwig Senfl, Pierre de la Rue, Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht, Antoine Brumel, Heinrich Isaac, Jean Mouton (1547, p.441-469). No entanto, no início do mesmo capítulo, a relação entre Josquin e Ockeghem dois é enfatizada pela semelhança no processo composicional de cânones, dizendo: "Josquin adorava ('*amavit'*) deduzir muitas vozes a partir de apenas uma, uma prática que muitos posteriormente emularam. Mas anteriormente a ele, Johannes Ockeghem, o qual será discutido posteriormente, tornou-se famoso ('*claruerat'*) por esta prática" (1547, p.441, tradução nossa).

> Italia grandemente lodate, et si tiene che habbino molto del leggiadro et del gentile. In Roma per valente compositore, conobbia tempi della felice memoria di Papa Leone, Constanzio Festa; le composizioni del quale sono in non piccola riputazione: et gia sapete che in Firenze Verdelotto era mio amicissimo del quale io ardirei di dire, se io non havessi rispetto alla amicitia, che havevamo insieme; che ci fussino, come invero ci sono, infinite composizioni di Musica, che ancor hoggi fanno maravigliare i piu giudiziosi compositori che ci sieno. Perche elle hanno del facile, del grave, del gentile, del compassionevole, del presto, del tardo, del benigno, dello adirato, del *fuga*to, secondo la proprieta delle parole sopra delle quali egli si metteva a comporre. Et hò senito dire a molti che si intendono di queste cose, che da Iosquino in qua non ci è stato alcuno, che meglio da lui habbia inteso il vero modo del comporre (1567, f.35v-36r).
>
> afirma-se que elas têm muito de gracioso e gentil. Em Roma, por compositor talentoso, nos tempos da feliz memória do Papa Leão [X], [cito] Costanzo Festa, cujas composições possuem não pouca reputação. Já sabeis que em Florença, Verdelot era meu amigo de quem eu ousaria dizer se eu não tivesse respeito pela amizade que tivemos juntos; existiam (como de fato existem), infinitas composições musicais que ainda hoje surpreendem os compositores mais criteriosos que aí estão. Porque elas possuem a agilidade, a seriedade, a cortesia, o compassivo, o súbito, o solene, o benigno, o nervoso, o *fugato*, de acordo com as propriedades das palavras sobre as quais ele compôs. Tenho ouvido dizer por muitos que entendem essas coisas que, nos tempos de Josquin até hoje, não houve ninguém que entendesse melhor do que ele a verdadeira maneira de compor.

Em sua argumentação, Piero afirma que, apesar de sua limitação com relação à música, tais compositores sempre lhe renderam "grandíssimo prazer". A sua breve lista torna-se um indício sobre os principais polos de produção musical naquele contexto – ao menos os mais conhecidos aos humanistas florentinos não especialistas em música. Juntamente a esses compositores, alguns adjetivos são atribuídos: Adrian Willaert, em Veneza, identificado por seu célebre cargo de *maestro di cappella* em San Marco e por sua ampla fama também fora da Itália, é avaliado como "elegante" ('*leggiadro*'[64]) e "nobre" ('*gentile*'[65]); Costanzo Festa, em Roma, compreendido como "egrégio" ('*valente*') compositor do tempo de Papa Leão X – ou Giovanni de' Medici, como já mencionado em nosso primeiro exemplo -, é também considerado um célebre compositor; ao comentar sobre Philippe Verdelot, Piero manifesta sua grande amizade, dizendo que esse fato não influenciará em sua avaliação, a qual é a mais detalhada da lista. Capaz de fazer "maravilhar os mais judicioso compositores florentinos", Verdelot é caracterizado por uma longa lista de adjetivos atribuídos na relação entre texto e música; portanto, o compositor é louvado por sua capacidade de reproduzir, em música,

[64] Do lat. *elegans*, ou "*che ha leggiandría*" (cf. primeira edição do *Vocabolario degli accademici della Crusca*, 1612, p.479).
[65] "*nobile, grazioso, cortese*" (cf. primeira edição do *Vocabolario degli accademici della Crusca*, 1612, p.381).

palavras que: demonstrem 'agilidade' ou 'simplicidade' ('*facile'*[66]), que sejam 'majestosas' ('*grave'* [67]), 'corteses' ('*gentile'* [68]), 'compassivas' ('*compassionevole'* [69]), 'súbitas' ('*presto'*[70]), 'solenes' ou 'prudentes' ('*tardo'*[71]), 'agradáveis' ('*benigno'*[72]), 'nervosas' ('*adirato'*[73]), ou que sejam representadas com processos musicais imitativos ('*fugato'*[74]).

Como identifica Haar (1988, p.60, nota 60), adjetivos semelhantes são encontrados no tratado *Compendiolo di molti dubbi et sentenze intorno al canto fermo, et figurato*... (Milão, n.d. [c.1550]) de Pietro Aaron, o qual também apresenta uma série de excelências, embora em termos musicais absolutos[75], utilizados para demonstrar as qualidades de um bom contraponto. Se observarmos a lista de adjetivos apresentada por Aaron no capítulo 62 de seu tratado, esta acepção torna-se bastante clara, assim como a grande diferença desse contexto àquele aplicado por Bartoli.

> De nossa parte, será sucintamente revelado e concluso que qualquer contraponto louvável deverá possuir fundamentalmente seis características: [ser] alegre, prazeroso, *fugato*, harmonioso, cômodo e sincopado [76] (n.d.[c.1550], f.Diir, tradução nossa).

Desta maneira, além da semelhança entre ambos os autores, chama-nos a atenção a presença do termo '*fugato*' aplicado por Bartoli à uma questão textual. Aquilo que consiste

---

[66]"*agevole'* (cf. segunda edição do *Vocabolario degli accademici della Crusca,* 1623, p.319).
[67] "*per maestoso*". (cf. quarta a terceira edição do *Vocabolario degli accademici della Crusca,* 1612, p.401).
[68] Idem a nota 64.
[69] "*che muove compassione*" (cf. primeira edição do *Vocabolario degli accademici della Crusca,* 1612, p.199).
[70] "*subito, tosto, subitamente, prestamente"* (cf. primeira edição do *Vocabolario degli accademici della Crusca*, 1612, p.648).
[71] Segundo a terceira edição do *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1691, p.1668), o termo pode ser entendido como sinônimo de '*gravità'* e '*saviezza'*.
[72] "*che ha virtù di benignità, cortese, piacevole, affabile, amorevole*" (cf. primeira edição do *Vocabolario degli accademici della* Crusca, 1612, p.119).
[73] Lat. *iratus* (cf. primeira edição do *Vocabolario degli accademici della Crusca,* 1612, p.21).
[74]Esse entendimento já é pronunciado por de Pietro Aaron em *Libri tres De Institutione harmonica* (1516) especificamente no capítulo 52, onde equipara os termos "*Imitatio*" e "*Fugatio*", ao se referir a passagens imitativas: "*Imitatio in Cantilenis, sive fugatio de parte in partem fieri solet. Est autem ideo dicta imitatio, sive fugatio: quia subsequens: uel antecedens praecedentis uoces partis, uel subsequentis easdem nomine, sed locis diuersas repetit: et uel quasi imitando pronunciat, vel quasi subsequendo fugare videtur* (1516, f.Hivr). De maneira similar, Pietro Pontio em *Ragionamento di musica* (1588) também atribui a definição do termo (em vulgar Italiano) ao uso de uma mesma passagem aplicada duas, três ou mais vezes em um contraponto: "*Fugato sarà quando il contrapunto seguirà le medesime figure della parte; over quando replicherà due, tre, et più volte per diversi modi un medesimo passagio"* (1588, p.90).
[75] E não acerca da relação entre texto e música, como afere Bartoli.
[76] "*Brevemente dannoi sarà dichiarato, et conchiuso, che' ciascun Contrapunto lodato havrà in se principalmente sei parti, cioe. Allegro. Soave. Fugato. Harmonioso. Commodo et Sincopato* (n.d. [c. 1550], f.Diir).

em um indício da pouca familiaridade do autor com um termo puramente musical, hipoteticamente leva-nos a crer no possível empréstimo terminológico, se não de Aaron, de algum tratado especificamente musical[77].

Ao final do excerto no tratado de Bartoli, Josquin mais uma vez é louvado e apresentado como um compositor o qual "nenhum outro compreendeu melhor a verdadeira maneira de compor", citando, por fim, o nome de Jacques Arcadelt[78] (embora não presente no excerto citado), como aquele que bem caminhava aos passos do antigo mestre flamengo.

Portanto, a tentativa de Bartoli em estabelecer um juízo mais detalhado por meio das categorias delimitadas na fala de Piero, configura-se, em nossa proposta taxionômica, como um 'juízo interpositivo', ainda que os termos utilizados pelo autor não tenham sido apropriadamente dispostos – ou mal interpretados, considerando o provável empréstimo dos adjetivos aparentemente sem o conhecimento pleno de seus respectivos significados. Já no primeiro excerto, Bartoli realiza a comparação e uma apreciação que poderiam ser compreendidas como pertencentes ao 'juízo diletante', este justificado pela ausência de parâmetros claros para a avaliação, assim como um parecer fundado no paralelo com as artes figurativas – o que evidentemente não deixa de ser um significativo testemunho da história da recepção dos compositores citados.

Deslocando-se geograficamente mais ao norte, o sétimo exemplo constitui um testemunho da estreita relação entre Palestrina e Guglielmo Gonzaga, Duque de Mântua, iniciada aproximadamente em 1568 durante a construção da igreja dedicada à Santa Barbara. Assim como afirma Iain Fenlon, o patronato de Guglielmo destaca-se não somente pelo "genuíno interesse musical", mas também por ele "ser musicalmente literato", o que proporcionou uma clara interação junto aos compositores comissionados durante o projeto. Essa interação constituía, em certos casos, no envio ao Duque das peças ainda manuscritas, "sugerindo que Guglielmo era consultado por sua capacidade como um colega-compositor, em vez de simplesmente de receber o produto final" (1980, p.89). Dentre o conjunto de

[77] O que poderia ser sugerido na própria fala de Lorenzo, quando menciona que tais opiniões acerca de Verdelot eram provenientes de outros músicos florentinos.
[78] Ativo nas décadas de 1520 e 1530 em Florença, ao menos até dezembro de 1540, quando é admitido como cantor na *Capella Sistina* (FENLON, 1988, p.69).

correspondências que formam o *Archivio Gonzaga*, no *Archivio di Stato* de Mântua[79], encontra-se uma carta de especial interesse para o presente propósito.

O documento 655 (*Archivio Gonzaga* 6), uma carta que Palestrina endereça a Guglielmo, traz indícios de uma perspectiva bastante particular do célebre compositor romano, análoga a um parecerista técnico (ou professor) frente às composições de seu discípulo: nesse caso, particularmente um moteto e a um madrigal[80] compostos pelo próprio Duque. Datada de 3 de março de 1570, a carta demonstra o cuidado de Palestrina ao obedecer ao pedido de Guglilemo, incluindo, ao final da correspondência, traços distintos da cortesia inerente à delicada situação.

> Havendomi fatto favor[e] di farmi udir[e] il Motetto et il Madrigale, di V[ost]ra excel[len]za il suo virtuoso, mi comandò da sua parte che dicessi liberame[n]te il mio parer[e], io dico che cosi come l'E[ccellenza] v[ost]ra, avanza in ogni sua opera la natura, cosi nella Musica eccede quelli che ne fanno degname[n]te p[ro]fession[e], et per meglio co[n]te[m]plarlo, ho partito il Moteto, et visto il bello artifitio lo[n]tano dal com[m]une, et il dar[e] spirito vivo alle parole, secondo il significato, ho segnati alcuni luoghi, che mi par ch[e] qua[n]do si puo far di meno, s[uon]i meglio l'Harmonia, com[e] è sesta et unisono; movendosi a[m]be le parti et sesta et quinta ascendendo et discend[en]do simil[men]te alcuni Unisoni, che le fughe à forza ci conducono le parti, mi par[e] ancora che p[er] la stretta tessitura delle fughe, si occupino la parole alli ascoltani, che no[n] le godono, come nella Musica co[m]mune, be[n] si vede che l'Ecc[ellen]za v[os]tra sa meglio, di me tutte queste minuzzole, ma p[er] obedirla ho ditto q[ue]sto et cosi l'obedirò sempr[e] quando mi farra favor[e] di comandarmi com[e] servitor[e] affetionato et obligatissimo…(JEPPESEN, 1953, p.156-157, cf. Mantua, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga 6, n.655).
>
> Havendo feito o favor de me permitir ouvir o moteto e o madrigal de Vossa Excelência, o seu virtuoso havia me solicitado, em seu nome, para que eu oferecesse livremente a minha opinião. Eu digo que, assim como a Vossa Excelência exalta a natureza em todas as suas obras, na música, transcende aqueles que dignamente o fazem como profissão. E para melhor contemplá-los, eu dispus o moteto em partitura e pude ver o belo artifício, longe daquele comum, e o espírito vivo dado às palavras de acordo com o significado. Eu assinalei alguns lugares [i.e., progressões] que me parecem que a harmonia soa melhor quando se pode fazê-las em menor quantidade, como: a sexta e uníssono, quando ambas as partes movem-se [simultaneamente]; a sexta e a quinta, [quando] ascendem e descendem simultaneamente; [e quando] alguns uníssonos são forçosamente impostos pela imitação nessas partes. Também me parece que na densa (*stretta*) textura das *fuga*s, as palavras ali empregues são obscurecidas e não apreciadas pelos que ouvem como na música comum. É evidente que Vossa Excelência sabe de todos esses detalhes melhor do eu, mas apenas os disse para obedecê-lo, e assim sempre obedecerei enquanto fizer o favor de comandar-me como aficionado e agradecido servo.

[79] Para a compilação e transcrição de documentos musicais relacionados à Corte de Mântua, ver: Antonino Bertolotti, "*Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII: notizie e documenti raccolti negli Archivi Mantovani*" (Milano, 1890).

[80] Ambas as composições foram perdidas.

Se considerarmos sob a perspectiva de nossa proposta classificatória, o juízo estabelecido por Palestrina pode ser delimitado como um 'juízo especialista'. Do ponto de vista do conteúdo da mensagem, dois fatores são particularmente importantes. O primeiro consiste na declaração do método utilizado pelo compositor romano, aplicado para "melhor contemplar" a estrutura contrapontística do moteto de Guglielmo – aparentemente aquela peça a qual Palestrina se ateve com maior atenção. Neste caso, o método caracteriza-se pela '*partizione'* ('partituração') das partes vocais, isto é, a disposição das vozes, uma sobre a outra, que propiciaria uma espécie de *score* da peça.

Segundo Ruth Halle Rowen, a informação fornecida por Palestrina consiste em "uma das evidências iniciais de um compositor ou professor que tenha alinhado as partes [de uma peça] enquanto realizava o ato de criação ou estudo"[81](1979, p.117). No entanto, no contexto italiano, ainda que nenhum outro exemplo semelhante possa ser encontrado nos tratados italianos publicados até 1570 (data da correspondência de Palestrina), constata-se que essa prática já era realizada desde ao menos a década de 1530, aproximadamente.[82]

Se observarmos o testemunho de Palestrina com atenção, constata-se também que a junção das partes se configura como um dos primeiros passos à análise técnica dos processos contrapontísticos diante de uma peça desconhecida, mostrando que mesmo um compositor

[81] "*This sentence furnishes early evidence that the composer or teacher might align the parts while in the act of cration or study*" (ROWEN, 1979, p.117).

[82] Um desses exemplos pode ser observado em uma carta de Giovanni Spataro enviada a Aaron em 30 de Janeiro de 1531; nesta carta, Spataro, respondendo um erro apontado por Aaron em um de seus motetos em cartas anteriores, afirma que a revisão ocorreu justamente a partir da verificação da '*tabula*' ou '*cartella*' que ainda constava a peça organizada como tal: "*...guardando sopra la tabula o vero cartela dove prima fu da me composto*" (BLACKBURN et al, 1991, p.415). Outras evidências do alinhamento de situações contraponstísticas também podem ser apontadas. Publicado nos pequenos compêndios tratadísticos alemães, a '*schala decemlinealis'* – uma figura que reúne dois pentagramas totalizando dez linhas -, apresentada diversas situações contraponstísticas, como aquelas pretendidas por Nicolaus Wollick/Melchior Schanppecher *Opus aurem* (1501, cap. 6, f.Hiiijr) – embora as pautas nos tratados, em todas as edições de 1501 a 1509, estejam em branco. Há também o exemplo de Johannes Cochlaeus em *Musica* (1507, f.Fiii), que apresenta diferentes símbolos notacionais para diferenciar cada uma das vozes – embora o autor também apresenta exemplos em pautas de seis linhas com diferente situações contrapontísticas (f.Eivv); ou ainda em *Compendium musices* (1537, f.Gvr) onde Lampadius salienta o uso da chamada "*tabulam compositoriam*" também por compositores 'antigos' ('*veteres'*) como Josquin e Isaac ("*Tabulam qua usus Iosquinus et Isaac et reliqui eruditissimi, nemo verbis neque exemplis tradere potest*", 1537, f.G.iiiiv) além de apresentar o excerto inicial do moteto *Sancta Maria succurre miseris*, de Verdelot, em que as quatro vozes aparecem (aproximadamente) alinhadas em pentagramas separados. Na segunda metade do século, no âmbito italiano, também é possível destacar e edição denominada "*Tutti i Madrigali di Cipriano di Rore*", realizada por Gardano (Veneza) em 1577, a qual é dedicada a *'qualunque studioso di Contrapunti'*, cujas peças são apresentadas já entabuladas (partituradas) para serem realizadas por "toda sorte de instrumento harmônico".

experiente necessita de tal processo para visualizar com maior detalhe a confluência entre as vozes.

O segundo ponto deriva justamente desse processo, ou seja, aquilo que Palestrina pôde observar a partir da '*partizione'* do moteto. O veredicto se resume na indicação para que Guglielmo evite determinadas 'passagens harmônicas' (i.e., certas conduções de vozes) que renderia ao moteto, melhores resultados sonoros. Assim, Palestrina cita particularmente três movimentos problemáticos. O primeiro consiste quando ambas partes formam uma sexta e movem-se simultaneamente para o uníssono, como pode ser visto na ilustração inferida na Figura 5-1a - provocando a necessidade da independência das vozes em casos similares (como hipoteticamente apresentado na Figura 5-1b). O segundo caso apontado consiste no movimento direto entre as vozes, particularmente de sexta para a quinta, ascendente ou descendente (Fig. 5-2). E o terceiro movimento problemático aos olhos de Palestrina, consiste na presença de uníssonos resultantes de situações imitativas (Fig. 5-3). Desta maneira, além do documento figurar um testemunho ímpar concernente ao juízo de um compositor como Palestrina, há a presença de elementos que elucidam o método de trabalho crítico-analítico realizado por esse compositor.



Figura 5: Ilustrações inferidas das situações musicais comentadas por Palestrina em sua carta a Guglielmo Gonzaga.

O oitavo e último exemplo de nossa lista apresenta características contrastantes se comparadas aos exemplos anteriores, uma vez que a avaliação é expressa em um tratado musical. Apresentado na primeira parte do *Prattica di Musica* (1596) de Ludovico Zacconi,

o capítulo XIII, do primeiro livro intitulado "*Quali sieno gl'effetti instrinseci della Musica*" ('Quais são os efeitos intrínsecos da música'), demonstra uma série de qualidades que diferem 'harmonias' – isto é, o complexo que envolve a combinação das vozes – e seus 'efeitos', realizado tanto por compositores 'antigos' (como Gombert) quanto 'modernos' (como Willaert e Rore), acentuando as particularidades que os distinguem.

> ...cosi ancora si trova grandissima differenza tra l'harmoniche dispositioni anticamente fatte, et le moderne: perche se bene generalmente procedano tutte per le medeme regole, et consonanze, non dimeno perche le consonanze moderne sono altramente disposte, che non erano l'antiche, per questo si dice che gl'antichi cavano gl'effetti Musicali suoi per via di fughe, et altre osservationi, che si disponevano sempre a un medema maniera di harmonia, et caminar quasi sempre per le medem vie: e questo non per altro, solo perche haveano la mente fissa all'inventioni, et alle diversità di fughe: nontanto per ritrovarle: quant'anco per saperle ben tessere, et distendere: legandone molte insieme, con artificio et arte (come si vede ne i motetti del Gombert) per dimostrare la cognition grande ch'haveano de i numeri sonori, et consonanze: Ma poi col tempo per opera d'Adriano Willarth, et di Ciprian Rore, che furono quei Vecchi nella professione si intelligenti, et dotti s'incominciò a ritrovarsi altri nuovi, et vaghi effeti…talche havendo imparato i moderni dallo stile de nostri vecchi compagno hora Musiche con effetti assai dissimili da gl'antichi: perche oltra l'inventioni, si sono ritrovate vaghezze, che a quel tempo, non erano scoperte, et se pur erano qualche poco scoperte non erano consciute: perche la mira loro non tendeva in altro, che ne gl'oblighi, nelle fughe, et nelle osservationi: pigliansi piacere di condurre [loro] capriccio fin al fine, non havendo rispetto piu che tanto alle vaghezze, et dolcezze. (1596, I, cap.10, f.7v)

> ...há também muita diferença entre as disposições harmônicas feitas antigamente e as modernas; pois aquelas procediam todas pelas mesmas regras e consonâncias, mesmo porque as consonâncias modernas são dispostas de outra maneira. Por isso é dito que os antigos extraíam seus efeitos musicais por meio de fugas e outros procedimentos os quais sempre eram arranjados em uma mesma maneira harmônica, caminhando quase sempre pelos mesmos percursos; e isso ocorria não por outra razão senão porque haviam a mente fixa nas invenções e nas diversidades de *fuga*s: não somente para encontrá-las, mas também para bem tecê-las e espalhá-las, ligando-as com artifício e arte (como se vê nos motetos de Gombert), para demonstrar o grande conhecimento que haviam dos números sonoros e consonâncias. Mas então, graças a Adrian Willaert e Cipriano de Rore , que eram inteligentes, eruditos e antigos na profissão, começou-se a encontrar outros efeitos novos e belos...de maneira que tendo os modernos aprendido a partir do estilo dos nossos antigos, agora a música possui efeitos muito diferentes; pois além das invenções, foram encontradas delicadezas, as quais naquele tempo não haviam sido ainda descobertas, e mesmo se alguns tivessem, não eram ainda conhecidas, porque o objetivo repousava apenas nas obrigações (*oblighi*) das fugas e dos procedimentos; [eles] tinham o prazer de conduzir os seus caprichos até o fim, não se preocupando tanto com a elegância e suavidade [das invenções].

Segundo o que comenta Zacconi, o principal atributo que caracteriza os antigos compositores é a limitação de possibilidades harmônicas, pois, as relações harmônicas eram dispostas "sempre de uma mesma maneira", sendo a pluralidade de efeitos, algo somente conquistado por meio dos processos imitativos dos 'modernos'. Como exemplo de eficácia mesmo na antiga *maniera*, o autor cita a engenhosidade e conhecimento teórico expresso por

Gombert em seus motetos, os quais realiza com "artifício e arte". Na perspectiva de Zacconi, outros efeitos harmônicos começaram a ser encontrados apenas a partir das composições de Willaert e Rore. Dessa maneira, o teórico os distingue como pioneiros desta nova arte combinatória; esses, "muito diferente dos antigos" no que diz respeito às "novas ideias", não derivam tais processos das obrigações fugais ("*gl'oblighi, nelle fughe*"), nem às regras aplicadas aos mesmos processos imitativos, mas sim, a partir dos demais processos que permeiam "do início ao fim da peça". Dessa forma, Zacconi atribui a produção de ambos os compositores como um importante ponto de mudança a respeito das inovações dos efeitos harmônicos e combinações texturais: fato que consequentemente os estabelece como representantes de uma nova estética composicional, ao menos aos olhos de Zacconi.[83]

Sob o ponto de vista da proposta taxionômica, a avaliação de Zacconi pode ser compreendida como um 'juízo especialista', uma vez que a terminologia utilizada pelo teórico procura atender critérios inerentes à área, fundamentando sua argumentação em comparações de parâmetros específicos entre os compositores antigos e modernos.

Se considerarmos todos os exemplos apresentados ao longo desse subcapítulo, podemos reafirmar as hipóteses apresentadas no início da seção. Observou-se que as características do juízo apresentado por cada um dos autores dos oito exemplo investigados são fundamentalmente dependentes de dois fatores: (1) da adequação terminológica ao perfil do leitor para qual o respectivo juízo é endereçado, que pode ser ponderado de acordo com a finalidade do documento em si; (2) das características que o patronato e/ou patrono (ou o contexto), exercem sobre o escritor, influenciando-o tanto no âmbito terminológico quanto conceitual. A Tabela 1 sintetiza as atribuições.

[83] No mesmo capítulo (embora não apresentado no excerto acima), Zacconi estende a discussão também aos cantores, afirmando que o efeito extraído pelos antigos se caracterizava como simples e puros, uma vez que, além das regras a respeito da execução não estarem firmemente consolidadas naquele tempo, os próprios cantores não ousavam em nenhum aspecto além daquilo que estava escrito. Desta maneira, Zacconi escreve que, após conversar com músicos antigos ('*mi son trovato a ragionare com Musici vecchi*'): "os cantores daquele tempo, realizavam as canções apenas como estavam escritas, sem fornecê-las nenhum tipo de elegância (*vaghezza*); pois essa não era a intenção [pretendida], e ao se manterem à modulação pura e simples, não podiam alcançar nada além do puro e simples efeito harmônico realizado por meio de boas consonâncias diversamente dispostas – se bem que, ao realizá-las, eles não possuíam regras perfeitas e observadas como nós temos agora, e então, podemos dizer que os antigos não extraiam os seus efeitos musicais se não a partir de suas puras e simples invenções " (1596, f.7v, tradução nossa).

Ex.	Autor da crítica	Documento (excerto)	Juízo
1.	Paolo Cortese	*De cardinalatu libri tres* (1510)	‘interpositivo’
2.	Giovanni Spataro	Carta a Pietro Aaron (7 de março de 1521)	‘especialista’
3.	Baldassare Castiglione	*Il libro del Cortegiano* (1528)	‘diletante’
4.	Alvise Castellino	*Primo libro delle Villote* (1541)	‘diletante’
5.	Angelo Gardano	*Quinto libro di madrigali a cinque voci insieme alcui di diversi* (1566), de Cipriano de Rore.	‘interpositivo’
6.	Cosimo Bartoli	*Ragionamenti Accademici...sopra alcuni luoghi difficli di Dante* (1567)	‘diletante’ (excerto 1) e ‘interpositivo’ (excerto 2)
7.	G.P. da Palestrina	Carta a Guglielmo Gonzaga (3 de março de 1570)	‘especialista’
8.	Ludovico Zacconi	*Prattica di musica* (1596)	‘especialista’

Tabela 1: Síntese dos exemplos investigados sobre ‘juízo’.

Diante da diversidade de documentos (tratados, cartas, prefácios) e autores (humanistas, compositores, editores, teóricos) examinados, um dos principais desafios a estabelecer um determinado parecer de acordo com uma das três categorias de juízo proposta, reside no fato que não há uma terminologia absolutamente precisa que pode ser plenamente codificada antecipadamente, e assim utilizada como guia à prática taxionômica. De fato, a abordagem é justamente oposta: caracteriza-se efetivamente a partir das particularidades suscitadas pela fonte, e então, avalia-se o caso a partir dos dois fatores acima apresentados, verificando quais foram os critérios cujo autor se apoiou para organizar o seu texto, bem como as características qualitativas de sua argumentação.

Enfatiza-se que uma aparente superficialidade apresentada em um determinado juízo pode mascarar uma fonte contextualmente importante para o estudo sob essa perspectiva, uma vez que a maneira como o autor descreve sua crítica é evidentemente decorrente do contexto que o cerca. Desta maneira, entre os juízos diletante, interpositivo ou especialista, de acordo com a nossa proposta taxionômica, todos deverão ser considerados em seu propósito, pois a organização em categorias visa individualizar as particularidades dos juízos críticos, e não classificá-los quanto menos ou mais importantes. Assim, acredita-se que com essa premissa, a abordagem de um juízo no contexto musical do século XVI italiano, poderá ser identificada e codificada de acordo com suas mais diversas características e situações, facilitando a abordagem dos demais documentos dessa natureza ao longo do presente

trabalho - uma vez, que, como apresentado anteriormente, potencialmente toda análise fundamenta-se em um juízo, seja qual for a profundidade intencionada pelo analista.

Finalizada a primeira etapa relacionada ao capítulo concernente aos a proposta taxionômica das classes de juízo, prosseguiremos com a investigação dos elementos inerentes ao desenvolvimento de uma categoria analítica propriamente dita, e como ela é, por nossa hipótese, influenciada a partir da divisão da música como disciplina realizada pelo humanista Giorgio Valla. O estudo sobre esse o assunto, no entanto, iniciará com um breve *excursus* histórico sobre a música como ciência, propiciando uma introdução aos elementos que serão debatidos ao longo da seção.

1.2 Giorgio Valla e aspectos da consolidação da análise musical ao longo do *cinquecento*

A ambiguidade proveniente das propriedades do intelecto e da percepção (*ratio* x *sensus*) fundamentam uma das maiores particularidades referentes ao juízo da *ars sonora*. Na Grécia Clássica, onde repousam as raízes de todo aparato teórico musical praticado no ocidente europeu desde então, a questão decorre do surgimento de experimentos que codificaram as consonâncias por meio de proporções numéricas, permitindo a mensura da experiência sonora. Concomitante a esse fator, observam-se ainda suas antiquíssimas características 'nobres' e 'mágicas' da *mousiké* como um todo, utilizadas como um dos principais instrumentos da moral civilizatória na *polis* nesse contexto[84]. Extensivo ao cosmos em toda a sua complexidade, esse domínio conjuga sistematizações dos afetos provocados pelas diferentes estruturas das *harmoniai*, pertinentes às variadas comunidades geográficas gregas. Portanto, além de obter das proporções numéricas seu *status* científico, a música usufrui de atributos estruturais que evocam e controlam afetos a serviço de necessidades pontuais: condições que enfatizam a peculiaridade de sua condição ambivalente.

No entanto, para prosseguirmos com a argumentação sobre a dualidade entre as propriedades racionais e empíricas relacionadas à música (e essas relacionadas à 'análise'), é necessário que seja elucidado os fundamentos de sua posição dentre as demais atividades

[84] cf. Andrew Barker, *Oxford Classical Dictionary* (2012, p.975).

humanas até o princípio de sua cristalização como disciplina, nas chamadas 'sete artes liberais'; e em seguida, investigaremos a recepção desta tradição no contexto humanista do Renascimento.

Ao iniciar esse *excursus* nas diversas propostas de classificação das *artes* na antiguidade Ateniense, como aquelas realizadas aproximadamente entre os séculos V a.C e III d.C, observamos que as divisões são fundamentadas principalmente nas destrezas e faculdades humanas em seu amplo sentido[85], apartando-se claramente das divisões daquilo que será conhecido como 'belas artes'[86] (2016[1], p.92). Em alguns casos, essas classificações apresentam seus *fundamenta divisionis* distantes de valores estéticos, como os Sofistas, os quais separavam as artes entre aquelas cultivadas por sua utilidade (ou necessidade), e aquelas cultivadas pelo prazer ou entretenimento que proporcionavam (TATARKIEWICZ, 1963, p.238). Platão e Aristóteles, por exemplo, apresentam classificações orientadas essencialmente por atividades e sua relação com a natureza, discernindo tanto aqueles racionais (*logikai technai*), dos homens livres, quanto aquelas mecânicas (*banausoi technai*),

[85] Pois, veremos que '*ars'* (pl. '*artes'*), tradução latina do grego 'τέχνη' (*techne*), é compreendido primariamente como uma determinada 'destreza' para a realização de uma atividade humana (KRISTELLER, 1990, p.166) – embora o seu correspondente mais próximo seria algo como 'técnica' (se nos basearmos na proximidade da etimologia grega). Desta maneira, como salienta Władysław Tatarkiewicz, entende-se que "uma destreza se baseia no conhecimento de regras, e portanto, nenhum tipo de arte era desprovida de regras, ausente de preceitos"; e consequentemente, "o conceito de regra se incorporou ao conceito de arte, ao nível de sua própria definição"; logo, "algo que fora simplesmente produto da inspiração ou da fantasia, não se tratava de arte...: se tratava da antítese da arte" (2016, p.45-46). Um interessante exemplo desse entendimento é expresso por Platão em *Gorgias* (465 A), o que diz "Eu não chamo arte a uma prática não racional" (1970, p.81). E em um excerto anterior também de *Gorgias* (462 B), o diálogo entre Polo e Sócrates posiciona o caráter diferencial entre 'prática' ou 'habilidade', desenvolvida por meios empíricos (neste caso aplicado à oratória) e ''arte', esta conduzida por meio da razão: "- Polo: Responda-me, Sócrates; visto como Górgias te parece embaraçado quanto à oratória, qual dizes tu que ela é?; - Sócrates: Perguntas qual arte ela é?; - Sim, afirma Polo; - Sócrates: Nenhuma...; -Polo: Então, o que achas que é a oratória?; - Sócrates: Algo que, no tratado que eu li recentemente, declaras teres mudado em arte; - Polo: Que queres dizer?; - Sócrates: - uma prática adquirida" (1970, p.76).

[86] Sobretudo a partir da contribuição de Charles Batteux em *Les Beaux arts reduits à un seul principe* (Paris, 1747), embora seja precedido, ao menos quanto ao âmbito terminológico, pelas publicações tanto de Charles Perrault em *Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux d'un plafond où les beaux-arts sont representes* (Paris, 1690), como de Francesco da Hollanda, em *Da pintura antigua* (Lisboa, 1548). Neste último caso, o autor português utiliza o termo "boas artes" como síntese qualitativa das artes pictóricas e escultóricas romanas, como por exemplo, se lê no capítulo V ("Quando se perdeo a pintura, e quando se tornou a achar"): "quasi no tempo que o império foi morar a Constantinopoli et os vandalos e os unos, e godos com outras barboras gentes e cuciosas, das famosas obras dos romãos, inquietarão toda Italia. Então certo se começarão de todo a perder as *boas artes* e disciplinas et a fugir diante dos rudos aspeitos, que as não entendião, porque aquelles bestiaes bárbaros com sua emportuna guerra e com sua triste fome, fezerão desaparecer toda a fremosura e tesouro da pintura e scultura que o velho mundo em muito tempo tinha apenas ajuntado, n'um lugar que era Roma" (1918, p.71, grifo nosso).

dos trabalhadores manuais ou escravos (NUNES, 1975, p.3). Platão apresenta uma classificação tripartida, divididas pelas artes que fazem uso da realidade, pelas que produzem uma nova realidade e por aquelas que imitam a realidade"[87] - embora as duas últimas (produtivas e imitativas) constituem as mais significativas em seu raciocínio, atribuindo particular inferioridade às artes que imitam[88]. Por outro lado, Aristóteles as classifica por aquelas que completam a natureza e por aquelas que a imitam; desta maneira, distingue a pintura, escultura e a poesia das demais artes, não pela beleza ou expressão de afetos, mas sim, por essas imitarem a realidade (1963, p. 233), caracterizando-as como um tipo de atividade baseada no conhecimento: atividades as quais são chamadas de 'virtudes intelectuais' (KRISTELLER, 1990, p.166).

Como destaca Tatarkiewicz, essa divisão existente entre as *artes* começa a ser essencialmente fixada a partir de Cláudio Galeno (c.129- 210) em *Protrepticus* (1963, p. 233). No entanto, outros autores anteriores já haviam codificado as *artes* em '*vulgares'* e '*'liberales'*, como, por exemplo, a classificação apresentada por Cicero em *De inventione*[89] - o qual afere somente sobre as *artes liberales* - , e sobretudo por Sêneca (c. 4 a.C – 65), que, apoiando-se no filósofo estoico, Posidônio de Apamea, propõe uma divisão quadripartida das atividades humanas (Ibidem, p.234), diferenciando-as em *artes*: *vulgares* ou *sordidae*, consideradas aquelas atividades 'comuns' e 'humildes', pois são "exercitadas pelas mãos e objetivam os meios necessários para a sobrevivência, sem nenhuma intenção de beleza ou de nobreza moral"; *ludicrae*, aquelas que "servem ao prazer dos olhos e ouvidos", atuando como passatempo ou entretenimento; *pueriles,* aquelas que instruem e "são destinadas às crianças",

[87] *Republica*, 601 D: "Há três artes que correspondem a cada objeto: as do uso, da fabricação e da imitação" (2014, p.385).
[88] *Republica*, 602 B: "o imitador não tem nenhum conhecimento válido do que ele imita, sendo a imitação apenas uma espécie de jogo de criança, despido de seriedade" (2014, p.387).
[89] Escrito na juventude do autor - aproximadamente entre 91 e 87 a.C, como sugere H. M. Hubbell (1949, p.VIII) -, o tratado, dedicado a primeira das cinco partes da retórica (*inventio*), configura-se como um elaborado caderno de anotações, realizado em seu período como estudante de oratória (Idem, p.VII). Na seção 35 do primeiro livro, Cicero, em uma proposta sistemática com a intenção de abordar propostas de um argumento, enumera elementos de diversos atributos, entre eles, os relacionando aos 'modos de vida' (*vīctūs*) de um indivíduo. Assim, o autor escreve: "deverá ser considerado com quem ele foi criado, a sua tradição, direção, quais foram os seus professores nas artes liberais (*'quos habuerit artium liberalium magistros')*, quais foram instrutores na arte da vida, com quem ele se relacionou em termos de amizade, em qual ocupação, negócio, ou profissão ele engajou, como ele administra a sua fortuna privada e qual é a característica de sua vida doméstica" (1949, p.73, tradução nossa a partir da versão inglesa realizada por H.M. Hubbell).

pelas quais "são chamadas pelos gregos de ἐγκύκλιους[90]"; e *liberales*, aquelas "que se ocupam da virtude"[91].

Contemporaneamente a Sêneca, o célebre orador Marcus Fabius Quintilianus (c.35-100) escreve acerca de uma taxionomia fundamentada em como as *artes* são realizadas (TATARKIEWICZ, 2016[1], p.91), dividindo-as em: (1) artes 'teoréticas' ('*theoretike'*), alicerçadas na observação, ou seja, no conhecimento e na avaliação das coisas ("*inspectione, id est cognitione et aestimatione rerum"*), que não comporta nenhuma atividade propriamente dita, mas se contenta com a compreensão daquilo que forma o objeto de estudo, "a exemplo da astronomia", como cita o autor; (2) artes 'práticas' (*praktike*), fundamentadas na ação ou precisamente naquelas atividades que não permanecem depois de serem realizadas (quando são concluídas sem seu próprio ato), como a dança, por exemplo; e (3) artes "criativas" (*poietike*), fundamentada no resultado (*effectus*) mantido após a ação, como o caso da pintura, por exemplo[92] (QUINTILIANUS, 2003. p. 315)[93].

De maneira concomitante às diversas variáveis das *fundamenta divisionis* que configuraram os sistemas classificatórios das artes neste contexto romano, constam, em contribuição mútua, indícios que também corroboram o desenvolvimento das disciplinas referentes ao ensino elementar do homem livre[94]. Como traço característico desse processo,

---

[90] '*Enkyklious* ('circular'). O termo faz referência ao âmbito das artes obrigatórias a todo homem educado (1963, p. 234). Embora o termo moderno 'enciclopédia' possua a mesma raiz etimológica, o termo em questão evoca uma ideia completamente diferente a um 'conhecimento universal', a qual é inteiramente moderna, como afirma Henri-Irénée Marrou (1964, p.244).

[91] *Epistolarum Moralium ad Lucilium*, 88, 21: "*Quattuor ait esse artium Posidonius genera: sunt vulgares et sordiae, sunt ludicrae, sunt pueriles, sunt liberales. Vulgares opificum, quae manu constant et ad instruendam vitam occupatae sunt, in quibus nulla decoris, nulla honesti simulatio est. Ludicrae sunt quae ad voluptatem oculorum atque aurium tendunt [...]. Pueriles sunt et aliquid habentes liberales vocant. Solae autem liberales sunt, immo, ut dicam verius, liberae, quibus curae, virtus est*" (SENECA, 1995, p.616).

[92] *Institutio oratoria*, cap. II, 18, 1: "*Cum sint autem artium aliae positae in inspectione, id est cognitione et aestimatione rerum, qualis est astrologia nullum exigens actum, sed ipso rei cuius studium habet intelecto contenta, quae θεωρητική vocatur aliae in agendo, quarum in hoc finis est ipso actu perficitur nihilque post actum operis relinquit, quae πρακτική dicitur, qualis saltatio est, aliae in effectu, quae operis, quod oculis subicitur, consummatione finem accipiunt, quam ποητικήν appelamus*" (2003, p.314).

[93] Nessa proposta, é possível traçar a influência da taxionomia apresentada por Aristóteles em sua *Metafisica* (1025b, 25), embora esta aplicada às ciências como um todo (*dianoia*), no qual afirma que "todo conhecimento racional é ou prático, ou produtivo ou teorético" (ARISTOTELES, 2002, p.271).

[94] Uma posição que remete aos princípios relacionados à '*paideia'* na Atenas clássica, pela qual a 'cultura' é compreendida com status de religião e ideal comum àqueles que desejavam a imortalidade pela conquista da "amizade das Musas" - como comumente é representado nos epitáfios dos monumentos funerários desse contexto, expressando "uma exaltação metafísica dos valores culturais", não importando a atividade profissional do homenageado (MORROU, 1964, p.145).

diferentes propostas organizatórias das disciplinas foram alinhadas aos diferentes objetivos de seus propositores. Para Ruy Afonso da Costa Nunes, esse processo pode sumariamente ser divido em dois modelos e paradigmas da formação escolar na antiguidade ateniense: de um lado, a corrente platônica, cujo ideal pedagógico posicionava a filosofia como fim último, reduzindo "todas as disciplinas literárias e científicas a simples estudos proemiais" para esse objetivo; e do outro, a corrente de Isócrates, na qual a retórica e a persuasão política figuravam como objetivos principais dentre seus ideais, levando a fundamentar sua prática de ensino priorizando a formação literária de seus alunos, "ensinando-lhes o bem falar, exprimir-se com clareza e a comunicar-se com os ouvintes por meio de palavras adequadas e de belas expressões" (NUNES, 1975, p.3).

A consolidação de um *curriculum* integrativo das artes é reunido de maneira sistemática por Martianus Capella (c.360-428), aproximadamente no início do século V[95], através de uma furtuita alegoria do casamento entre Filologia (conhecimento) e Mercúrio (eloquência) em *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, distinguindo, então, as sete artes liberais (gramática, retórica, dialética, aritmética, geometria, astronomia e música), dispostas após duas partes introdutórias, totalizando assim, nove capítulos. Contudo, segundo Kristeller, esse esquema estabelece uma estrita relação ao modelo apresentado anteriormente por Varro em seus *Nove Livros da Disciplina* (*'Disciplinarum libri IX'*) - no qual inclui a medicina e a arquitetura, além das artes mencionadas por Capella[96] (1990, p.173) -, havendo indícios que, apesar da sistematização em *De nuptiis*, a transmissão das sete artes liberais por autores posteriores (como Boécio, Agostinho, Cassiodorus e Isidoro de Sevilha), possa ter sido diretamente relacionada a Varro – projeção referida por Nigel Tubbs como "*the seven liberal arts on Varro's path*" (2014, p.28).

Intimamente relacionada a esta questão, constam as diferentes posições que podem ser tomadas pelo músico, o protagonista de uma dessas sete disciplinas. De modo geral, sua a posição é dicotomicamente dividida entre extremos que refletem a ambivalência mais comumente assinalada dessa atividade: aquela do cantor (instrumentista), relacionada ao

[95] Segundo a datação proposta por Richard Johnson (1971, p.85).
[96] Além da proposta do autor grego, Sextus Empiricus (*Pros Mathematikous* ou *M 1-6*), cuja organização é caracterizada por apenas seis artes, com a omissão da Lógica entre elas (compreendida como uma das três partes da filosofia) (1990, p.173).

fazer manual, e aquela do teórico, relacionada ao conhecimento especulativo – o que se alinha à distinção aristotélica presente em *Metafísica*[97] entre as ciências teóricas (destinada ao exame e busca da verdade) e as ciências práticas (destinadas a ação propriamente dita). No entanto, se observarmos as fontes mais atentamente, a diferença estabelecida por certos autores constitui em fatores que podem nos trazer maiores informações sobre as características relacionadas a um músico *prattico* e músico *theoretico*. Assim, veremos como esses dados podem nos auxiliar a elucidar aspectos do labor analítico, ou até mesmo sobre a figura do 'analista', mesmo no longínquo contexto do século XVI.

Se iniciarmos o exame em Boécio, que "aparentemente foi o primeiro a empregar o termo *quadrivium"* (WEST, 2010, p.5), iremos constatar no amplamente difundido *De Institutione musica*[98] (I, cap. 34) que a habilidade do juízo dos elementos formantes de uma composição, estabelece-se como a faculdade fundamental que determina a terceira das três categorias de músicos, como consta no excerto abaixo. Esse 'músico perfeito', como explica Boécio, não só possui seu conhecimento fundado nas bases especulativas da disciplina, mas o utiliza para estabelecer um juízo sobre uma determinada peça. Portanto, uma categoria que pode ser facilmente aproximada como aquela pertencente a um 'músico analista', de acordo estruturação baseada em Ian Bent, apresentada no início do capítulo.

> Tria igitur genere sunt, quae circa artem musicam versantur. Unum genus est, quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina, *tertium, quod instrumentorum opus carmenque diiudicat*. Sed illud quidem, quod in instrumentis positum est ibique totam operam consumit, ut sunt citharoedi quique organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae intellectu seiuncti sunt, quoniam famulantur, ut dictum est: nec quicquam afferunt rationis, sed sunt totius speculationis expertes. Secundum vero musicam agentium genus poetarum est, quod non potius speculatione ac ratione, quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen. Atque idcirco hoc quoque genus a musica segregandum est. *Tertium est, quod iudicandi pertitiam sumit, ut rhythmos cantilenasque totumque carmen possit*
>
> Existem, portanto, três classes de pessoas que se dedicam à arte musical. A primeira classe é formada por quem toca instrumentos, a segunda por quem compõe canções *e a terceira por quem julga a execução instrumental e a canção*. Mas aqueles da classe que depende de instrumentos e que ali dedicam todo o seu esforço - como os citaristas e os que provam sua habilidade no órgão e outros instrumentos musicais - estão afastados da compreensão do conhecimento musical, pois, como foi dito, eles agem como servos. Nenhum deles faz uso da razão, pois são totalmente desprovidos de dotes especulativos. A segunda classe dos praticantes de música é a dos poetas, uma classe conduzida ao canto não tanto pela especulação e pela razão, mas por um certo

[97] "E também é justo chamar a filosofia de ciência da verdade, porque o fim da ciência teorética é a verdade, enquanto o fim da prática é a ação. (Com efeito, os que visam à ação, mesmo que observem como estão as coisas, não tendem ao conhecimento do que é eterno, mas só do que é relativo à determinada circunstância e num determinado momento)" (ARISTÓTELES, 2002, 993b, p.73)

[98] Juntamente com o seu *De aritmetica*, figuraram durante a Idade Média como os livros didáticos 'padrão' nessas disciplinas (TUBBS, 2015, p.30).

perpendere. Quod scilicet quoniam totum in ratione ac speculatione positum est, hoc proprie musicae deputabitur, isque est musicus, cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus, de quibus posterius explicandum est, ac poetarum carminibus iudicandi (1990, I, cap.34, p.136-137, grifo nosso)

instinto natural. Por esse motivo, esta classe também está apartada da música. *A terceira classe é aquela que adquire a capacidade de julgar, de forma que possa examinar cuidadosamente os ritmos e melodias e a composição como um todo*. Esta classe, por ser totalmente alicerçada na razão e na especulação, será justamente considerada musical. Esta pessoa é um músico que exibe a faculdade de formar julgamentos de acordo com a especulação ou razão pertinente e apropriada à música acerca dos modos e ritmos, dos gêneros das canções, das consonâncias e todas as coisas que serão explicadas posteriormente, assim como sobre as *carmina* dos poetas[99].

É interessante notar que a particularidade do juízo ambivalente presente na fenomenologia musical também é considerada por Boécio. Assim a relação entre a avaliação estabelecida a partir dos sentidos *versus* aquele realizada pelo intelecto, é brevemente apresentado no capítulo 9 também do primeiro livro. Além das características que definem o problema sob a perspectiva de ambos os lados, Boécio propõe ainda uma solução baseada no raciocínio dos Pitagórico caracterizada por uma solução intermediária ao problema: isto é, considerando a natureza sonora da música, deve-se fazer uso da audição também como meio crítico, mas, reconhecendo a falibilidade dos sentidos, o julgamento deverá ser fundado nos elementos especulativos da disciplina.

Sed de his ita proponimus, ut non omne iudicium sensibus demus, quamquam a sensu aurium huiusce artis sumatur omne principium. Nam si nullus esset auditus, nulla omnino disputatio de vocibus extitisset. Sed principium quodam modo et quasi admonitionis vicem tenet auditus, postrema vero perfectio agnitionisque vis in ratione consistit, quae certis regulis sese tenens nunquam ullo errore prolabitur. Nam quid diutius dicendum est de errore sensuum, quando nec omnibus eadem sentiendi vis nec eidem homini semper aequalis est? Frustra autem vario iudicio quisquam committet, quod veraciter affectet inquirere. Idcirco Pythagorici medio quodam feruntur itinere. Nam nec omne iudicium dedunt auribus et quaedam tamen ab eis non nisi auribus explorantur. Ipsas enim consonantias aure metiuntur, quibus vero inter se distantiis consonantiae differant, id iam non auribus

A respeito dessas questões, propomos que não deveríamos conceder todo o julgamento aos sentidos - embora toda a origem desta disciplina seja extraída do sentido da audição, pois se nada fosse ouvido, nenhum argumento existiria sobre os sons. No entanto, o sentido da audição detém a origem de uma maneira particular e, por assim dizer, serve como uma exortação; a perfeição última e a faculdade de reconhecimento consistem na razão, que, mantendo-se em regras fixas, não vacila por nenhum erro. Mas que necessidade há em falar longamente sobre o erro dos sentidos quando esta mesma faculdade perceptiva não é igual em todas as pessoas, nem igual na mesma pessoa em todos os momentos? Qualquer pessoa que aspira a buscar a verdade não confiaria nenhum propósito em julgamentos vacilantes. Por isso os pitagóricos seguem um certo caminho intermediário. Eles não submetem todo o julgamento aos ouvidos, embora certas

[99] Tradução auxiliada por aquela em inglês realizada por Calvin M. Bower (1989, p.51).

quarum sunt obtusa iudicia, sed regulis rationique permittunt, ut quasi oboediens quidam famulusque sit sensus, iudex vero atque imperans ratio. Nam licet omnium paene artium ipsius vitae momenta sensuum ocasione producta sint, nullum tamen in his iudicium certum, nulla veri est comprehensio, si arbitrium rationis abscedat. (1990, I, cap.9, p.107-108).

coisas não sejam investigadas por eles a não ser pelos ouvidos. Os pitagóricos estimam as consonâncias com os ouvidos, mas não confiam aos ouvidos as distâncias pelas quais as consonâncias se diferenciam, cujos julgamentos são indecisos. Eles delegam a determinação das distâncias às regras e à razão - como se o sentido fosse algo submisso e servo, enquanto a razão é um juiz e carrega a autoridade. Embora os elementos básicos de quase todas as disciplinas - e da própria vida - sejam introduzidos por meio da impressão dos sentidos, não há, no entanto, nenhum julgamento certo, nenhuma compreensão da verdade, se neles faltar-lhes o arbítrio da razão.[100]

Desta maneira, consta-se que, para Boécio, o 'músico perfeito' inevitavelmente não apenas deveria ter o conhecimento especulativo da disciplina, mas ter a capacidade de, a partir desta, realizar o juízo a respeito de uma obra. Ainda apresentada em termos gerais, a explícita presença desse fundamento como premissa ao *musico theoretico*, possuirá um papel significativo por aqueles que se servem desta tradição. Portanto, tendo apresentado esse ponto de partida à discussão, examinaremos agora indícios desse fundamento refletido na porção destinada a esse assunto pelos autores italianos ao longo do século XVI. Contudo, iniciaremos a investigação de escritos anteriores a Boécio (particularmente aqueles de Aristides Quintilianus) para ampliarmos a reflexão sobre o assunto.

As contribuições realizadas pelo teórico grego Aristides Quintilianus em Περὶ Μουσικῆς ('*Sobre a música'*), escrito aproximadamente do final do século III ou início do século IV (segundo a datação sugerida por Thomas J. Mathiesen[101]), destaca-se como um dos mais importantes documentos de transmissão e síntese da teoria musical grega anterior a Boécio. Em meados do capítulo 4, Aristides reúne as qualidades complementares entre as duas áreas da música, 'teórica' (*theoretikon*) e 'prática' (*praktikon*), escrevendo: "A música é descrita como prática e teórica pelas seguintes razões: quando considera seus próprios elementos e preocupa-se com definições e afirmações técnicas, diz-se envolver em teoria;

[100] Tradução auxiliada por aquela em inglês realizada por Calvin M. Bower (1989, p.16-17).
[101] cf. *Apollo's Lyre*: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages: "*Taken as a whole, the evidence supports a floruit in the late third or early fourth century C.E., more or less contemporary with Gaudentius*" (1999, p.524).

quando esses elementos são traduzidos em ação para a composição de melodias úteis e apropriadas, é descrito como engajado na prática" (BARKER, 1989, p.403-404)[102].

No capítulo 5, Aristides apresenta uma versão mais detalhada sobre ambas as áreas da música, o que inclui suas subdivisões. É interessante notar que o autor identifica o campo 'prático' como 'educativo' em seu objetivo final. Isso esclarece o que ele diz quando se refere às 'melodias úteis e apropriadas' na definição acima citada; isto é, melodias que possuem boa serventia aos propósitos morais e psicológicos – ecoando, portanto, Damon de Atenas, Platão e Aristoxenus, como destaca Barker (1989, p.401). Desta maneira, Aristides divide o campo teórico em duas partes ou segmentos: (1) 'físico' (*physikon*), concernente aos "princípios mais elevados, às causas naturais e sua relação concordante às coisas que são, isto é, aos elementos e estruturas no cosmos como um todo" (1989, p.392), e subordinada à essa categoria, constam a 'aritmética' (*arithmetikon*) e a 'natureza' (*physis*); e (2) a categoria 'técnica' (*technikon*), concernente as estruturas "encontradas na música audível" (1989, p.392), e subordinada à ela, constam o estudo da 'harmonia' (*harmonikon*), da 'rítmica' (*rhythmikon*) e da 'métrica' (*metrikon*).

De maneira contrastante, o campo 'prático' (*praktikon*) é dividido: em uma parte, que 'emprega' (*christikon*) os elementos citados subordinados à categoria técnica (harmonia, rítmica e métrica), embora aqui destinados à composição 'melódica' (*melopeia*), composição 'rítmica' (*thyrhmopeia*) e à 'poesia' (*poesis*); e em outra, destinada à 'expressá-las' (*exangeltikon*), relacionando-as então à execução 'instrumental', 'vocal e de atuação' (*organikon* e *hypokriticon*), incluindo os movimentos do corpo que enfatizam as respectivas melodias. Além disso, Aristides baseia-se na divisão em sete partes referentes ao estudo da harmonia proposto por Aristóxeno, que consiste em: (1) notas; (2) intervalos; (3) *systemata*; (4) *genera*; (5) *tonoi*, (6) modulações; (7) composição melódica.[103]

---

[102] Tradução baseada na versão inglesa de Andrew Barker: "*Music is described as practical and theoretical for the following reasons. When it considers its own elements and concerns itself with definitions and technical propositions it is said to engage in theory; when it translates these elements into action in the useful and proper composition of melodies, it is described as engaging in practice*" (1989, p.403-404).

[103] Assim como apresentado no segundo libro de *Elementa harmonica* (embora em ordem diversa): (1) gêneros; (2) intervalos; (3) notas; (4) *systemata*; (5) *tonoi*; (6) modulação; (7) composição melódica (1989, p.121). No entanto, no primeiro livro, Aristóxenos exclui a *melopea* (composição melódica) da lista referente aos estudos da harmonia. Como nota Barker, alguns escritores (por exemplo, Cleonides em *Eisagoge* 179.6-8, *e o* Anônimo 2 de Bellermann, 20), estabelecem a lista à semelhança de Aristides, enquanto outros (a exemplo de pseudo-Plutarco em *De musica*), seguem a lista de Aristóxenos, particularmente sem a presença da *melopea* (1989,

Portanto, se compararmos a distinção entre música teórica e prática de Aristides com aquela de Boécio, veremos uma diferença acentuada em suas estruturas organizacionais, embora sejam alinhadas ao fundamento aristotélico da oposição *thôrêtikê*/*praktikê* apresentada em *Metafísica* (E, 1025b) - a qual inclui também a ciência poiética (*poiêtikê*). Contudo, o fator 'análise' como 'juízo estrutural' na doutrina de Aristides, permanece latente em sua categorização a partir da aritmética, particularmente como parte do campo teórico da *physis*, que, nutrido pelos feitos de Pitágoras, Euclides e Nicômaco, fundamenta-se como uma ferramenta analítico-matemática a codificar o feito sensorial-acústico. O mesmo ocorre no campo de atividade prática, fundado a partir do conhecimento especulativo relacionado às artes poéticas. Em síntese, o feito de Boécio constituiu em condensar esse atributo referente à essa tradição ao considerar o juízo como primeira faculdade do músico *theoretico*.

Considerando essas informações, nos próximos parágrafos iremos nos concentrar em elucidar certos elementos de como as tradições classificatórias supramencionadas de Aristides e Boécio alcançaram os autores do século XVI.

Vale enfatizar que, a partir da segunda metade do século XV, novas bases de discussão e novas respostas às antigas questões começaram a ser oferecidas, além de serem esses os primeiros a desfrutar do exame de certos documentos gregos redescobertos – aspecto que influenciou vivamente os tratados e suas respectivas argumentações desde então, dentro e fora da Itália.[104] Um dos documentos mais extensos que reflete essas tradições é o enciclopédico, *De expentendis, et fugiendis rebus opus*, escrito em 1495 pelo humanista Giorgio Valla e publicado postumamente por Aldus Manutius em 1501[105]. Nos cinco livros dedicados à música, Valla não segue um único autor grego, mas realiza um compêndio com as fontes que julga mais representativas. Embora Bryennius seja seu autor mais citado, segundo as investigações de Palisca (1985, p.70), Valla também faz uso das doutrinas de

p.120). Como esclarece Barker, a presença a princípio inconsistente da alocação da composição melódica também no campo de estudos práticos, é posteriormente elucidada (capítulo 12), no qual o assunto é de fato dividido em estudos teoréticos concernente a formas melódicas, e análise para o uso a diferentes propósitos, no segundo livro. Cleonides (*Eisagoge*, 179.3-4), contorna esse problema atribuindo a harmonia como um conhecimento pertencente à ambos os campos (teórico e prático) (1989, p.406).

[104] cf. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (1989, cap. 2, p.23-50).

[105] Heinrich Glareanus em *Dodecachordon*, apresenta uma crítica sobre o volume, na qual menciona o caráter compilatório do tratado escrito por Valla, além de descrevê-lo como 'confuso' em virtude de misturar passagens antagônicas que possivelmente eram fruto do desentendimento do autor diante do assunto (GLAREANUS, 1547, p.86).

Ptolomeu, Bacchius, Porfírio, Nicômaco, Teón de Esmirna, e ainda, Aristides Quintilianus[106].

No capítulo 3 (‘*Musices distributio’*) do segundo livro, constata-se a direta influência da divisão da música como proposta por Aristides (*De musica*, I, cap.5[107]) - embora esta também seja atribuível a Aristóxeno, como afere Palisca (1985, p.78). O ponto fundamental desta citação para o presente estudo consiste na relação dos termos latinos escolhidos por Valla ao transliterar o autor grego, precisamente a respeito da definição das duas categorias (bem como as subclasses) que dividem a música como um todo: a ‘*theoretikon*’ ou ‘*inspectiva*’ (‘teorética’) e a ‘*praktikon*‘ ou ‘*activa*’ (‘prática’).

> Inspectiva est arte comparatas rationes et capita, et capitum partes diudicans graviter omnia perpendendo, atque iterum superna principia causasque naturales et ad ea que sunt coniectando consonantias accommodans. Activa vero iuxta rationes arte comparatas facultatem exercens musicam eamque potissimum persecuta intentionem quae voce graeca paedeutice a nostris institutrix ponit appellari.
> (1501, f.59v).
>
> A teorética (*inspectiva*) é a arte das proporções comparadas e [que] avalia cuidadosamente todas as partes, sejam essas principais ou subjacentes, examinando os seus mais elevados princípios e causas naturais relacionadas à disposição das consonâncias. A prática (*activa*) é a faculdade específica que exercita musicalmente as proporções e busca como principal objetivo a ‘paidêutica’ [i.e., *paideutikós*], termo grego que por nós é chamado de ‘ensinamentos’.

Seguindo estritamente a classificação de Aristides, Valla também subdivide a categoria da ‘teorética’ (*inspectiva*), em duas classes: (a) ‘natural’ (*naturalis*), formada pela ‘física’ (*naturalis*) e ‘aritmética’ (*arithmetica*); (b) ‘artificial’ (*artificialis*), formada pela ‘harmonia’ (*harmonica*), ‘ritmo’ (*rhythmica*) e ‘métrica’ (*metrica*). A partir da classe da ‘Prática’ (*activa*), divide outras duas classes : (a) ‘Criativa’ (*usus*), formada pela ‘melopoética’ (*melopoeia*), ‘ritmopoética’ (*rhythmopoeia*) e ‘poética’ (*poesis*); (b) ‘execução’ (*enunciativa*), formada pelas subclasses ‘instrumental’ (*organica* ou *instrumentalis*), ‘vocal’ (*odica*) e ‘dramatica’ (*hypocritica* ou *histrionica*).[108] No gráfico

[106] Para a lista completa da contribuição de cada um dos autores e suas respectivas passagens emprestadas por Valla, ver: Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (1989, p. 72).
[107] Aqui em referência à edição preparada por Barker (1989, p.399-535).
[108] “*Inspectiva rursus dividitum in naturalem et technicem quam dicere possumus artificialem. Naturalem porro dividunt in arithmeticam quae consonantiarum rationes atque proportiones coniectat, et quam generi vocabulo commune faciunt, inspectivam enim rursus vocant quae de eis quae sunt differit. Artificialis tres esse species videri volunt harmonicam unam, rhythmicam alteram, metricam tertiam. Activam dividunt in usum perdictarum, et eorum ex angelticen, quam enunciativam possumus nominare, eius quae sub usum cadit species faciunt melopoeiam, thythmopoeiam et poesim. Enunciativae vero totidem species organicam quam dicamus*

organizado por Palisca (Fig. 6), é possível observar com maior clareza, como se estabelece a interpretação de Valla segundo a divisão expressa por Aristides.

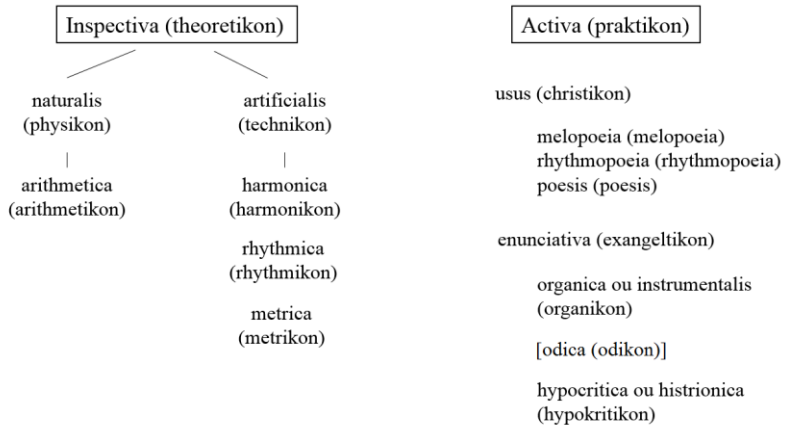


Figura 6: Classificação dos campos do estudo da música adotada por Valla baseada em Aristides Quintilianus. Os termos originais gregos constam entre parênteses (cf. PALISCA, 1985, p.78). Originalmente Palisca não apresenta a subclasse '*odica*', embora esta seja mencionada por Valla e Aristides.

Ao nosso propósito, vale destacar a escolha terminológica realizada por Valla para apresentar os termos a respeito da chamada *musica inspectiva* e *activa*. Diante desse fato, surge a inevitável questão: por que Valla escolheu os termos '*inspectiva'* e '*activa'* para sua tradução, ao invés dos habituais lexemas latinos *'theorica'* e '*practica"*? A hipótese aqui sustentada considera que, apesar da costumeira latinização dos termos gregos '*theoretikon*', como '*theorica*', e '*praktikon*', como '*practica*', Valla supostamente busca estabelecer, de fato, a plena tradução desses termos. Pois, se considerarmos a raiz da forma nominal *theōria* do verbo *theōreō*, o qual pode ser entendido como 'inspecionar', 'olhar para', 'contemplar' 'observar', 'considerar', ou seja, inerente ao "ato de contemplação", como afirma Palisca (PALISCA, 2001[1]); então o uso do termo '*inspectiva*' (assim como a sua contrapartida '*activa*'), proveniente das categorizações latinas da filosofia aristotélica[109] realizada por

instrumentalem nec vereamur novare vocabula. Odicam secundam vocemus nos interim cantoriam siquid enim in verbo fuerita speritatis eaum molliet usus tertiam hypocriticam hoc est histrionicam in qua corporales sunt motus species igitum quas memoravimus sunt musices. Partes autem multorum consensi septem complectitum primam de phthongis, Secundam de intervallism, Tertiam de sustenatis. Quartam de generibus, Quintam de tonis, Sextam de mutationibus, Septimam de melopoeia. Primum igitum de phthongis dicendum, at quniam ex phthongis quaerit gravitas et acumem et ea in sonis inveniunt prius in quo genere ponenda sit vox, seu sonus, seu ut alii malunt dicere strepitus" (1501, f.59v).

[109] Cf. Metafísica, 933b e 125b.

Cassiodorus, talvez tenha influenciado a adoção do termo por Valla – que possivelmente tenha julgado esta, uma opção mais assertiva a respeito do significado inerente aos vocábulos gregos.

Na divisão bipartida da filosofia apresentada nas *Instutiones* de Cassiodorus (II, cap. 3, *De dialectica*), o vocábulo latino '*inspectiva'* – adjetivação do verbo '*inspectio'*[110] – faz referência à ciência especulativa em oposição à prática. Desta maneira, as ciências teóricas (*inspectivam*), subdivide-se pela natural[111] (*naturalem*), matemática[112] (*doctrinalem*) – e esta ramificada em aritmética, música, geometria e astronomia – e, por último, pela ciência divina[113] (*divinam*); por outro lado, as ciências práticas (*actualem*), a qual divide-se em ciência ética (*moralem*), econômica (*dispensativam*) e política (*civilem*) (CASSIODORUS, 1961, p.1961)[114]; essa divisão também se faz presente no célebre *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha, apresentada particularmente no capítulo 24 (*De definitione Philosophie*) do segundo livro (*De Rhetorica et Dialectica*)[115].

Por outro lado, o termo '*activa'*, utilizado como sinônimo das ciências práticas (assim como em Valla), possui também o mesmo precedente relacionado à divisão da filosofia. No

---

[110] O verbo '*inspectio'* é definido no *The Oxford Latin Dictionary* como: (1) a ação de olhar (para ou dentro); (2) um exame visual, inspeção; (3) um exame teórico, investigação, inquirição (2012, p.1019). Portanto, neste caso, a forma do verbo subjetivado compreende as ciências especulativas de maneira a anteceder abstratamente ou 'observar' ('contemplar') aquelas produzidas pelas ciências práticas. Esse entendimento é similar ao expresso pelo lexicógrafo italiano Papias, em seu *Elementarum doctrinae rudimentum*, que possui a entrada '*Inspectiva'*, definindo-a como a: "*sapientia qua supergressi visibilia de divinis aliquid et caelestibus mente solum modo contemplatur*" (1491, f.Liv).

[111] "Filosofia natural é a investigação da natureza de cada coisa." (CASSIODORUS, II, cap. III.6, 2004, p.190, tradução nossa)

[112] "A ciência que se ocupa com a quantidade abstratamente é chamada matemática. Uma quantidade abstrata é aquela com a qual lidamos apenas por cálculo, separando mentalmente essas quantidades da matéria ou de outros acidentes, por exemplo, iguais, desiguais e outras coisas desse tipo" (Ibidem, tradução nossa).

[113] "A filosofia é chamada de divina quando discutimos a natureza inefável de Deus ou as criações espirituais que participam em algum grau de qualidade distinta mais profunda" (Ibidem, tradução nossa).

[114] No suntuoso *Thesaurus linguae Latinae*, a entrada '*inspectivus*' menciona uma passagem de Priscianus Caesariensis em *De praeexercitamina* (*Rhetores latini minores*, editado por Karl Halm, 1863, p.559) que comenta a equiparação deste ao termo '*intellectivus*" e o contraste com '*activus*': "*nominaverunt...quidam has quaestiones activas, illas inspectivas sive intellectivas*" (1934-1964, VII, *Pars prior*, p.1945)

[115] "*Alii definierunt Philosophiae rationem in duabus consistere partibus, quarum prima inspectiva est, secunda actualis. Inspectvia dividitur in tribos modis, id est prima in naturalem; secunda in doctrinalem; tertia in divinam. Doctrinalis dividitur in quattuor, id est, prima in Arithmeticam, secunda Musicam, tertia Geometriam quarta Astronomiam. Actualis dividitur in tribos, id est, prima in moralem, secunda dispensativam, tertia civilem*" (ISIDORO DE SEVILHA, II, 26, 2004, p.386). Como aponta Gilbert Dahan (1992, p.236), o esquema presente em *Institutiones* (e consequentemente, em *Etymologies*), é inspirado em Ammonius (Cf. *In prophyrii Isagogen Prooemium* (in: *Commentaria in Aristotelem Graeca* IV.3, 11.21-22, 1891).

entanto, a diferença reside na raiz do verbo, a qual diverge ligeiramente do caso anterior: pois, para Cassiodorus, as ciências práticas são denominadas '*actualem'*, isto é, a subjetivação do verbo '*actum'*. Contudo, o termo apresentado por Valla ('*activa'*) também possui precedentes no âmbito lexical; Sêneca, por exemplo, o utiliza em suas *Epistulae Morales*, particularmente na carta 95, onde se lê: "*Philosophia autem et contemplativa est et activa*" (1925, p.64, grifo nosso); ou Boécio em *In Porphyrium Dialogus*, o qual utiliza o termo para traduzir o vocábulo grego '*praktike*', em oposição ao termo '*theoretike'*, assim como para apresentar a divisão da filosofia: "*Est enim philosophia genus, species vero ejus duae, una quae* θεωρητικὴ [(*theoretike*)] *dicitur, altera quae* τρακτικά ([*praktike*]), *id est speculativa et* activa (1847, p.11A, grifo nosso).

Um exemplo contemporâneo a Valla pode ser encontrado nos escritos de Cristoforo Landino, especialmente nas anotações manuscritas das palestras proferidas entre 1462 e 1463 sobre os sete primeiros livros de *Eneida* de Virgílio, presentes no Codex 1368 da Biblioteca Casanatense em Roma. Assim como cita Bruce Mcnair em seu dedicado estudo, '*Cristoforo Landino: His Works and Thought'* (Leiden, 2018), Landino utiliza os termos '*vita speculativa'* e '*vita activa'*, ao discutir os "poderes da mente" em alegoria à Eneida (especialmente na introdução do sexto livro), dizendo: "a razão é dividida em duas partes, com uma associada à especulação, e a outra, à ação" (2018, p.45)[116]. Os termos '*vita activa*' e '*vita contemplativa*' (ao invés de *speculativa*) aparecem também nas *Disputationes Camaldulenses* (dedicada a Federico da Montefeltro, Duque de Urbino), impressa seis vezes entre 1480 e 1511, denotando-os como "duas maneiras de vida", como apresentado no título do referido livro conforme a primeira edição: "*Christophori Landini Florentini Ad Illustrissimum Federicum Principem Urbinatum Disputationum Camaldulensium Liber Primus De Vita Contemplativa Et Activa Feliciter Incipit*" (MCNAIR, 2019, p.94-95). No entanto, não é possível afirmar categoricamente em que medida os exemplos de Landino

[116] Na leitura de Mcnair, os termos quando considerados "por uma perspectiva mental, a alegoria apoia a ideia que a melhor vida é aquela que mistura as vidas ativa (*active*) e especulativa". Quando consideradas por uma perspectiva de vidas diferentes como destino – considerando que Eneida deixa Cartago (a 'vida ativa'), para alcançar a Itália (a 'vida especulativa') -, assim a vida especulativa é considerada superior, e as duas vidas, no entanto, não se misturam. No entanto, nas palestras de Landino, a vida ativa não é descrita como ruim, mas como uma ajuda à vida especulativa, o que consequentemente implica que elas podem [mutuamente] coexistir" (2018, p.45)

exercem propriamente uma influência no léxico de Valla, ou se apenas há a recorrência e familiaridade do termo (ao menos em Florença) em outras instâncias e aplicações[117].

Assim, com o levantamento desses dados, iniciaremos a investigação dos tratados musicais que se apropriaram da terminologia de Valla, relacionando-os também ao conceito apresentado por Boécio sobre o 'músico perfeito'. A apuração das definições das categorias supracitadas possibilitará o entendimento sobre como a 'análise', em termos gerais, estabelece-se quanto elemento inerente à *musica theorica* (*inspectiva*) e em que medida essa 'qualidade' relaciona-se com a *musica practica* (ou *activa*) ao longo do século XVI.

Partindo da publicação de *De expentendis* (1501) e examinando os tratados publicados a partir de 1501 contidos na lista de Davidsson (*Bibliographie der Musiktheoretischen Drucke des 16. Jahrhunderts*), constata-se que o primeiro autor a utilizar ambos os termos latinos de Valla (*inspectiva* e *activa*) como categorias gerais da música não é italiano, mas germânico: particularmente Andrea Ornithoparchus em *Musica activa micrologus* (Leipzig, 1517). Apesar de Johannes Cochlaeus em *Musica* (Köln, 1507) apresentar o termo *activa* para denotar o escopo do tratado à *musica practica* no colofão ("*Finis totius* musice active. *tris in partes divise*", 1507, f. Fiiiv, grifo nosso), é Ornithoparchus que define ambos os termos utilizados por Valla. Ao apresentar a *musica activae*, Ornithoparchus sintetiza a versão de Valla e se vale prioritariamente da doutrina de Boécio, principalmente concernente à faculdade analítica concernente ao campo teórico. Por outro lado, quando define *musica activa*, Ornithoparchus baseia-se nos argumentos de Agostinho, Guido d'Arezzo e Gafurio relativos à definição da música em si, relacionando esta prioritariamente ao ato musical do ponto de vista fenomenológico – isto é, a música prática como oposição à contemplação e ao juízo.

[117] No campo musical, pode-se citar um exemplo do início do próprio século XV, como o caso de *Declaratio musicae disciplinae*, de Ugolino de Orvieto. Neste caso, Ugolino utiliza o termo '*activa'* no proêmio do quinto livro para identificar o efeito de uma das duplicidades do intelecto, comentadas em direta relação com Aristóteles *(De anima* III, c.5. 165ª), distinguindo entre *intellectus agens* e *intellectus passibilis*. Assim, o termo surge na argumentação sobre o efeito ativo de imagens potencialmente inteligíveis no intelecto: "*Haec autem virtus est ipsius intellectus quae vocatur intellectus agens, et sic intellectui nostro inest agendi potentia et agit intellectus et nuncupatur* activa" (SEAY, 1962, p.86, grifo nosso).

Portanto, para observarmos os detalhes e as relações apresentadas por Ornithoparchus, constam a seguir os excertos das definições apresentadas no início do capítulo 1 do primeiro livro do tratado:

De Musica Inspectiva	Sobre a *musica inspectiva*
Inspectiva musica est scientia: sonos naturalibus instrumentis formatos: non auribus: quarum sunt obtusa iudicia: sed ingenio rationeque perpendens (ORNITHOPARCHUS, 1517, f.Aivr)	A *musica inspectiva* é a ciência que pondera os sons formados pelos instrumentos naturais; não pelos ouvidos, cujo juízo é obtuso, mas pelo engenho e pela razão.
De Activa musica	Sobre a *musica activa*
Activa musica quam et practicam dicimus: ut divus Aug.. Lib.1 musice sue refert: Est bene modulandi scientia. Vel secundum Guidonem in principio doctrinalis sui: est ars liberalis: veraciter canendi principia administrans. Hanc Franchinus li[b]. I c[ap.] 3 Theorice sic diffinit: Est scientia perfecte modulationis, sonis, berbis, ac numeris consistens, que pariformiter duplex est scilicet Mensuralis ac Plana (ORNITHOPARCHUS, 1517, f.Aivr).	[Sobre] a *musica activa*, a qual chamam de Prática, Santo Agostinho escreve no primeiro livro de sua *Musica*: "é a ciência de realizar bem melodias"; ou Guido no início de seu *Dottrinale*: "é uma arte liberal, que exorta os princípios do canto verdadeiro"; Gafurio, no terceiro capítulo do primeiro livro de sua *Theorica* assim o define: "é a ciência de realizar perfeitas melodias constituídas por sons, palavras e números, a qual se divide em dois [tipos]: mensural e plana".

Observa-se, no entanto, que a influência de Valla no âmbito conceitual (e não terminológico), bem como a de Boécio, é reconhecida em um tratado anterior ao *Musica activa micrologus.* O tratado de Ulrich Burchard, *Hortulus musices* (1514) - também publicado em Leipzig -, apresenta em sua descrição sobre a *musica theorica* uma definição que enfatiza a qualidade investigativa ('*ad invicem investigat'*) desse campo da ciência musical (em contrapartida a realização sonora da *musica pratica*[118]). Burchard fundamenta o seu argumento explicitamente em Boécio e Valla em seus 'cincos livros' (certamente uma referência à porção sobre a música em *De expentendis*). No primeiro capítulo intitulado, "*De Musices notificatione et partione"* (f.Aiijr), o autor apresenta um esquema gráfico que exemplifica a divisão da música, incluindo na seção "*theorica*" a seguinte definição:

Theorica est qu[a]e diversorum sonorum differentiam proportionemque ad invicem investigat, quam Boethius Georgiusque Valla quinque libris expresserunt.(1514, f.Aiijr)	A [música] teórica considera a investigação recíproca da diversidade dos sons e suas proporções, assim como Boécio e Giorgio Valla descreveram-na em cinco livros.

[118] "*Practica que circa sonorum ac consonantiarum praxim versatum...*" (1514, f.Aiijr).

Uma descrição muito similar – e provavelmente uma das principais fontes do âmbito de trabalho de Burchard[119] - é observada em *Tetrachordum musices*[120] (Nüremberg, 1511) de Johannes Cochlaeus. Ao final do capítulo II, Cochlaeus distingue a chamada *musica harmonica* em duas partes: *theorica* e *practica*[121]. Com relação a primeira categoria, diferentemente de Burchard, Cochlaeus não enfatiza a qualidade 'analítica' pertinente a esse campo, ainda que o autor evoque a *auctoritas* tanto de Boécio quanto de Valla, como pode ser observado no excerto abaixo:

---

[119] O nível de relação pode ser percebido, nesse caso particular, não somente pela influência da definição apresentada sobre música prática (como será apresentada mais abaixo), mas sobretudo concernente à sua definição de *musica practica*, que coincide *verbatim* com a definição apresentada por Burchard (cf. nota precedente), se lê: "*Practica: que circa sonorum ac consonantiarum praxim versatum* (1511, f.Aiiv).

[120] Trata-se de uma versão acentuadamente expandida de seu tratado "*Musica"* (1507).

[121] Vale ressaltar que Cochlaeus realiza uma espécie de resumo com relação à três diversas (e frequentes) tradições concernentes a divisão da música (entre elas, a de Boecio e de Valla, como citado no texto). As divisões são citadas, como o autor expressa, a partir de "*Richardum*" ou Richard of St. Victor (*Excerptionum Allegoricarum*, I, cap.10) – e este baseado em Hugo of St. Victor (*Eruditionis Didascalicae*, II, cap. 13), segundo o que afirma Clement A. Miller (1970, p.19). Desta forma, na primeira divisão a música é organizada nas categorias boecianas, Mundana, Humana e Instrumental (*Mundana*, *Humana* e *Instrumentalis*), e cada uma é dividida em três partes, e essas, ainda em outras três. Assim, a música *Mundana* divide-se em: (1) 'elementos' (*elementis*), distinta em 'peso' (*pondere*), 'numero' (*numero*), e medida (*mensura*), e nas palavras de Cochlaeus, "todos são encontrados em seus estados individuais e também mutuamente misturados em composição e proporção"; (2) 'planetas' (*planetis*), "como são vistos nos variados aspectos e influências [com relação à] 'posição' (*situ*), 'movimento' (*motu*), 'natureza' (*natura*); (3) [valores] temporais (*temporibus*), divididos em 'anos' (*annis*), 'meses' (*mensibus*), 'dias' (*diebus*), bem como "na mudança e alternância das estações (primavera, verão, outono e inverno), da lua (aumento e diminuição, ou crescente e minguante), e dos dias. A música *Humana* divide-se em: (1) 'corpo' (*corpore*), que é distinta em 'crescimento' (*vegetationibus*), 'temperamento' (*humoribus*) e 'ações [racionais]' (*operationibus*); (2) 'alma' (*anima*), separada em faculdades (*pontentiis*) e 'virtudes' (*virtutibus*); (3) e a conexão entre ambos (*connexu utrisque*). A música *Instrumentalis* divide-se em: (1) aquela produzida em instrumentos por meio de golpe, como em 'tambores' (*timpanis*) e 'instrumentos de cordas' (*chordis*); (2) aquela produzida por instrumentos de sopro, como 'flautas' (*tibiis*) e 'órgãos' (*organum*); (3) produzida pela voz, como em 'poemas' (*carminibus*) e 'canções' (*cantilenis*). No segundo tipo de divisão apresentada por Cochaleus, a classificação estabelece-se a partir da essência natural e artificial da música, que de certa maneira repete a classificação anterior, embora com outra perspectiva. Desta forma, a musica *Naturalis* é distinta em: (1) *mundana*, "que considera a harmonia do mundo e suas partes, assim como [a harmonia] supraceslestial e suas partes"; (2) *humana*, "que considera a relação comparativa entre corpo e alma, e suas partes interrelacionadas"; a música *Artificialis* é distinta em: (1) rítmica, "que investiga os acentos das palavras e se o som é adequadamente ou indevidamente posicionado sobre as sílabas das palavras"; (2) métrica, que investiga as medidas dos tipos de métrica em proporções precisas e aceitáveis; (3) harmônica, " que investiga a mútua diferença e proporção dos diversos sons. A terceira divisão apresentada pelo autor é separada em duas classes, Harmônica e Prática, que reiteram alguns dos detalhes das divisões anteriores, embora partindo também de outra perspectiva de aplicação. Desta maneira, a música *Harmonica* é distinta em: (1) teórica (cuja tradução de seu significado está apresentada no texto); e (2) prática, "concernente à aplicação prática dos sons e consonâncias. Por outro lado, a música *Practica* distingue-se em: (1) música instrumental, "tocada por diversos instrumentos"; (2) música vocal, "produzida pela voz humana", e esta, segmentada ainda em duas partes: a chamada 'habitual' (*usualis*), "a qual não possui princípios pelos quais deveria ser guiada", e regulada, a qual é "fundamentada em princípios" – e essa, dividida em 'plana' ("cujas notas possuem a mesma medida e também se movem com a mesma velocidade e intensidade) e 'figurada' ("cujos valores das notas são desiguais, e essas sujeitas a serem alargadas ou diminuídas de acordo com a indicação de diferentes sinais) (COCHLAEUS, 1511, f.Aiir-Aiiir, tradução nossa).

Theorica: Qu[a]e proportionabiles consonantiarum rationes, atque inequales toni divisionem, triaque meli genera coniectat. Eam Boecium Georgiusque Valla, quinque libris expresserunt (1511, cap. II, f.Aijv)	A [música] teórica considera as relações proporcionadas das consonâncias, a divisão desigual do tom inteiro e os três gêneros do tetracorde. Boécio e Giorgio Valla descreveram-na em cinco livros.

Portanto, com esses três exemplos - Ornithoparchus, Burchard e Cochlaeus (em ordem cronologicamente descendente) – temos um panorama da receptividade das ideias de Valla em conjunto com a definição de Boécio no contexto germânico. Contudo, devido ao nosso objeto, é necessário investigarmos a recepção dessa divisão no âmbito dos tratados italianos.

Dessa forma, se observarmos os tratados italianos publicados a partir de 1501, o primeiro a aplicar claramente a distinção entre ambos os termos (*inspectiva* e *activa*), segundo a lista de Davidsson, é *Scintille di Musica* (Brescia, 1533), de Giovanni Maria Lanfranco[122]. Escrito em italiano, Lanfranco traduz os termos latinos transmitidos por Valla[123] mantendo-os etimologicamente próximos, sendo expressos como: '*Inspettiva'* e '*Attiva'*. Prevalecendo a exposição concisa, Lanfranco define ambos os campos da música após apresentar os níveis concernentes a música *Mundana*, *Humana* e *Instrumentale*. Neste caso, tanto a *musica inspettiva*, quanto a *musica attiva*, são organizadas como subcategorias da música *Harmonica* – que, juntamente com a música *Organica*, estabelecem-se no âmbito da *Musica Instrumentale*, apresentada na primeira página do tratado.

…la [musica] Inspettiva è quella che giudica con ragione le cantilene, et la Attiva con ragione le essercita. Per il che questa da Guido Aretino è diffinita arte liberale, che ci insegna il veramente cantare. Et e partita medesimamente in due parti Piana et misurata (1533, p.1).	A música *inspettiva* é aquela que avalia a composição com a razão, e a *attiva* é aquela que com a razão a exercita. Por isso essa é definida por Guido d'Arezzo como uma arte liberal que nos ensina verdadeiramente a cantar; e, de maneira similar, é dividida em duas partes, *piana* e *misurata*.

[122] Vale aqui enfatizar a presença do termo '*Activa'* empregue por Gafurio em *De harmonia musicorum opus* (1518). No final do primeiro capítulo do primeiro livro, Gafurio o apresenta como uma abrangente disciplina musical que compreende três fatores, o que chama de 'consideração' (*consideratio*) e disposição (*dispositio*), concernentes à teoria; e o exercício (*exercitatio*) prático da música: "*Verum in activae musicae disciplina consyderatio dispositionem, atque haec exercitationem quibus tribos omnino constat necesse est praecedat. Theoricus consyderatione et dispositione iplicitus practico exercitationem ex frequentatis actibus habitum generantem reliquit*" (1518, I, cap. 1, f.Aijv). Portanto, neste caso o termo pode ser entendido como lexema dado à disciplina que contém, em si, a prática da música sob observância dos fatores concernentes ao estudo da teoria.

[123] Incluindo-o como uma de suas *auctoritas* no início do tratado, assim como Boécio e Ornithoparchus.

Na definição de Lanfranco acima apresentada, além de adicionar a *auctoritas* de Guido, observa-se que ambas as terminologias de Valla abarcam essencialmente as definições de Boécio, posicionando a razão (*ragione)* sob duas perspectivas: aquela à serviço do juízo especulativo de uma composição (*musica inspettiva*), e aquela como fator preliminar à prática (*musica attiva*). A palavra '*ragione'*, além de significar "a causa, o porquê, o motivo, o fundamento, a prova", como consta na segunda dentre as definições do termo no *Vocabulario degli accademici della Crusca* (1612, p.680), enfatiza também o entendimento analítico que pode ser destinado ao termo (i.e., 'juízo da causa/fundamento' da composição), ou ainda como como a 'potência da alma'[124] (sendo essa a primeira definição apresentada no *Vocabulario*). Neste último sentido, o *Vocabulario* indica como exemplo de aplicação, uma passagem contida em '*Il Tesoro'* de Brunetto Latini, na qual se lê: "*Ragione è un movimento dell'anima, che assotiglia la veduta dell 'ntendimento, e sceglie il vero dal falso*" (Ibid., p.680). Assim, podemos alargar o entendimento das definições apresentados por Lanfranco, entendendo-as ainda como a manifestação especulativo-analítica e prática da 'verdadeira' harmonia - portanto, diferenciando-se assim daquela 'falsa' ou 'equivocada'.

Portanto, Lanfranco ao utilizar a terminologia de Valla parece tornar ambos os conceitos boecianos inerentes à *musica theorica e practica* ainda mais claros. Ainda que tais terminologias adotadas por Lanfranco não tenham sido adotadas por grande parte dos autores subsequentes – mesmo sendo *Scintille di musica*, não somente amplamente difundido mas também considerado o mais antigo e completo tratado escrito em italiano (ou em '*lingua cortigiana'*) (BLACKBURN, 2001[2], p.231) -, há ao menos dois autores que se alinham ao autor nesse sentido: Angelo da Piccitono e Scipione Cerreto.

Em *Fior Angelico di Musica* (1547), o frade Angelo da Picitono (ou da Pizzighettone) também faz uso dos termos de Valla – *inspectiva* e *activa*[125] – e se baseia em Lanfranco para defini-los, inclusive utilizando passagens literais provenientes do *Scintille di musica* (embora sem nenhuma atribuição bibliográfica).

[124] O que remete ao conceito aristotélico, presente em *De anima* (passim), ou tomista, presente na *Suma Teologica* (II, q.78).
[125] Enfatiza-se que, diferentemente de Lanfranco, Angelo apresenta ambos os termos em latim.

Ambos os termos e suas definições são presentes nos capítulos 8 e 9 do primeiro livro do tratado. Na primeira categoria definida (*musica inspectiva*), Angelo também faz uso da *auctoritas* de Ornithoparchus, incluindo inicialmente em breve alargamento do sentido originalmente posto por Lanfranco, relacionando o termo especialmente à *musica theorica*, fornecendo também uma explanação sobre esse campo. Já ao definir a *musica activa*, Angelo não apenas faz uso da definição proposta pelo próprio Lanfranco, mas também reapresenta, a partir do autor bresciano, as citações de Agostinho, Guido e Gafurio, tornando ainda mais assertiva a atribuição de *Scintille* como sua fonte originária. Ambos os capítulos são apresentados integralmente a seguir:

De Musica inspectiva, Cap. 8	Sobre a *musica inspectiva*
La Musica inspectiva è quella che con ragione giudica le cantilene, la qual certamente è adimandata theorica. Quel curioso lettor vorria sapere, che cosa è theorica? Nota, che la theorica è quella che nelle proportioni genera la diversita di suoni, non al giudicio del senso del nostro audito (perche questa tal diversita de simile suoni e separata da tal giudicio) ma se considera con il proprio ingegno, et con vera ragione. Sopra della inspectiva Musica anchora descrive Andrea ornithoparcho meiningensi, dicendo: Inspectiva Musica est scientia, sonos naturalibus instrumentis formatos, non auribus, quarum sunt obtusa iudicia, sed ingenio rationeque perpendens.	A *musica inspectiva* é aquela que com a razão avalia as composições, a qual é apropriadamente chamada de *theorica*. Qual curioso leitor deseja saber o que é *theorica*? Observe que a [*musica*] *theorica* é aquela que nas proporções gera a diversidade de sons, não pelo juízo do nosso senso auditivo (porque a diversidade de sons semelhantes não pertence a tal juízo), mas é considerada pelo próprio engenho [especulativo] e pela verdadeira razão. Sobre a *musica inspectiva*, também descreve Andrea Ornithoparchus de Meiningen, dizendo: "a música *inspectiva* é a ciência que pondera os sons formados com instrumentos naturais, não pelos ouvidos, cujo juízo é obtuso, mas pelo engenho e pela razão".
De activa Musica	Sobre a *musica activa*
L'Activa Musica è quella laqual con ragione è exercitata. Et per maggiore intelligenza delli curiosi anchora se dichiara dicendo, che la Musica activa è quella la qual noi diciamo prattica, et questo referisse santo Agostino nel primo della sua Musica, dicendo: Est bene modulandi scientia. Overo (secondo che descrive Guido monacho aretino nel principio de suo dottrinale) dicendo: Est ars liberalis, veraciter canendi principia administrans. Quella activa Musica da Franchino è diffinita nel primo della theorica al 3. cap. dicendo: Est scientia perfectae modulandis, sonis, verbis, ac numeris consistens. Dipoi anchora se dichiara, che questa Musica activa è dupplicata, cioè, plana e mensurale (1547, f. Biir).	A *musica activa* é aquela que com a razão é exercitada. E para esclarecer melhor aos curiosos, também se declara dizendo que a *musica activa* é aquela que nós chamamos de '*prattica*', e a ela se refere Santo Agostinho no primeiro livro de sua *Musica*, dizendo: "é a ciência do modular bem"; ou, segundo aquilo que descreve Guido d'Arezzo, no início de seu *Dottrinale*, dizendo: "é uma arte liberal, que exorta os princípios do verdadeiro canto". Por Gafurio, a *musica activa* é definida no primeiro [livro] no capítulo 3 da *Theorica*, dizendo: "é a ciência de realizar perfeitas modulações constituídas por sons, palavras e números". Assim, também se declara que essa *musica activa* é dividida em duas partes: isto é, a [*musica*] plana e a mensurada.

Em *Della Prattica Musica* (1601), Scipione Cerreto reúne essencialmente todas as informações até aqui apresentadas. Embora não as faça de maneira literal, como fez Angelo da Piccitono a partir de Lanfranco e Ornithoparchus, Cerreto as expressa de maneira elaborada e expandida, conjugando ainda as formulações de Galeno, Boécio, Gafurio, Lanfranco, Zarlino, e sobretudo, Plutarco (a partir de tradução de Carlo Valguglio), consistindo na mais rica explanação identificada sobre a *musica inspectiva* e *musica activa* no contexto do século XVI italiano[126]. No quinto capítulo do primeiro livro (‘*Qual sia la Musica Attiva, e qual sia la Musica Ispettiva*[127]’), o erudito autor napolitano organiza sua argumentação priorizando três eixos principais (e complementares entre si): (1) a distinção e explanação sobre a *musica theorica* e *prattica*, relacionadas à *musica ispettiva* e *attiva*, respectivamente; (2) a relação existente no juízo - ou na análise propriamente dita - entre o sentido e a razão (*senso* e *ragione*), e neste caso, atribuindo Plutarco como sua *auctoritas* no assunto; (3) aspectos concernentes a interrelação entre ambas as atividades. Os detalhes que atestam esses pontos podem ser observados a seguir na tradução do capítulo em questão.

Qual sia la Musica Attiva, e qual sia la Musica Ispettiva.	O que seria a música ativa e o que seria a *musica ispettiva*
...si deve considerare, che la Musica facultà è stata da Scrittori di essa in due modi intesa, cioè in Musica Teorica, et in Musica Prattica. La Teorica tratta assolutamente della natura delle consonanze, per via de numeri proportionati, e così ancora della sonorità, concordia, e discordia, maggiore, e minore, e della convenienza c’hanno, ò vero proportionalità, e della divisione del Tuono in Semituoni, *Diesis*, et Commati, della quale tratta Boetio dottamente, insieme con l’altre tre Matematiche, Aritmetica, Geometria, et Astrologia , dette Matematiche, che consisteno, in demostrationi, et operationi. La Prattica Musica è stata intesa quella che è esercitata regolamente da Prattici Musici per tutti li tuoni quali sono le forme delle compositioni, per che	Se deve considerar que a competência musical foi compreendida por seus escritores de duas maneiras: em música teórica e musica prática. A [música] teórica trata da natureza das consonâncias por meio dos números proporcionais, e, portanto, também da sonoridade consonante e dissonante (maior e menor), da conveniência ou proporcionalidade que essas possuem, e da divisão do tom em semitom, *diesis* e comas, das quais diligentemente trata Boécio junto às outras três [disciplinas] matemáticas: aritmética, geometria e astrologia, as quais consistem em demonstrações e operações. A música prática tem sido compreendida como aquela que é regularmente realizada pelos músicos práticos

[126] Em explanações posteriores, prevalece entre os autores italianos a sintética definição apresentada originalmente por Lanfranco (ou por aqueles que serviram de sua obra). Zaccaria Tevo, por exemplo, em *Il Musico Testore* (1706), particularmente nos capítulos IX e X do primeiro livro (p.9), realiza uma paráfrase das definições apresentada por Angelo da Picitono (1547, f. Biir), a qual é, em essência, a mesma definição presente em *Scintille di Musica* (1533, p.1), como descrito anteriormente.

[127] Cerreto, talvez pela influência linguística regional napolitana, utiliza uma grafia particular para exprimir o vocábulo latino ‘*Inspectiva’* (no vulgar toscano, ‘*Inspettiva’*) - embora na marginália de seu tratado (p.11), conste também a forma ‘*Inspettiva’*, como em Lanfranco. Ao longo do texto, ao comentarmos sobre o uso realizado pelo autor Napolitano, utilizaremos sua grafia original apresentada com maior recorrência no texto (‘*ispettiva*’)

Forma dat esse rei, e la dicono Musica Attiva, quale secondo narra Franchino Gafurio nel suo libro De harmonia Instrumentorum, al primo capo del 1. Libro che tre cose apartiene, e sono necessarie al Teorico, la Consideratione, la Dispositione, e la Esercitatione; però essendo intricato nella consideratione, e dispositione, lascia la cura della essecitatione al Prattico Musico, e questa è intesa per la Musica Attiva, et si dice in tal modo perche si pone in atto Prattico per tutti li tuoni quali sono le forme delle compositioni (come di sopra un'altra volta habbiamo detto). Ragionando Plutarco della Musica Attiva à car[ta] 148 nella sua Musica, che à tempo de gli antichi Greci, i Filosofi volevano che la Musica Attiva non se esercitasse se non da persone che erano atti ad altri darne ragione.

La Musica Ispettiva è stata intensa quella che nasce dalla Musica Attiva, e che solamente giudica qualsivoglia Concento che con voce si canta, ò con Strumento si suona ; [p.12] ma tal giudicio non si può far così facilmente da un Mediocre Prattico, ma si bene da un Perito Musico; perche non essendo egli capace dell'armonie come sono composte, et aplicate à quel Concento, facilmente può errare; perche à giudicare uno Concento, vi concorreno due cose cioè Senso, e Ragione, quale opinione tiene ancora Plutarco, come chiaro ce lo dimostra nella sua Musica à carte 166. *Ut autem absolute summatimque dicamus, concurrere oportetsensum atque rationem in partibus Musicae iudicandis*, si che il senso, e la Ragione sono due potentie che non ponno stare divise con tutto che il Senso sia Servo della Ragione…ma la Ragione è quella che hà posto la Musica in arte, in toni, in regole, et in osservationi…

Si che la Musica detta Inspetiva sarà intensa in tal modo quando in essa vi concorreno due parti insieme cioè Senso, e Ragione. Non negando però che l'Orecchie non sia Giudice della Musica in quanto al Senso, e quando da un prattico Musico, mancassero per avventura alcuna delle due cose la Musica Ispettiva non può operare in esso, atteso l'armonie sono altramente intese, e per lo contrario giudicate.

[p.13]….considerando noi che al tempo d'oggi vi sono molti di questi Mida che per compiacenza d'latri, ò per loro ignoranza inavedutemente giudicano i componimenti hor di questo, et hor di quello v[i]rtuoso Compositore, e non si avvedeno che in tale effetto sono privi di senso, e di ragione, anzi perversi di volontà; imperoche à giudicare l'altrui armonie, bisogna che habbiano due parti per essempio (come dice Galeno) un Medico che habbia solamente la Teorica dela

por meio dos modos (*tuoni*) os quais são as formas da composição, porque *a forma dá existência a coisa*, e a chamam de '*musica attiva*', pois, de acordo com Franchino Gafurio em *De harmonia instrumentorum* (I, cap.1), três coisas pertencem e são necessárias ao teórico: a consideração, a disposição e a exercitação; no entanto, sendo a consideração e disposição [ponderações] complexas, ele a deixa aos cuidados da exercitação do músico prático, e [justamente] por tais aspectos que a *musica attiva* é compreendida. Se diz dessa maneira porque ela se põe em ato prático por meio de todos os modos (*tuoni*), os quais são as formas das composições (como acima uma outra vez foi dito). Plutarco, raciocinando sobre a *musica attiva* na página 148 de sua *Musica*, [ele diz] que no tempo dos antigos gregos, os filósofos queriam que a *musica attiva* não fosse praticada, exceto por aquelas pessoas que eram aptas a conceder um juízo às outras.

A *musica ispettiva* tem sido compreendida como aquela que nasce da *musica attiva* e que julga qualquer composição a qual com a voz se canta ou com o instrumento se faz soar. Mas tal juízo não é realizado por um músico prático mediano, mas apenas por um músico especialista; porque não sendo ele capaz de compreender como as harmonias são compostas e aplicadas naquela composição, ele facilmente pode errar, pois, ao julgar uma composição, duas coisas são concomitantes: sentido e razão - uma opinião compartilhada por Plutarco, como ele claramente demonstra na página 166 de sua *Musica*,: "*em termos gerais, o sentido e a razão devem coincidir igualmente na avaliação dos elementos musicais*"; assim, o sentido e razão são duas potências que não podem ser separadas do todo, pois o sentido é servo da razão...mas a razão é o que alocou a música na arte, [relacionando-a] aos modos (*toni*), às regras e aos procedimentos. Assim, a chamada *musica inspetiva* será assim compreendida quando as duas partes (o sentido e a razão) forem coexistentes. Não se nega, porém, que os ouvidos não deixam de atuar como o juiz da música a respeito dos sentidos; e quando inesperadamente faltar no músico prático algum desses dois atributos, a *musica ispettiva* não poderá ser ali operada, uma vez que as harmonias são compreendidas de uma forma e julgadas por outra.

...podemos considerar que hoje há muitos desses 'Midas' que, pelo prazer dos outros, ou pela própria ignorância, inadvertidamente julgam as composições, ora deste, ora daquele virtuoso

> Medicina, mai potrà fare perfetto giudictio, d'una infermità, senza la Prattica, e così per lo contrario havendo solamente la Prattica senza la Teorica potrà sempre errare, et questa è stata intesa per la Musica Ispettiva (1601, I, cap. V, p.11-13).
>
> compositor, e não sabem que em tal efeito são desprovidos de sentido e de razão, ou mesmo perversos em sua vontade. Pois, para julgar as harmonias alheias é necessário que tenhamos as duas partes; por exemplo (como disse Galeno), um médico que saiba somente a teoria da medicina, nunca poderá realizar, sem a prática, um juízo perfeito de uma enfermidade, e ao contrário, se [esse médico] possui somente a prática, sem a teoria, este poderá sempre errar. E por tudo isso se entende a *musica ispettiva*.

Cerreto inicia sua argumentação assinalando as principais características da musica teórica e prática. Enquanto a primeira, fundamentada em Boécio, caracteriza-se na "natureza das consonâncias" inteligíveis por meio das proporções numéricas, a segunda é definida como o regulamentado exercício dos músicos práticos através dos modos, os quais são "as formas das composições" – uma afirmação que nos remente a Zarlino, principalmente sobre seu entendimento sobre os modos a partir da edição revisada (1572) em *Istitutione harmoniche*[128]. A *musica prattica* então é compreendida como *musica attiva*, pois "põe em ato prático" através dos *tuoni* (modos), ou as 'formas da composição'[129].

Para realizar a transição entre ambas as categorias (a música *attiva* e *ispettiva*), a fundamentação então é estendida a Plutarco. Cerreto afirma que, Plutarco, ao comentar sobre os "antigos gregos", menciona que o exercício ('ato') da música - relacionado portanto à *musica attiva* -, não deveria ser realizado "senão por pessoas que eram aptas a dar razão à outras": ou seja, o músico deveria ser 'aprovado' pelo seu exercício e seu *mestiere* alinhados às bases especulativas, neste caso morais, da arte musical[130]. Mostrando a *musica ispettiva*,

---

[128] Especialmente no título do quarto livro, em que se lê: "*La Quarta et Ultima Parte delle Institutioni....nella quale copiosamente si trata delli Modi, o Tuoni: i quali sono le forme delle Compositione Musicali*...(1572, p.359). Os aspectos concernentes a um possível entendimento platônico ligado aos modos – conforme apresentado no sexto livro de *Sopplimenti musicali* (1588, p.240) -, será discutido em maiores detalhes no capítulo 4 desse estudo, precisamente no subcapítulo 4.6.

[129] Sendo precedido (cf. nota 122 acima) pelos conceitos de 'consideração' e 'disposição', de acordo com Gafurio em *De harmonia musicorum opus* (1518, f.Aijv). Além disso Cerreto compreende as três categorias de Gafurio como pertencentes ao músico teórico, refletindo indiretamente a doutrina de Boécio (cf. *De Institutione musica*, cap.34).

[130] De acordo com a indicação bibliográfica apresentada por Cerreto, a passagem de Plutarco é apresentada na "página 148". No entanto, Cerreto não indica nenhuma outra informação adicional para complementar sua fonte. Por conjectura, acreditamos que o autor esteja se referindo à edição Parisiense de 1566 (*Plutarchii Chaeronei Philosophi atque Historici clarissimi Moralia Opuscula*, publicada por Gulielmum Guillard e Thomam Belot) onde consta, entre outras obras de Plutarco, a tradução realizada por Valguglio de *De musica* (inicialmente publicada na Brescia em 1507 como *Plutarchi Chaeronei Philosophi Clarissimi Musica, Carolo*

portanto, dependente da *musica attiva*, Cerreto a define como aquela que "julga qualquer composição, seja aquela que com voz se canta ou com instrumento se toca". Assim, para Cerreto, essa afirmação indica que a *musica ispettiva* é definida como um exercício teórico-analítico. Portanto, Cerreto torna claro qualidade do juízo das harmonias, seja em peças vocais ou instrumentais, como pertencentes ao campo da teoria e exercitada apenas pelo "perito" ou "experienciado músico" – um conceito que, de certa maneira, já se faz presente em Boécio.

Também de maneira semelhante a Boécio, e principalmente Plutarco, Cerreto estabelece comentários sobre o ato ambivalente do juízo musical relacionado às propriedades racionais e sensoriais. Para argumentar sobre o assunto, o autor cita novamente Plutarco - e desta vez, literalmente -, fundamentando o sentido e a razão (ou percepção e intelecto) como potências que não podem ser divididas ou separadas, sendo a primeira 'a serva' da segunda, e esta, o motivo da transformação da música em arte, como pode ser observado na passagem

Valgulio Brixiano interprete). Um indício a corroborar à esta afirmação provém de uma citação presente na página 12 de *Della Prattica Musica*, em que Cerreto, além de fazer uma referência semelhante do mesmo tratado, indica um número de página (no caso, 166), e apresenta também a passagem em si (em latim), possibilitando confrontá-la diretamente com as diversas edições do tratado. Neste caso, como a edição de 1566 mostra-se concordante a indicação de Cerreto, avaliamos tomar como base este documento em particular para inferir e elucidar o que, de fato, Cerreto atribui a Plutarco o raciocínio relacionado à *music attiva*. Portanto, no início da página 148, observa-se o final de uma argumentação no qual acreditamos ser a passagem comentada pelo autor napolitano (justamente por ser a única parte da página em questão a estabelecer alguma sentindo com as palavras presentes em *Della Prattica Musica*). A passagem de Plutarco não faz menção sobre a *musica attiva* em si, sugerindo que Cerreto tenha realizado o comentário a partir de sua própria ideia de música prática. Na verdade, o excerto em particular demonstra o descontentamento sobre a degradação dos músicos daquele tempo em comparação aos músicos antigos, no que diz respeito a sua nobre dignidade. Compreendida como uma 'invenção dos deuses', Plutarco, aponta a transgressão moral existente ao levar a música como meramente um vulgar prazer público junto aos teatros. Faz menção a Platão, especialmente ao terceiro livro de *Republica* (398d-399c), pelo qual exprime a refutação da *harmonía* Lídia devido a sua entonação entonação aguda – na verdade *sintonolydia* – inerente aos cantos de lamentação, citando ainda os aspectos da origem dessa *harmonía* em particular sob a perspectiva de Aristóxenos, Melanípides, Pindaro e Dionísio, como consta na passagem a seguir (aqui apresentada na versão de Vaguglio, fonte utilizada por Cerreto): "*...veteres sunt usi pro dignitate atque maiestate ipsius, ut caeteris omnibus institutis. At hoc tempore severitate et gravitate ipsius repudiata, pro forti, virili, augusta, et diis immortabilibus grata, praefractam quandam Musicam, adulteram, calamistrisque intistam in theatra deducunt. Quare Plato indignanti animo eiusmodi Musicam sert, Lydiamque harmoniam deprecatur, quod acuta, vehemens, et stridens fit, et apta complorationibus. Prima que eius constitutio lugubris quaedam res traditur fuisse.Ac primum Olypum funebre tibia carmen in funere Pythonis Lydio ritu cecinisse, in primo Musicae scripit Aristoxenus. Melanippidem alij tradunt modulum illum inceptasse. In paenibus verp Pindarus in nupiis Niobis primum Antippum docuisse Lydiam harmoniam cani. Torebum alij volunt primum eo concentu usum fuisse, ut autor est Dyonysius Iambus"* (PLUTARCHII, 1566, p.147-148).

do autor napolitano: "em termos gerais, o sentido e a razão devem coincidir igualmente na avaliação dos elementos musicais"[131] (1601, I, cap. V, p.12, tradução nossa).

Na última parte da definição, Cerreto comenta sobre a dependência de ambos os elementos presentes no ato da análise, inclusive no âmbito perceptivo (à semelhança de Boécio, como comentado anteriormente). Segundo o autor, o ouvido não deixa de ser também o juiz no aspecto sensorial, mas, para que o juízo então seja completo, o músico prático também deverá compreender os elementos construtivos relacionados à harmonia – ou seja, ambas as propriedades da *Musica Ispettiva* devem ser operadas simultaneamente. Para isso, o argumento final apresentado por Cerreto fundamenta-se no célebre exemplo de Galeno (*De Methodo Medendi*, liv. IX, cap. 6)[132], dizendo que um médico que conhece somente da medicina teórica, "jamais poderá realizar um perfeito juízo de uma enfermidade sem a devida prática", e do contrário, havendo somente a prática sem a teoria, "o médico sempre poderá errar" - o mesmo é válido, portanto, para a *musica ispettiva*.

Se observarmos o desenvolvimento conceitual realizado a partir dos termos apresentados por Valla até a ampliada definição apresentada por Cerreto, nota-se a particular conotação categórica atribuída à *musica inspettiva* pareada à *musica theorica*. Cerreto aparentemente a define não como uma categoria simplesmente como sinônimo à teorética (em oposição à prática), mas sim como uma categoria que prioriza os elementos especulativos, principalmente relacionado ao mecanismo composicional por trás de uma obra, mas ainda assim, considerando o exercício prático, sintetizado através das propriedades provenientes do intelecto e da percepção, respectivamente. Desta maneira, acredita-se que, considerando o nível de discussão estabelecido por esse autor, podemos considerar aqui um

[131] "*Ut autem absolute summatique dicamos, concurrere oportet sensum atque rationem in partibus Musicae iudicandis"* (1601, I, cap. V, p.12).

[132] "*Iam ad universalem exercitationem revertamur, neque enim ullius artis scientiam consequi datum est, nisi et methodum quandam habueris per universalia theoremata, et in particularibus te exemplis exercueris. Ergo, valuti qui recte cupiunt ambulare, binis cruribus utuntur, Sic, qui finem cuisque artis consequi studebit, duobus instrumentis, valut cruribus, utentur. Methodo in universalibus, et in particularibus exercitatione*" (1581, f.107v). Esta mesma passagem é comentada por Tigrini em seu *Il Compendio della musica* (1588, I, p.22). Apresentado no final do primeiro livro (cap.XXV), que, pela notada semelhança tanto do texto dissertado quanto da marginália, Tigrini possivelmente é a sua fonte mais provável para essa citação.- ainda que a mesma metáfora comprativa seja também utilizada por Zarlino em seu *Le Istutioni Harmoniche* (1558, III, cap. 38, p.189), sendo essa, por sua vez, a fonte mais provável do comentário de Tigrini.

passo significativo a compreender a *musica inspettiva* como uma categoria analítica propriamente dita.

No entanto, no contexto do século XVI, a *musica inspectiva* não configura a única categoria a descrever, com certa clareza, uma atividade analítica entre os tratados italianos. Uma importante e original delimitação é apresentada pelo também napolitano, Luigi Dentice em *Duo Dialoghi della Musica* (Roma, 1553), que consiste em uma outra perspectiva sobre o assunto.

No final da primeira parte do diálogo entre os interlocutores Paolo Soardo e Antonio Serone, Dentice, após apresentar argumentações sobre a superioridade da razão em detrimento ao ato musical, são apontados três gêneros concernentes à arte musical como um todo: (1) "instrumentos", relacionado aos instrumentistas "ignorantes à especulação", como afirma o autor; (2) "poesia", relacionada aos que compõem versos, embora, conforme comenta Dentice, "poetas não são dignos de serem chamados verdadeiramente de músicos"; (3) e aqueles que "realizam o juízo de uma coisa e de outra", ou aquele que possui o juízo como ciência (fundamentada na especulação e intelecto), nesse caso, tendo a música como seu objeto principal.

Sobre a terceira categoria, Dentice também apresenta algo que poderia ser entendido de maneira análoga às categorias analíticas inerentes ao juízo. Desta maneira, o "verdadeiro músico", na opinião do autor napolitano, deveria ter o conhecimento para estabelecer comentários críticos sobre aspectos relacionados aos modos, aos ritmos, aos gêneros dos cantos, às 'misturas' (*le permistioni*), e aos versos dos poetas.

> Sono dunque tre generi dell'arte della Musica: uno è quello che consiste nello stormenti; il secondo circa la Poesia; et il terzo che rende giudicio dell'una cosa et dell'altra. I Citaredi, et gli Organisti, et tutti coloro che essecitano solamente gli stormenti perche son lontani dal render ragione della Musica; però (com'è stato detto) essi serveno, et di tutta la speculatione sono ignoranti. Il secondo genere della Musica è dato à quelli che compongono versi; et perche tutto quello che si riferisce al verso, più presto per istinto naturale, che per speculatione o ragione si fa, però i Poeti anchora non son degni d'esser chiamati veramente musici. Il terzo genere è quello solo che di giudicare hà la scientia: questo
>
> Portanto, são três os gêneros da arte da música: o primeiro é aquele que consiste nos instrumentos; o segundo, acerca da poesia; e o terceiro, [é aquele] que julga uma coisa e a outra. Os citaristas, organistas e todos aqueles que se exercitam somente com os instrumentos são distantes de proporcionar razão à música, pois (como foi dito) esses são serventes, e são ignorantes a respeito de tudo o que é especulativo. O segundo gênero da música é destinado aquele que se refere ao verso mais por instinto natural do que por especulação ou razão, assim, os poetas não são dignos de serem chamados verdadeiramente de músicos. O terceiro gênero é único que possui a ciência

tutto nella ragione et speculatione essendo posto, propriamente alla Musica si deputarà. Quello dunque è Musico, il quale hà facultà secondo la speculatione, et la ragione conveniente alla Musica, di saper giudicare i modi, i rithimi, i generi d'i canti, le permistioni, et i versi de Poeti. (1553, f.Hij-Hijv).	para julgar apoiado na razão e especulação, sendo devidamente alocado à Música e nomeado como tal. Portanto, é musico aquele que possui a faculdade regida pela especulação e a razão conveniente à música, em saber avaliar os modos, os ritmos, os gêneros dos cantos, as *permistioni*, e os versos dos poetas.

Se compararmos às 'categorias analíticas' atribuídas por Boécio ao músico *theorico* – 'ritmo, melodia e a composição como um todo' ("*rhythmos cantilenasque totumque carmen*", *De Inst.* I, 34) -, Dentice apresenta uma ligeira expansão à esta, além de fazer menção ao termo '*permistioni'* ao que parece ser o equivalente à 'texturas' em um sentido atual (i.e., relação entre as partes de uma obra). É interessante notar que, Tigrini, no final do primeiro capítulo do terceiro livro de *Il Compendio della musica* (1588), apresenta as mesmas categorias de Dentice, embora aplicada às características de um bom músico"[133] – e aproximando-se assim, da maneira apresentada por Boécio.

Por outro lado, se compararmos essas informações àquelas já bem estabelecidas concernentes à tradição alemã da *musica poetica* ligada ao processo analítico, pode-se notar certas diferenças e semelhanças entre os contextos, reforçando algumas das características levantadas até o momento. Dessa forma, é inevitável que comparemos ao exemplo mais paradigmático sobre o assunto: o capítulo 15 da obra *Musica poetica* (1606) de Joachim Burmeister, passagem cujo autor, além de estabelecer uma análise de uma obra completa à partir de figuras da retórica transmutadas à música, também explica, em detalhe, quais são as categorias necessárias que circunscrevem o exercício analítico.

Inserido na segunda das cinco faculdades do orador (*inventio, dispositivo, elocutio, memoria e pronunciatio*[134]), o capítulo em questão é intitulado "*De Analysi sive Dispositione Carmonis Musici*" ("*Sobre a Análise ou a Organização da Peça Musical*"). Assim, além da presença do termo 'análise' nota-se imediatamente a relação inerente à disposição das partes do discurso musical – ou seus afetos, como será visto na citação abaixo. Burmeister define a

[133] "*Quello dunque è veramente Musico, c'hà facoltà secondo la speculatione, et la ragione conveniente alla Musica di saper giudicare i rithmi, i generi dei Canti, le permistioni, et i versi de i Poeti*" (1588, p.55).
[134] "*Oportet igitur esse in oratore inventionem, dispositionem, elocutionem, memoriam, pronuntiationem*" ([CICERO], *Ad Herenium*, 1954, I.II.3, p.6)

análise como a verificação da pertinência de uma peça a um determinado modo e a um tipo de polifonia[135]. Nesse processo, inclui também a desconstrução da peça em seus afetos, estabelecendo 'pontos de imitação' ao longo do discurso - isto é, a investigação desse artifício promulgado por cada um dos períodos textuais adotados para a prática da imitação fugal. Como parte de sua explanação, o autor alemão apresenta cinco áreas (ou categorias) as quais são pertinentes à análise, definindo-as, cada uma, em termos claros e objetivos, como pode ser observado no excerto inicial do capítulo em questão:

De Analysi sive Dispositione Carminis Musici	Da Análise ou Disposição de uma Peça musical
Analysis cantilenae est cantilenae ad certum modum, certumque antiphonorum genus pertinentis, et in suas affectiones sive periodos, resolvendae, examen quo artificium, quo unaquaeque periodus scatet, considerari et imitandum assumi potest. Partes analyseos constituuntur quinque: (1) modi inquisito, (2) generis modulaminum, et (3) antiphonorum indagatio, (4) qualitatis consideratio, (5) resoltio carminis in affectiones, sive periodos.	A análise musical é o exame de uma peça pertencente a um certo modo e a um certo tipo de polifonia. A peça deve ser dividida em seus afetos ou períodos, para que o artifício com que cada período toma forma possa ser estudado e adotado para imitação. A análise constitui-se de cinco partes: (1) investigação do modo; (2) investigação do gênero melódico; (3) investigação do tipo de polifonia; (4) consideração da qualidade; (5) seccionamento da peça em afetos ou períodos.
Modi inquisitio est eorum, quae ad modi, tum constituendi, tum cognoscendi notionem requeruntur in sonorum cintextu sive facto, sive adhuc conficiendo, disquisitio.	A investigação do modo é a consideração daqueles aspectos os quais são essenciais para a compreensão da constituição e identificação do modo, seja em conexões dos sons já realizados ou ainda a serem feitos.
Generis modulaminum indagatio est intervalli quartae examen, quo pervestigatur quomodo ea conflata ex suis minoribus intervallis, usum in carmine hebeat, quemque characterem gerat.	A investigação do gênero melódico é o exame do intervalo de quarta, através do qual estuda-se como ele é composto de intervalos menores, [como é] utilizado na peça, e qual caráter ele carrega.
Generis antiphonorum observatio est sonorum et valore collatio.	Investigação do tipo de polifonia é a comparação de sons em termos de duração ou valor.
Qualitatis consideratio est attendere an soni melodiarum sapiunt ordinem diezeugmenorum sonorum aut B duralis cantus, vel synemmenorum aut B mollaris cantus.	Consideração da qualidade é a investigação se os sons melódicos exibem um sistema disjunto, que é o *cantus durus*, ou o sistema conjunto, que é o *cantus mollis*.

[135] No capítulo XIV do mesmo tratado, Burmeister define três tipos de polifonia: 'simples' ('*simplex'*), quando todas as notas possui o mesmo valor; 'quebrado' ('*fractum'*), quando as notas são combinadas com diversos valores, e especificamente quando algumas são pretas enquanto a maioria não são; e 'coloridas' ('*coloratum'*), quando há um grande número de notas coloridas (pretas) combinadas com algumas não-coloridas (brancas) (1993, p.200)

Resolutio cantilenae in affectiones est divisio cantilenae in periodos, ad disquirendum artificium, et idipsum ad imitationem convertendum. Haec tres habet partes: (1) exordium, (2) ipsum corpus carminis, (3) finis.	Seccionamento da peça em afetos significa sua divisão em períodos com o propósito de estudar seus artifícios e usá-los como modelos para imitação. Uma peça possui três partes: (1) o exórdio, (2) o corpo da peça; e (3) o final.
Exordium est prima carminis periodus, sive affectio, *fuga* ut plurimum exornata, qua auditoris aures et animus ad cantum attenta redduntur, illiusque benevolentia captatur. Exordium eo usque pertingit, quo *fuga*e affectio prorsus desiit sub introductione clausulae verae, vel tractuli harmonici speciem clausulae habentis. Hoc fieri animadvertitur illico, ac nova affectio a *fuga*e affectione prorsus aliena introducta apparet. Quod autem omnes cantilenae a *fuga*e ornamento initium semper faciant hoc exemplis non comprobatur. Quo intellecto, philomusus usum sequatur, et quid is probet. Noëma locum quandoque in exordio obtinet. Utinam, quam saepe hoc fit, tam saepe ea textui inserviat sententioso, et quae sunt alia, quae usus monstrabit.	O exórdio é o primeiro período ou afeto da peça. Ele geralmente é adornado por uma *fuga*, para que então os ouvidos e a mente do ouvinte fiquem atentos à música, e que a sua boa vontade seja conquistada. O exórdio se estende até o ponto em que o afeto fugal termina com a introdução de uma *clausula vera,* ou de uma passagem harmônica que tenha marcas de uma cadência. Isso ocorre onde um novo afeto diferente daquele do afeto fugal [inicial] é introduzido. Entretanto, exemplos não confirmam que todas as peças musicais devem sempre começar com o ornamento da *fuga*. Com isso, deixe o estudante de música seguir a prática comum e o que ela permite. As vezes um *noëma*[136] acontece no exórdio. Quando acontecer, isso deverá ser por conta de um texto aforístico ou para outros propósitos cuja prática comum irá mostrar.
Corpus cantilenarum est intra exordium et finem affectionum sive periodorum comprehensa congeries, quibus textus velut variis confirmationis rhetoricae argumentis, animis insinuantur, ad sententiam clarius arripiedam et considerandam.	O corpo de uma peça musical é uma série de afetos ou períodos entre o exórdio e o final. Nessa seção, passagens textuais similares aos vários argumentos de confirmação na retórica são apresentadas à mente do ouvinte para que a proposição seja mais claramente apreendida e considerada.
Hoc non excrescar nimium, ne propsterea, quod sit nimis extensum in auditoris odium incurrat. Omne enim nimium ingratum est, et in vitium verti solet.	O corpo não deverá ser muito prolongado, para o que a excessiva extensão não desperte o desagrado do ouvinte. Pois tudo que é excessivo, é odioso, e geralmente se torna um vício.
Finis est clausula principalis, in qua aut tota subsistit modulatio, aut subsistentibus vocibus duabus , vel una, reliquae adhuc modicum modulaminis aspergunt, quod supplementum vocantur, eo, ut dilucidior in animos attendentium penetret a modulando instans desinentia (1993, p.204).	O final é a cadência principal onde todo movimento musical cessa ou onde uma ou duas vozes param enquanto as demais continuam com uma breve passagem chamada *supplementum*. Por meio desta, a proximidade do fechamento na música é mais claramente impressa na alma do ouvinte.[137]

[136] Produto de um pensamento; figura que consiste em dizer uma coisa, querendo dizer outra (HOUAISS, 2009). No sentido aristotélico, indica passivamente uma 'coisa pensada' ou 'conceito' (*coagitatum*), resultante ocasionalmente da elaboração de imagens mentais persistentes ou produto da faculdade imaginativa (ENCICLOPEDIA, 1993, p.797)

[137] Tradução auxiliada por aquela em inglês apresentada por Benito V. Rivera (1993, p.201-205).

Em termos gerais, as características emergentes da sistematização de Burmeister são resultantes de seu contexto escolástico, tendo como influentes percussores autores como Ornithoparchus, Listenius (*Rudimenta musicae*, 1533), e sobretudo, Gallus Dressler (*Praecepta musicae poeticae*, 1563). Neste caso, a análise constitui um processo intrínseco a sua contrapartida retórica: o entendimento de uma peça como discurso musical - assim como o músico prático à semelhança de um orador[138] - o que inclui todo o histórico relativo às figuras de retórica destinadas à persuasão, promovendo um campo fértil de possibilidades analíticas, dependendo, na maioria dos casos, apenas de adaptações para o contexto musical.

Se pelo lado germânico, a análise constitui um processo escolástico notadamente articulado para fins acadêmicos ligados a tradição entre retórica e música, na Itália, ao que os documentos indicam, o juízo é estipulado como uma necessidade e exigência profissional do músico ideal. E como visto, no contexto Italiano *a Musica Inspettiva* desde a contribuição de Valla a partir das interpretações de Aristides Quintilianus e Boécio, foi gradualmente entendida como categoria interdependente da música teórica, conforme sugerida pelas definições, sobretudo por Cerreto. Além disso, há também a interessante descrição realizada por Dentice que estabelece com certa clareza a posição analítica que caracteriza o terceiro de seus 'gêneros' concernentes à música.

Desse modo, pelos indícios observados nos tratados italianos examinados, podemos constatar a presença de elementos que denotam a figura do músico analista (assim como o exercício analítico), como propriedades gradativamente mais categóricas ao final do século XVI. Assim, considerando a presença documental de uma 'consciência analítica' a partir de indícios relacionados à necessidade do juízo como parte da formação e atuação do 'músico ideal', nas próximas etapas desse estudo examinaremos os detalhes presentes na construção das múltiplas nuances do pensar e fazer musical na tratadística italiana que corroboram a esse tema. Essa investigação possibilitará estabelecer o método a elucidar os elementos do complexo diálogo entre teoria e prática, além de compreender detalhes que configuram os muitos tipos de tratados e suas respectivas funções e aplicações ao longo do *cinquecento*.

[138] Bem como o retórico à semelhança do músico teórico, como cita Stefano Vanneo rememorando Lorenzo Valla: "*Sentire autem videor, hanc musici, et cantoris differentiam illius persimilem, quam inter Rhetorem et Oratorem, peritissimus Valla ponit*" (1533, f.8r).

Capítulo 2. O tratado de *musica prattica* como objeto de investigação

No presente capítulo argumentaremos sobre as particularidades e adversidades existentes no posicionamento do tratado de *musica prattica* como objeto de investigação e a delimitação dos tratados a serem examinados nas próximas etapas desse estudo.

Para isso, o percurso será iniciado com a delimitação e definição das características daquilo que será compreendido e aqui sustentado por 'tratado de música prática', assim como a proposição de sete categorias que atuarão como elementos organizacionais à inquirição dos tratados apresentados no Capítulo 3. A segunda parte (seção 2.2) consistirá na exposição das considerações a respeito da relevância contextual e circunstancial dos autores quanto o exame do conteúdo de um tratado musical.

Em observação às seções prévias, serão apresentados nas seções 2.3 e 2.4 a lista geral de tratados musicais considerados (manuscritos ou impressos, reunidos a partir de cinco índices bibliográficos) e os critérios que fundamentarão a triagem para escolha dos tratados, o que resultará na lista dos tratados selecionados apresentada na seção 2.5.

2.1 Por uma definição de 'tratado de *musica prattica*' e a proposta das sete categorias

Como primeiro passo é necessário que circunscrevamos o que se compreende por um 'tratado musical', e consequentemente, um 'tratado de *musica prattica*'. Essa necessidade deriva do fato que os conceitos discutidos no capítulo anterior abarcaram apenas superficialmente a diferença existente entre música *prattica* em detrimento à *theorica*, sem adentrar em detalhes sobre o conteúdo dos tratados assim frequentemente rotulados.

Segundo a definição apresentado na primeira edição do *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1612), um '*trattato*' constitui um "*discorso* compilado e colocado por escrito" (lat. *tractatus*), ou ainda "um raciocínio [ou] *discorso* realizado em palavras" (lat. *sermo*) (VOCABOLARIO, 1612, p.914). Assim, tais definições, portanto, são intrinsicamente relacionadas ao entendimento do termo '*discorso*'. Se observarmos no próprio *Vocabolario*, a palavra '*discorso*' possui três definições:

> [1] operação do intelecto com o qual se procura entender perfeitamente uma coisa por meio de conjecturas ou de seus princípios conhecidos; e pelos gregos são chamados de *diánoia*; e em latim: *mens*, *cogitatio*; [2] discorrer, lat. *cursus*; [3] raciocínio ou escritura em que se trata de alguma coisa em particular, examinando-a com a razão, lat. *tractatus*[139] (VOCABOLARIO, 1612, p.280).

Portanto, se por '*discorso*' denotarmos um 'determinado raciocínio crítico', consideraremos o 'tratado' um 'determinado raciocínio crítico compilado e apresentado por escrito'; e, em nosso caso especificamente, consideraremos o 'tratado musical' como um 'determinado raciocínio crítico concernente à música, compilado e apresentado por escrito'.[140]

Em relação à aplicação do termo 'tratado musical' àqueles tratados especificamente referenciados como de '*musica prattica*', uma série de considerações devem ser observadas. Uma tarefa aparentemente simples diante das qualidades bem delineadas que caracterizam a dicotomia entre os elementos 'especulativo' e 'prático' em música, torna-se substancialmente complexa se considerarmos o contexto do século XVI italiano. Diante da diversidade de circunstâncias, uma alternativa à problemática seria circunscrevê-la em uma perspectiva mais ampla do assunto e que contemple as possibilidades pervasivas de sua inerente pluralidade, como aquela apresentada pelo musicólogo Frieder Rempp em seu ensaio, *Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino* (in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, Darmstadt, 1989). Caracterizadas pela união entre síntese e clareza perante a delicada questão, suas asserções desenvolvem-se a partir da definição apresentada por Pietro Pontio no *Ragionamento di musica* (Parma, 1588) sobre o músico prático: "O [músico] prático procura aplicar as consonâncias e dissonâncias de maneira que sejam reconhecidas como

---

[139] "*operazion dello 'ntelletto, con la quale si cerca d'intendere una cosa perfettamente, per mezzo di conghietture, o di suo' princípi noti. I Greci gli dicono* διάνοια*. Potremo dirla in lat.* mens, cogitatio*...Per discorrimento. Lat.* cursus*...E DISCORSO. diciamo ragionamento, o scrittura, dove si tratti di qualche cosa particolare, esaminandola con ragioni. Lat.* tractatus" (VOCABOLARIO, 1612, p.280).

[140] É interessante notar que esse entendimento difere, portanto, daquele praticado em dias atuais, uma vez que o termo 'tratado' no Dicionário Houaiss é definido como "obra que expõe de forma didática um ou vários assuntos a respeito de uma ciência, arte etc." (HOUAISS, 2009), o que consequentemente poderia dar a entender que, por 'tratado musical', significasse exclusivamente um documento que apresenta instruções a respeito da música, seja essas de cunho prático ou especulativo. Contudo, no contexto do século XVI, segundo o *Vocabolario*, o termo é 'tratado', como visto, é compreendido de maneira mais abrangente e de cunho não necessariamente 'didático'.

boas por pessoas com discernimento e que [pelas consonâncias e dissonâncias] transmitam doçura aos ouvintes" (PONTIO, 1588, p.10).[141] Em sequência, Rempp comenta:

> A música prática descreve, portanto, a capacidade de agir artisticamente e de acordo com as regras, seja na execução, na improvisação ou na composição de uma peça musical. Uma vez que a habilidade está ligada a pré-requisitos que podem ser aprendidos, o termo descreve também as instruções para a ação artística ou a compreensão da arte e suas habilidades. Nos tratados, a música prática significa tudo aquilo que é voltado para a criação musical (*poiesis*) que não requeria necessariamente uma justificativa racional, mas poderia ser legitimada pela experiência e pela tradição.
>
> O conteúdo do ensino da 'música prática' está frequentemente em contato com o da 'música teórica', e em muitas vezes, não é possível traçar uma clara linha divisória. O ensino elementar, por exemplo, que normalmente forma o início do programa de ensino prático, inclui o ensino das notas – tanto os *suoni*, representados pelas letras, quanto as *voci*, representado pelas sílabas – e sua ordem (aplicadas à oitava ou ao hexacorde), assim como a representação dos intervalos musicais, e às vezes, a teoria tonal (i.e., teoria dos modos). A ênfase da apresentação está na usabilidade prática desses elementos: não é a proporção numérica dos tons e os intervalos e as espécies de oitava nas quais os modos são baseados que são importantes, mas as qualidades musicais das notas (relações de tons) e os intervalos (consonâncias perfeitas e imperfeitas), bem como as características melódicas progressivas e as qualidades afetivas dos modos. Ao assunto da *practica* também inclui a práxis da alteração (*musica ficta*), a teoria da notação (na qual a teoria das proporções atua como uma doutrina para aumentar ou diminuir os valores métricos) e a teoria do contraponto ou composição. Por fim, cabe mencionar a teoria da execução e da diminuição surgida no século XVI, que instituiu um novo tipo de tratado, mas que depende da teoria do contraponto que ela pressupõe. As subdisciplinas individuais da *Musica practica* não formam um currículo fixo e hierarquicamente estruturado. Apenas a doutrina elementar estabelece uma conexão mais forte com a doutrina do contraponto, e nem sempre de forma que esta última forme o foco da apresentação a que conduz (GALLO et al, 1989, p.45-46).[142]

---

[141] "*Il Prattico è quello, che s'affatica di accomodare le consonantie, et dissonantie insieme, sì, che dalle persone di giuditio siano giudicate buone, et à gli ascoltanti rendano dolcezza*" (PONTIO, 1588, p.10).

[142] *"Die Musica practica bezeichnet demnach die Fähigkeit des kunstvollen und regelgerechten musikalischen Handelns, sei es im Nachvollzug, im improvisierten Spiel oder in der Komposition eines Musikstücks. Da die Fähigkeit an erlernbare Voraussetzungen gebunden ist, bezeichnet der Terminus auch die Anleitung zum kunstvollen Handeln bzw. die Einsicht in das Kunst-Handwerk. In den Traktaten meint die Musica practica also den gesamten auf die Musikkreation (Poiesis) gerichteten Lehrstoff, der nicht unbedingt einer rationalen Begründung bedurfte, sondern durch Erfahrung und zurückverfolgbare Tradition legitimiert sein konnte. Die Lehrinhalte der ‚praktischen Musik' berühren sich vielfach mit denen der ‚theoretischen Musik', und eine eindeutige Trennungslinie läßt sich oft nicht ziehen. Die Elementarlehre z. B., die üblicherweise den Anfang des praktischen Lehrprogramms bildet, umfaßt die Lehre von den Tönen - sowohl den durch Tonbuchstaben bezeichneten suoni als auch den durch Tonsilben ausgedrückten voci- und deren Ordnungen (Oktav- bzw. Hexachordordnung), die Darstellung der musikalischen Intervalle und mitunter auch die Tonartenlehre (Moduslehre). Der Akzent der Darstellung liegt auf der praktischen Verwendbarkeit dieser Elemente: Nicht die numerische Ratio der Töne und Intervalle sowie die den Modi zugrunde gelegten Oktavgattungen sind von Bedeutung, sondern die musikalischen Qualitäten der Töne (Tonverwandtschaften) und der Intervalle (perfekte und imperfekte Konsonanzen) sowie die melodischen Verlaufscharaktere und Affektqualitäten der Modi. Zum Lehrstoff der practica gehören ferner die Alterationspraxis (Musica ficta), die Notationslehre (bei der die theoretische Proportionenlehre als Lehre von der Vergrößerung oder Verkleinerung metrischer Werte wiederkehrt) und die Kontrapunkt- oder Kompositionslehre. Schließlich ist noch die im 16. Jahrhundert neu*

Portanto, baseando-se na afirmação de Pontio, Rempp identifica dois fatores principais que sustentam aquilo que se compreende por 'música prática', e que representam, em suma, duas perspectivas confluentes perante o objeto: o fator 'instrutivo' da realização musical em si, e o fator 'artístico' inerente ao fazer musical e às suas habilidades. Quando aplicado aos tratados, o termo denota o conjunto de elementos que um determinado autor julga necessário para a criação musical, em estreita concordância com os preceitos legitimados pela tradição vigente – ainda que graduais alterações, transformações e adequações são evidentemente esperadas em certos casos.

Sobre a relação entre a música prática e teórica é notável que Rempp demonstra uma posição que sustenta um diálogo mútuo entre as duas áreas, que, por vezes, impossibilita uma segmentação ou um distanciamento claro entre elas. Desta maneira, Rempp sintetiza a problemática, afirmando que a ênfase da exposição pela 'perspectiva prática' consiste na 'usabilidade prática' dos elementos que os caracterizam, embora sem que houvesse a constituição fixa de um currículo para sua transmissão.

Perante a condição flexível intrínseca à questão é razoável crer que a "usabilidade prática" se trata de um princípio profusamente relativo no que diz respeito à 'música prática', apesar de suas qualidades bem delineadas. Essa característica leva-nos a presumir que os diversos níveis de entendimento e/ou necessidade expositiva conduzida por esses autores irão resultar em tratados de música prática largamente diferentes entre si, com maior ou menor profundidade às questões especulativas que as sustentam. Desta maneira, podemos afirmar que, em uma perspectiva arquetípica, um tratado de música prática é constituído por um conteúdo com elevado índice de usabilidade prática, com ênfase na compreensão da arte e suas habilidades, nas instruções para a sua própria realização e nos argumentos relacionados à criação musical, legitimada pela experiência do autor diante uma determinada tradição.

Portanto, identificar essas nuances no tratamento adotado pelos autores em seus tratados constitui em um fator fundamental para a tarefa aqui empenhada. Dessa forma,

---

aufgekommene Spiel- und Diminutionslehre zu nennen, die zwar eine neue Traktatgattung begründet, die aber von der Kontrapunktlehre, die sie voraussetzt, abhängig ist. Die einzelnen Teildisziplinen der Musica practica bilden keinen festen, hierarchisch gegliederten Lehrplan. Lediglich die Elementarlehre bildet mit der Kontrapunktlehre einen festeren Verbund, und dies auch nicht immer in der Weise, daß letztere den Schwerpunkt der Darstellung bildet, auf den erstere hinführt" (GALLO et al, 1989, p.45-46).

apenas um criterioso exame caso-a-caso poderá certificar como esse conhecimento é delineado e assim transmitido, o que inclui investigações a respeito dos elementos da retórica apresentada, assim como as características expositivas do conteúdo (como as figuras que sintetizam um determinado explicação ou raciocínio, por exemplo).

Frente ao grande número de variantes na argumentação dos autores e a pluralidade tipológica dos tratados que podem ser enquadrados como 'de música prática', a investigação será fundamentada a partir de 'categorias', as quais são delineadas justamente a partir da definição proposta por Rempp: uma estratégia que permitirá estabelecermos uma estrutura sistemática para a organização dos dados inferidos. Entretanto, por não haver termos absolutos no processo investigativo da presente pesquisa, é preciso estabelecer os critérios regentes para cada uma dessas categorias, de modo a garantir um rigor técnico mínimo sob a perspectiva do método.

Dessa forma, o primeiro passo para esse propósito seria o estabelecimento das categorias propriamente ditas, que atuarão como parâmetros de abordagem analítica, enquanto que o segundo passo consistiria na delimitação de tais parâmetros. Se observarmos novamente a citação de Rempp, podemos notar certas categorias que abarcam o conhecimento identificado como 'música prática', e que podem ser inferidas como: (a) elementos relacionados à tradição do cantochão, pela menção à representação dos *suoni*, pelo *gamut* e pelas sílabas hexacordais guidonianas; (b) consonâncias e dissonâncias, pela menção às qualidades das relações das notas e intervalos; (c) *musica ficta*, menção à 'prática da alteração' (*Alterationspraxis*) das notas da *musica vera*; (d) notação, devido a estrutura métrica e a teoria das proporções aplicada ao controle de relações mensurais; (e) contraponto, sinteticamente expressa por Rempp como a 'teoria da composição'.

Portanto, se optarmos por dividir a vasta categoria referente ao contraponto, e separar os elementos das leis da boa condução melódica, daquelas referentes aos modos e as cadências - justamente para favorecer um exame criterioso a respeito dessa que talvez seja a mais magnificente perante a finalidade da criação musical (*poiesis*) que norteia os tratados dedicados à música polifônica -, e preferirmos uma disposição ligeiramente diferente para proporcionar um encadeamento mais linear entre as categorias - de maneira a privilegiar o desdobramento intrínseco a cada uma delas -, totalizaremos sete categorias: (1) Elementos

relacionados à tradição do cantochão; (2) Consonância e Dissonância; (3) Notação; (4) Contraponto; (5) Modos; (6) Cadência; (7) *Musica ficta.* Nos tratados, a ênfase será dada às abordagens sobretudo aquelas consideradas mais 'ativas' perante a tradição, as quais justamente demonstram uma posição mais crítica perante ao assunto, e, portanto, mais apta a ser comentada e evidenciada - como será explicado mais à frente (seção 2.3).

A primeira categoria, 'elementos relacionados à tradição do cantochão', distingue-se por agrupar aquelas informações relacionadas à recepção da doutrina guidoniana, bem como o entendimento do espaço sonoro sustentado por esses autores. A segunda categoria, 'consonância e dissonância', diz respeito à classificação das duas qualidades dos intervalos apresentadas nos tratados, a qual constitui uma importante base para a compreensão das demais etapas da doutrina apresentada nos tratados. A terceira categoria, 'notação', distingue-se pelas considerações apresentadas acerca de toda a organização do sistema mensural, bem como a definição do *tactus* e os entendimentos expressos a respeito do uso das proporções. A quarta categoria, 'contraponto', refere-se aos preceitos expressos nesses tratados a respeito da combinação das consonâncias e dissonâncias e de progressões relacionadas, incluindo os eventuais processos de maior complexidade sobre essa operação. A quinta categoria, 'modo', concerne aos elementos que refletem o entendimento do sistema modal nesses tratados, em especial os aspectos de suas estruturas, bem como indicações técnicas para o uso nos ritos cristãos. A sexta categoria, 'cadência', especialmente próxima à categoria precedente, distingue-se por contemplar as informações a respeito da sua definição e funções sintáticas no discurso musical, assim como as características estruturais que as formam. A sétima e última categoria, '*musica ficta*', reúne as informações apresentadas pelos autores a respeito das circunstâncias musicais que levam o músico realizar uma determinada nota de maneira que não corresponda diretamente aquilo que prevê o espaço sonoro estabelecido pelo *gamut* (i.e., *musica vera*).

É necessário enfatizar que certos tratados não apresentam em seu escopo, as sete categorias aqui delimitadas a partir das considerações de Rempp. Pois, assim como afirma o próprio autor, tais subdisciplinas não estabelecem um "currículo fixo e hierarquicamente estruturado", resultando em uma multiplicidade de tratados, embora partilhem a mesma natureza prática.

Apesar da importância dos tratados de diminuição ao contexto quinhentista, os quais também são comentados por Rempp, por ora, pode-se antecipar que esses não serão selecionados para integrarem a lista de tratados escolhidos para serem investigados de maneira detalhada. A justificativa para essa posição, a qual será apresentada mais oportunamente na seção 2.3, se apoia no fato que tais tratados propiciam uma abordagem didática relacionada diretamente - e por vezes, exclusivamente - à mecanismos e sistematizações de ornamentação ('*ornatus*') de uma determinada passagem: uma abordagem que, a priori, não está precisamente alinhada aos objetivos do presente estudo. No entanto, eventuais exceções a esse princípio serão consideradas caso-a-caso.

2.2 Dos fatores externos aos tratados: contextos e circunstâncias dos autores

Ao posicionarmos o tratado de *musica prattica* como objeto de investigação, os fatores externos ao documento em si constituem-se elementos igualmente essenciais para o seu entendimento. A consideração desse conjunto de circunstâncias, atuará, portanto, como elemento contíguo a ser ponderado para o exame dos tratados.

Diante da ampla gama de variantes que poderiam ser consideradas, limitaremos os comentários no presente capítulo a três conjuntos preponderantes ao objeto: (1) aqueles provenientes da influência do contexto nos quais os tratados emergem, assim como a sua relação com as circunstâncias do autor – a qual podemos sinteticamente chamar de "fatores socioculturais"; (2) aqueles provenientes do grau de diálogo (passivo/ativo) diante das tradições musicais vigentes – ou os "fatores prático-teóricos"; (3) e aqueles provenientes das qualidades de sua argumentação a respeito dos elementos musicais e sua relação com o texto, como meio a manipular ideias e emoções humanas – ou os "fatores retórico-humanistas".

Com relação aos "fatores socioculturais", o primeiro conjunto mencionado, podemos circunscrever a influência exercida no autor (e seus tratados) pelas demandas sócio-políticas de seu contexto. Essas condições particulares estão interligadas, não somente pelas circunstâncias nas quais os tratados emergem, mas também pelas relações interpessoais e a posição social ocupada pelo autor, bem como suas bases de erudição que são constantemente

provadas e questionadas por outros autores - fatores que em muitos casos são determinantes tanto para o escopo do tratado quanto para a eloquência de sua argumentação.

Para ilustrar um exemplo característico desse conjunto de fatores, pode-se citar o caso de Pietro Aaron, particularmente com relação ao intervalo de quarta, compreendido ora como dissonância, ora como consonância ao longo de seus tratados. Como pode ser observado na Tabela 2, a mudança de posição com relação a esse intervalo não possui, aparentemente, qualquer motivação interna de seu discurso. Isto leva-nos a crer que a mudança tenha sido causada por uma mudança de opinião, causada, em hipótese, por uma intervenção externa - uma vez que a alteração não fora discutida e nem reformulada, como pode ser verificado no excerto da edição ampliada de *Toscanello* de 1529 em comparação àquela publicada em 1523.

	Excerto	**Tradução**
Libri tres de institutione harmonica (Bologna, 1516)	"*Disonantiæ tres sunt: Secunda:* ***Quarta****: et Septima*". (*De Dissonantiis*, III, cap. IV, f.37v, grifo nosso)	"São três as dissonâncias: a segunda, a **quarta** e a sétima".
Thoscanello de la musica (Veneza, 1523)	"*Dicesi contrapunto quasi punto contra punto, cioe nota contra nota, perche contra poste le note una allaltra nasce una harmonica concordanza de gli ultimi suoni, che insieme si correspondono. le sue consonanze saranno unisono, terza maggiore, terza minore, quinta, sesta maggiore, et sesta minore*…" (*Dichiaratione del contrapunto*, II, cap. XIII, f. Hiiir).	"Diz-se contraponto quase como ponto contra ponto, isto é, nota contra nota, porque ao colocar as notas umas contra as outras, nasce uma concordância harmônica dos sons. As suas consonâncias são: uníssono, terça maior, terça menor, quinta, sexta maior e sexta menor...".
Toscanello in musica (Veneza, 1529)	"*Dicesi contrapunto quasi punto contra punto, cioe nota contra nota, perche contra poste le note una al altra, nasce una harmonica concordanza de gli ultimi suoni, che insieme si corrispondono. Le sue consonanze saranno unisono, terza maggiore, terza minore,* ***quarta****[,] quinta, sesta maggiore, et sesta minore*…". (*Dichiaratione del contrapunto*, II, cap. XIII, f. Iir, grifo nosso).	"Diz-se contraponto quase como ponto contra ponto, isto é, nota contra nota, porque ao colocar as notas umas contra as outras, nasce uma concordância harmônica dos sons. As suas consonâncias são: uníssono, terça maior, terça menor, **quarta**, quinta, sexta maior e sexta menor...".
Toscanello in musica (Veneza, 1539)	"*Dicesi contrapunto quasi punto contrapunto, cioe nota contra nota, perche contra poste le note una l'altra, nasce una harmonica concordanza de gli ultimi suoni, che insieme si corrispondono. Le sue consonanze saranno unisono[,] terza maggiore, terza minore,* ***quarta****[,] quinta, sesta maggiore, et sesta minore*…". (*Dichiaratione del contrapunto*, II, cap. XIII, f. Iir, grifo nosso).	"Diz-se contraponto quase como ponto contra ponto, isto é, nota contra nota, porque ao colocar as notas umas contra as outras, nasce uma concordância harmônica dos sons. As suas consonâncias são: uníssono, terça maior, terça menor, **quarta**, quinta, sexta maior e sexta menor...".
Compendiolo di molti dubii, segreti et sentenze	"*Delle dissonanti.* *Seconda.* ***Quarta****. Settima. Nona. Undecima. Quarta decima. Decima sesta et Decima ottava, et altre simili*."	"Sobre as dissonâncias Segunda, **quarta**, sétima, nona, décima primeira, décima quarta,

al canto fermo, et figurato (Milão, n.d.[c.1550])	(*Della spetie equissonante, consonante, et dissonante*, cap.64, f. Dijv, grifo nosso).	décima sexta e décima oitava e outras semelhantes".

Tabela 2: Como exemplo, o histórico do posicionamento da quarta, como consonância ou dissonância nos tratados de Pietro Aaron.

Se observarmos a histórico conceitual a respeito da quarta antes da publicação de *Thoscanello*, nota-se a clara definição desse intervalo como dissonância, reafirmando a tradição promulgada por Tinctoris e Gafurio. A mesma posição é mantida, entretanto, na edição de 1523 de *Toscanello*, e alterada nas duas ampliadas edições subsequentes do tratado (1529 e 1539). Curiosamente, em *Compendiolo* (c.1550), seu último tratado, Aaron retoma o posicionamento inicial. Desta maneira, perguntamo-nos: por que Aaron mudou de opinião? Qual seriam os motivos pode trás dessa mudança?

Em uma observação mais detalhada, verifica-se que em *Toscanello* a menção à quarta como consonância é inserida em um contexto contrapontístico, diferentemente das definições diretas presentes tanto em *De institutione harmonica* quanto em *Compendiolo*. Além disso, no caso da versão ampliada de 1529 de *Toscanello* (e em sua reedição em 1539), o autor apresenta as consonâncias permitidas sem qualquer descriminação entre suas qualidades perfeitas ou imperfeitas desses intervalos.

Sobre os fatores externos que poderiam ter influenciado a alteração na versão ampliada de *Toscanello*, há indícios que a frequente troca de correspondências com o teórico Giovanni Spataro provavelmente exerceu alguma interferência especialmente nessa edição do tratado, como registrado em sua carta escrita em 23 de maio de 1524 destinada ao autor florentino. Tais indícios não se limitam apenas no grande aproveitamento de seu conteúdo na seção da *Aggiunta* da nova edição por parte de Aaron – como já comentado por Lewis Lockwood (1968, p.165-66) e Bonnie J. Blackburn (1994, p.309)[143] – mas também como uma possível fonte para a alteração acima descrita. Em um excerto da carta, Spataro questiona a afirmação de Aaron presente na edição de 1523 de *Thoscanello*:

….circa questo vostro parlare a me pare che ce cadano multe contrarietà et intricatione, perché	A respeito de sua fala, parece-me que existem muitas contradições e confusões, pois,

[143] "*Three extended passages from the present letter...were incorporated in the 'Aggiunta del Toscanello a complacenza de gli amici fatta', all without mentioning Spataro's name*" (1991, p.309).

dicendo che tale decima minore è alquanto dissonante, et da poi dicendo che mediante quello argumento, scilicet essendo sulevata al loco suo , se sente più soave, tale dire che tale augumento, tale decima era suave et non alquanto dissonante, perché quella distantia la quale per se è alquanto dissonante (per se pulsa) non concorda in musica, come appare del spacio sesquitertio o vero *diatessaron*, el quale per esser participante, sciliet che in tutto non è concorde per se, tamen mixto con la quinta et con la tertia in grave è tollerato dal senso de lo audito. Ma la tertia minore non ha tale natura, perché se è bona, ma transmutata in tertia maggiore serà meliore, perché piglia altra natura et proprietà quantitativa (BLACKBURN et al., 1991, p. 303).	dizendo que tal décima menor é um tanto dissonante, e depois dizendo que, mediante aquele argumento, se a elevasse ela seria ouvida de maneira mais suave e não mais um tanto dissonante, [você então estabelece uma contradição,] pois, uma distância dissonante *per se* não é concordante em música, como ocorre no intervalo *sesquitertio* (ou de quarta), o qual para ser utilizado (pois não é concordante em si) deve ser posicionado no grave em misturado com a quinta ou com a terça, para que assim, seja tolerado aos ouvidos. Mas a terça menor não possui tal natureza [i.e., não é dissonante em si], pois, como ela já é aceitável, quando alterada para terça maior se torna ainda melhor, porque assume uma outra natureza e outra propriedade quantitativa.

Portanto, o exame do conjunto de fatores contextuais pode esclarecer pontos fundamentais dos assuntos debatidos ao longo de um tratado musical, a exemplo do caso do intervalo de quarta na tratadística de Aaron. Outros fatores evidentemente relacionados a esse comentado - como as características dos dados bibliográficos presentes nos tratados, por exemplo - também podem auxiliar na compreensão dos elementos circunstanciais e nas diversas nuances concernentes a produção e publicação do tratado.

O segundo conjunto de fatores está relacionado ao grau de estabilidade proporcionada pelo autor diante de seus escritos perante a tradição; ou seja, quão ativo ou passivo pode-se considerar um determinado autor frente a tradição em que se encontra inserida. Essas colocações residem não somente no conceito em si, mas, por vezes, também nas sutilezas da eloquência apresentada ao longo do tratado. Portanto, faz-se necessário o levantamento do contexto teórico provavelmente disponível para o autor no momento da realização do tratado, para que assim, a sua posição possa ser avaliada com relação a essa referência. Para isso, é necessário o exame cuidadoso por essa perspectiva, para que a abordagem resulte em contribuições efetivas para a investigação como um todo.

É interessante comentar que grande parte do desenvolvimento da teoria baseia-se significativamente por esse conjunto de fatores. Em um resumo simplificado, poderíamos afirmar que a complexa relação presente entre a teoria e prática musical muitas vezes incentivam um determinado autor a cunhar um conceito - ou mesmo explicar um antigo com

novos termos e, principalmente, incluindo novas projeções. A adoção dessas propostas por outros autores e músicos, então corrobora a sustentação da complexa rede que envolve a origem de uma nova tradição sobre um assunto ou conceito.

Um possível exemplo dessa situação pode ser encontrado em uma passagem de *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555) de Nicola Vicentino. Se nos tratados anteriores (como em Tinctoris e Aaron, por exemplo), a constatação de um modo de uma peça polifônica é costumeiramente julgado pela *finalis* presente no Tenor (ou pelo Cantus)[144] - o chamado '*tenor principle*', segundo Frans Wiering[145]-, no excerto de Vicentino é possível observar uma abordagem que privilegia o Bassus como voz indicial para o julgamento modal. Nas palavras de Frans Wiering (2001, p.92), essa aparentemente é a primeira citação, ao menos explícita, desse tipo de posicionamento analítico[146]:

> …molti Compositori quando voleno cognoscere una compositione, guardano il soprano; ilche, non possono sicuramente giudicare, di qual modo sia la compositione, sé prima il Basso non fida il Scolare: che ibi si veggano le quarte et le quinte, le quali formano tutti i toni…[147](1555, f.47r).
>
> muitos compositores observam o Soprano quando desejam entender [o modo] de uma composição. No entanto, [eles] não podem avaliar seguramente de qual modo seja a composição, ao menos se o estudante primeiramente não acreditar no Baixo. Pois ali são observadas as quartas e quintas que formam todos os modos.

A afirmação de Vicentino, portanto, atua como quebra desse aparente paradigma teórico, sugerindo uma abordagem alinhada a perda de função do Tenor como voz encarregada de tal função. A diversidade de abordagens presentes nos tratados italianos a partir de meados do século XVI sugere não somente o convívio de diversos sistemas modais,

---

144 Johannes Tinctoris (*De natura et proprietate tonorum*, c.1476): "*unde missa aliqua vel cantilena vel quævis alia compositio fuerit ex diversis partibus diversorum tonorum effecta, si quis peteret absolute cujus toni compositio esset, interrogatus, debet absolute respondere secundum qualitatem tenoris eo quod omniscompositionis sit pars principalis et fundamentum totius relationis, et si particulariter de qualibet parte hujusmodi compositionis cujus toni sit petatur, particulariter talis aut talis respondebit*" (COUSSEMAKER, IV, 1876, p.29). Pietro Aaron (*Trattato della natura et cognitione*, 1525): "*Essendo el tenore parte stabile et ferma, cioe che tiene et piglia tutto el concento della harmonia è dibisogno che el cantore non altrimenti giudichi el tuono che perla sopra detta parte...*" (1525, f.Aiiv). Há também a apresentação do princípio em obras não-musicais especificamente, como o significativo caso de Teofilo Folengo em *Baldus*, onde cita o papel de cada uma das quatro vozes, com especial importância ao Tenor: "*Plus ascoltatum sopranus captat orecchias; sed tenor est vocum rector vel guida canetum. Altus Apollineum carmen depingit et ornat. Bassus alit voces, ingrassat, fundat et auget* (FOLENGO, [1517] 2006 XXI, 80, p.848-850).

145 "*...then the mode of the composition is that of the tenor, which means that the tenor principle applies to this composition*" (WIERING, 2001, p.138).

146 "*Nicola Vicentino seems to have been the first to do so explicity*" (2001, p.92).

147 A mesma passagem será comentada novamente na seção 3.20.1.5 do presente estudo.

mas também diversas maneiras de análise/atribuição modal. Portanto, a mudança de perspectiva é sintomática para a averiguação de mudanças nos processos composicionais e no papel dos modos em uma peça polifônica. Assim, a quebra de paradigmas da tradição teórica, em maior ou menor grau, pode indicar significativas transformações no entendimento da música por seus autores e seus contextos.

O terceiro conjunto de fatores que irá auxiliar como premissa para a investigação está relacionado à absorção dos elementos do movimento humanista pelos tratadistas. Esse processo, o qual conduziu a música para uma "integração na cultura humanística, da qual foi excluída até esse momento" (FUBINI, 2002, p.120), significou, para alguns autores, tanto uma reavaliação dos conceitos correntes por novas interpretações dos antigos textos gregos redescobertos quanto a profícua interação com o texto por meio de seus componentes operativos. Com relação a esse aspecto, percebe-se ainda os traços de uma retomada do racionalismo naturalístico aristotélico (2002, p.108) - firmemente anunciado desde os tratados de Tinctoris[148] - que corrobora cada vez mais a certas flexibilizações (ou licenças) da teoria do contraponto, principalmente relacionadas ao uso da dissonância.

Ainda que a manifestação desses processos em composições podem ser rastreados já no início do século XVI, a explicitação na tratadística italiana sobre esses fatores, especialmente aqueles relacionados a prevalência da palavra sobre as estruturas musicais, começa a ser enfatizada apenas em meados do século - o que não deixa também de configurar um fator de mudança quanto tradição, ao menos do ponto de vista documental[149]. Para isso, pode-se citar a afirmação de Giovanni del Lago em *Breve introduttione di misurata* (Veneza, 1540) presente no início do último capítulo, intitulado '*Modo, et osservatione di comporre qualunche concento'*:

> Primeramente da notare, ogni volta che vorrere comporre un madrigale, o sonetto, o barzaletta, o altra canzone, prima bisogna considerare nella
>
> Primeiramente deve-se observar que todas as vezes que quiseres compor um madrigal, *sonetto*, *barzaletta* ou outra *canzone*, deve-se

[148] Talvez o tratado mais significativo a este aspecto é o *Complexus effectuum musices* (c.1475), dedicado principalmente a descrever os efeitos da arte sonora.

[149] Além dos tratados musicais, essa mudança também é observada em outros documentos, como na carta publicada por Manuzio (*Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini*) escrita pelo Bispo Bernardino Cirillo a Ugolino Gualteruzzi, em tom de crítica da música de seu tempo com relação a falta de empenho na adequação às palavras por parte dos compositores de música religiosa: "*Io vorrei in somma, che quando s'havesse a cantare una Messa in Chiesa, secondo la suggeta sostanza delle parole constasse la Musica di certi consenti, e numeri atti a movere a religione, e pietà gli afetti nostri*" (MANUZIO, 1564, III, f.116r).

> mente, et in quella investigando ritrovare uno aire conveniente alle parole, ut cantus consonet verbis, cioè, che convenga alla materia, perche quante volte, che i dotti compositori hanno da comporre una cantilena, sogliono prima diligentemente fra se stessi considerare a che fine, et a che proposito quella potissimamente instituiscono, et compoghino, cioè à quali effetti d'animo con quella cantilena movere debbino (DEL LAGO, 1540 f.Eivr).
>
> antes considerar mentalmente e procurar uma melodia que seja conveniente às palavras: *ut cantus consonet verbis*, isto é, que [o canto] convenha ao assunto [do texto], pois quantas vezes os doutos compositores ao compor uma *cantilena*, diligentemente escolheram antes entre as opções, ponderando a finalidade e o propósito que aquela [composição] iria especialmente instituir e formar; isto é, [escolhendo] quais afetos da alma seriam movidos por aquela composição.

Na passagem, Del Lago considera o texto como elemento soberano ao processo composicional de peças (neste caso, seculares). A avaliação do texto e seu conteúdo, bem como a sua respectiva finalidade, tornam-se os primeiros passos a serem tomados por aqueles que desejam se espelhar nos doutos compositores: isto é, o processo de uma composição secular inicia-se a partir de elementos exclusivamente hermenêuticos, sendo o compositor, aquele que irá transformar, a partir de sua leitura, os afetos em sons.

A explicitação por Del Lago dessa condição primária ao compositor, torna-se, como dito, uma mudança no paradigma documental da tradição composicional. Sendo esta uma afirmação categórica da influência das bases retórico-humanistas, a consideração desses fatores no exame dos tratados ao longo o próximo capítulo se tornará um elemento distintivo e essencial para compreender o grau de interação existente entre o autor e esse movimento cultural; como diversos resultados poderão ser esperados a respeito, somente o exame detalhado nos tratados revelará os possíveis diálogos dos autores com a tradição musical corrente em seu tempo e espaço.

Portanto, a partir dessa última constatação, os três conjunto de fatores externos aos textos dos tratados aqui descritos, utilizados como premissa à abordagem investigativa, podem ser compreendidos de maneira alinhada e complementar. Assim, como será observado no capítulo 3, a avaliação de dados externos ao texto examinado proporcionará uma abordagem que, por um lado, aprofundará o argumento investigado, e por outro, auxiliará no levantamento de informações e nas possíveis relações existentes entre esses documentos.

2.3 A lista geral dos tratados

Para a ampla avaliação, a elaboração da lista inicial de tratados impressos e manuscritos a serem investigados foi obtida a partir dos registros de todos os tratados musicais[150] publicados na península itálica durante aproximadamente 1520 e 1590, presentes em seis índices bibliográficos: quatro denominados 'principais', e dois, 'complementares'. A diferenciação entre as classes baseia-se no meio pelo qual tais documentos foram publicados (i.e., impresso ou manuscrito), e consequentemente, no fator de difusão desses documentos. Considera-se, *a priori*, que os tratados impressos obtiveram maior circulação se comparados àqueles manuscritos – embora eventuais casos específicos podem contrariar essa afirmação. Todavia, ambas as categorias consistem em testemunhos fundamentais de processos que podem ser compreendidos como 'analíticos' – no largo sentido da palavra. Ainda que o critério de organização dos índices fundamenta-se nessa proposição, os tratados selecionados serão avaliados com a mesma importância perante o objeto da presente pesquisa, seja ele impresso ou manuscrito.

Portanto os chamados 'índices principais' derivam-se de quatro catálogos: (1) *Bibliographie der Musiktheoretischen Drucke des 16. Jahrhunderts* (1962), obra organizada pelo bibliotecário sueco, Åke Davidsson; (2) *Écrits imprimés concernant la musique* (1971), organizado por François Lesure, como parte integrante da série B (VI/1 e VI/2, e *Addenda et corrigenda*, publicado em 1979) do catálogo RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*)[151]; (3) *Music Theory from Zarlino to Schenker*: *A Bibliography and Guide* (1990), organizado por David Damschroder e David Russell Williams; e (4) *Music Theory from Boethius to Zarlino*: A Bibliography and Guide (2007), organizado por David Russell Williams e C. Matthew Balensuela. Já os 'índices complementares', destinados principalmente a indexação dos tratados manuscritos em nossa lista geral, são derivados de dois catálogos: (1) o suntuoso *Iter Italicum* (1963-1992), organizado por Paul Oskar

[150] Valendo-se da definição apresentada na seção 2.1.

[151] Uma vez que não há um volume desse importante catálogo dedicado exclusivamente à teoria da música no período estudado, como há, por exemplo, a série B/III dedicada aos documentos dessa natureza desde a era Carolíngia até os anos c.1500, o qual se encontra disponível para acesso on-line no endereço: <http://musmed.fr/RISM/rismindex01.htm>. Acesso em 27 dez. 2019.

Kristeller; e (2) a seção *Appendix A: Textual Sources* (p.205-245), do livro *The Language of the Modes* (2001), de Frans Wiering.

Dessa forma, a lista apresentada na Tabela 3 identifica os índices principais pelas siglas: AD, RISM B/VI, D/W e W/B, respectivamente, sucedido pelo número de página no qual o tratado é referenciado (exceto o índice provido por Davidsson, no qual utilizaremos a numeração empregue pelo próprio autor). A primeira coluna da tabela estabelece um código alfanumérico (L[ista geral] + n) o qual será eventualmente referenciado nas próximas etapas do estudo.

					Principais			Complementares	
Cód.	**Data da Publicação (e Edições)**	**Local da Publicação**	**Autor**	**Título do Tratado**	**Índice Davidsson**	**Índice RISM**	**Índice W/B e D/W**	**Índice Kristeller**	**Índice Wiering**
L.1	1497[152], c.1505, 1507, 1509, 1510, 1511, 1513, 1514, 1516, 1518, 1523, 1524, 1527, 1533, 1538, 1539, 1545, 1550, 1570	Bologna	Bonaventura da Brescia	*Regula musice plane*	AD 81	B/VI, p.163	W/B, p.33[153]	-	-
L.2	1509, 1513, 1523, 1530, 1535, 1538, 1540, 1548, 1549, 1550, 1566	Veneza	Anônimo	*Compendium musices*	AD 113	B/VI, p.926-927	-	-	-
L.3	1516	Bologna	Pietro Aaron	*Libri tres De institutione harmonica*	AD 25	B/VI, p. 97	W/B, p.2[154]	-	FW p.205
L.4	1518	Milão	Franchino Gafurio	*De harmonia musicorum instrumentorum opus*	AD 250	B/VI, p. 342	W/B, p.75	-	-
L.5	1520	Turim	Franchino Gafurio	*Apologia...adversus Joannem Spatarium et complices musicos Bononienses*	AD 252	B/VI, p. 342	W/B, p.76	-	-
L.6	1521	Milão	Franchino Gafurio	*Epistula prima in solutiones obiectorum Io. Vaginarii*	-	B/VI, p. 342	W/B, p.76	-	-
L.7	1521	Milão	Franchino Gafurio	*Epistula secunda apologetica*	-	B/VI, p. 342	W/B, p.76	-	-
L.8	1520	Florença	Pier Maria Bonini	*Acutissime observationes noblissime disciplinarum omnium musices.*	AD 92	B/VI, p. 164	-	-	-
L.9	1521	Bologna	Giovanni Spataro	*Dilucide, et probatissime demonstratione...contra certe*	AD 551	B/VI, p. 799	W/B, p.173	-	-

[152] Edição bresciana do tratado, intitulada "*Breviloquium musicale*".
[153] Em referência à edição de 1497.
[154] Todas as referências dessa coluna são concernentes às primeiras edições dos tratados, exceto quando indicado.

				frivole et vane excusatione da Franchino Gafurio					
L.10	1521	Bologna	Giovanni Spataro	*Errori de Franchino Gafuri da Lodi*	AD 552	B/VI, p. 799	W/B, p.173	-	-
L.11	1523, 1529, 1531[155], 1539, 1557[156], 1562	Veneza	Pietro Aaron	*Thoscanello de la musica*[157]	AD 28	B/VI, p. 97	W/B, p.2	-	FW p.205
L.12	1525	Veneza	Pietro Aaron	*Trattato della natura et cognitione*	AD 27	B/VI, p. 98	W/B, p.2	-	FW p.205
L.13	1525	Milão	Antonio Phileremo Fregoso	*Opera nova...Lamento d'amore mendicante. Dialogo de Musica. Pergoletta de le laudi d'amore. Discorsi cottidiani non vulgari. De lo instinto naturale. De la probità. De i tre peregrini*	-	B/VI, p.328	-	-	-
L.14	1525	Veneza	Francesco Giorgio	*De harmonia mundi totius cantica tria*	-	B/VI, p.365	-	-	-
L.15	1526, 1609	Nápoles	Andrea Matteo Acquaviva	*Commentarius in Plutarchi de virtute morali*[158] (I, f.25v-49r)	-	B/VI, p.64[159]	-	-	-
L.16	1529	Veneza	Ludovico Fogliani	*Musica theorica*	AD 241	B/VI, p. 320	W/B, p.68	-	-
L.17	1529	Verona	Biagio Rossetti	*Libellus de rudimentis Musices*	AD 510	B/VI, p. 717	-	-	FW p.236
L.18	c.1530-1540	Veneza	Simeone Zappa	*Regolette de Canto Fermo et de Canto Figurato*	AD 602	B/VI, p. 905	-	-	-
L.19	1531	Veneza	Giovanni Spataro	*Tractato di Musica*	AD 553	B/VI, p. 799	W/B, p.173	-	-
L.20	1533	Brescia	Giovanni Maria Lanfranco	*Scintille di musica*	AD 328	B/VI, p. 477	W/B, p.131	-	FW p.226

[155] Apenas Davidson indica a existência das edições de 1531 que estaria supostamente sob salvaguarda da *The Newberry* (Chicago) e *Biblioteca Braidense* (Milão). Contudo, após a consulta aos respectivos catálogos disponíveis on-line (acesso em 31/05/2020), a referida edição não foi encontrada.

[156] Assim como no caso da edição de 1531, Davidson também cataloga uma suposta edição publicada em 1557 que estaria em salvaguarda na *Biblioteca Braidense* (Milão) e na *Bibliohèque du Conservatoire National de la Musique* (Paris). Após a verificação nos catálogos on-line disponíveis, nada foi encontrado na biblioteca milanesa; no entanto, observa-se uma entrada no *Catalogue bibliographique* publicado por Jean Baptiste Weckerlin (Paris, 1885), na seção "*Catalogue de la Réserve*", indexando a existência de um exemplar desse tratado datado de 1557, publicado por Domenico Nicolino. Diante das características dessa edição, principalmente pela inscrição realizada na parte adicionada (*aggiunta*): "Con l'aggiunta fatta dall'autore stesso, innanzi che morisse...", como descrito no próprio catálogo, acredita-se que a entrada (p.2) é referente a conhecida edição póstuma de 1562, erroneamente indicada como 1557.

[157] *Toscanello in musica*, nas edições de 1529, 1539 e 1562.

[158] Cf. Dinko Fabris, "*Contributo alla storia della teoria musicale a Napoli nell'epoca vicereale: le fonti del Cinquecento*" (1988, p.70).

[159] Cita apenas a edição germânica de Johann Theobald Schönwetter de 1609.

L.21	1533	Roma	Stephano Vanneo	*Recanentum de musica aurea*	AD 568	B/VI, p. 857	W/B, p.188	-	FW p.242
L.22	c.1535-1538 (revisado em c.1542)	Veneza	Giovanni Del Lago	*Epistole composte in lingua volgare* (MS I-Rvat Vat.lat.5318)[160]	-	-	-	-	-
L.23	1535	Veneza	Silvestro Ganassi da Fontego	*Opera intitulata Fontegara*	AD 265	B/VI, p. 347	W/B, p.79	-	-
L.24	1539	Pavia	Teseo Ambrogio Albonesi	*Introductio in chaldaicam linguam, syriacam atque armenicam et decem alias linguas* ("*Phagotum*", inventado por Afranio degli Albonesi de Pavia (tio do autor), descrito nos fólios f.178r-179r)	-	B/VI, p.85	-	-	-
L.25	1540	Veneza	Giovanni Del Lago	*Breve introduttione di musica misurata*	AD 148	B/VI, p. 256	W/B, p.56	-	-
L.26	1542	Veneza	Silvestro Ganassi da Fontego	*Regola Rubertina*	AD 266	B/VI, p. 347	W/B, p.76	-	-
L.27	1543	Veneza	Silvestro Ganassi da Fontego	*Lettione seconda pur della prattica di sonare*	AD 267	B/VI, p. 347	W/B, p.76	-	-
L.28	1541	Florença	Fra Mauro da Firenze	*Utriusque musices epitome* (Firenze, Medicea-Laurenziana, Fondo Conventi Soppressi, Ms. 149, Annunziata 371)	-	-	-	-	-
L.29	1545	Veneza	Pietro Aaron	*Lucidario in musica*	AD 32	B/VI, p. 97	W/B, p.3	-	-
L.30	1544	Veneza	Antonfrancesco Doni	*Dialogo della Musica*	-	B/VI, p. 272	-	-	-
L.31	1547	Veneza	Angelo da Piccitono	*Fior angelico di musica*	AD 462	B/VI, p. 88	-	-	FW p.206
L.32	Depois de 1547	Nápoles	Giovan Tomaso Cimello	*Della perfettione delle quattro note maggiori*...(Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Ms. B.57)	-	-	-	*Iter*, V, p.498.	-
L.33	1549	Pádua	Simeone Zuccolo	*La pazzia del ballo*	-	B/VI, p.909	-	-	-
L.34	n.d. [c.1550]	Milão	Pietro Aaron	*Compendiolo di molti dubbi....intorno al canto fermo, et figurato*	AD 33	B/VI, p. 97	W/B, p.3	-	-

[160] Cf. BLACKBURN ET AL., 1991, cap.6, p.127-142.

L.35	c.1552-1556	Roma	Ghiselin Danckerts	*Trattato sopra una differentia musicale* (Roma, Biblioteca Vallicelliana Ms. R56 A 15, R56 A 33 e R56 B)	-	-	W/B, p.55	*Iter*, I, p.96 e p.130	-
L.36	1552, 1553	Roma	Luigi Dentice	*Duo dialoghi della musica*	AD 152[161]	B/VI, p. 260	-	-	FW p.217
L.37	1553, 1558, 1561	Roma	Vincente Lusitano	*Introdutione facilissima, et novissima di canto fermo, figurato*	AD 403	B/VI, p. 521	W/B, p.134	-	-
L.38	1553	Veneza	Morelo da Padova	*Le lalde, e le sbampuorie, della unica, e virtuosa Ziralda: ballarina e saltarina scaltrietta pavana* ("Laudatorio")	-	B/VI, p.597	-	-	-
L.39	1553	Roma	Diego Ortiz	*Trattado de glosas sobre* cláusulas *y otros generos...nuevamente puestos en luz*	AD 449	-	-	-	-
L.40	1553	Roma	Diego Ortiz	*El primo libro...nel quale si trata delle glose sopra le cadenze et altre sorte di punti in la musica...nuovamente posta in luce*	AD 450	-	-	-	-
L.41	1555	Veneza	Rinaldo Corso	*Dialogo del Ballo*	-	B/VI, p.238	-	-	-
L.42	1555	Veneza	Pietro Cinciarino	*Introduttorio abbreviato di musica piana overo canto fermo*	AD 122	B/VI, p.23	-	-	FW p.215
L.43	1555	Roma	Nicola Vicentino[162]	*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*	AD 571	B/VI, p.861	W/B, p.190	-	FW p.242
L.44	1558, 1561, 1562, 1573, 1589	Veneza	Gioseffo Zarlino	*Le istitutioni harmoniche*	AD 604	B/VI, p. 908	W/B, p.202	-	FW p.244
L.45	1559	Nápoles	Bartolomeo Lieto	*Dialogo quarto di musica*	AD 341	B/VI, p.503	-	-	-
L.46	c.1560	-	Costanzo Porta? (Tommaso Graziani)	*Trattato di contrapunto* (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Ms. B.140)	-	-	-	-	FW p.234

[161] Também cita uma edição romana de 1537 (publicada por Vicenzo Luchino) baseando-se no catálogo *Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn Dr. Werner Wolffheim* (1928, I, p.96); no entanto, acredita-se que se trate de um equívoco, pois a entrada se refere, na verdade, à edição de 1553, visto que a referência do catálogo faz menção a Eitner (*Biographisch -Bibliographisches Quellen-Lexikon*, 1900, III, p.178), que, por sua vez, informa a data correta.

[162] Desse autor, também se destaca o panfleto publicado em 1561 (cf. AD 573, B/VI, p.862, W/B, p.191) que descreve, com detalhe, elementos de seu instrumento denominado '*Arciorgano*'.

L.47	1561	Veneza	Alessandro Citolini	*La tipocosmia di Alessandro Citolini*	-	B/VI, p.224	-	-	-
L.48	1562	Veneza	Illuminato Aiguino	*La Illuminata de tutti i tuoni di canto fermo*	AD 18	B/VI, p. 74	-	-	FW p.206
L.49	1562	Nápoles	Giovanni Camillo Maffei	*Delle lettere...Dove tra gli altri bellissimi pensieri di filosofia, e di medicina, v'è un discorso della voce e del modo, d'apparare di cantor di Garganta, senza maestro...Raccolte per Don Valerio de' Paoli da Limosano*	-	B/VI, p.525	-	-	-
L.50	1564	Roma	Paride Grassi	*...De caeremoniis cardinalium et episcoporum in eorum diaecesibus. Libri Duo* ("*De tonis, sive tenoribus oratium...quae...cantanda sunt*", II, cap.50)	-	B/VI, p.375	-	-	-
L.51	1568, 1584	Veneza	Vincenzo Galilei	*Fronimo*	AD 253	B/VI, p. 345	D/W, p.98	-	FW p.222[163]
L.52	1569	Veneza	Vincenzo Galilei	*La seconda parte del dialogo della intavolatura di liuto*	AD 254	B/VI, p. 345	-	-	-
L.53	1570	Veneza	Vincenzo Galilei	*Compendio nella theorica della musica*	-	-	D/W, p.98	-	-
L.54	1571	Veneza	Alessandro Canobbio	*Breve trattato...sopra le Academie*	-	B/VI, p.201	-	-	-
L.55	1571, 1578, 1579, 1589	Veneza	Gioseffo Zarlino	*Dimostrationi harmoniche*	AD 605	B/VI, p. 907	W/B, p.203	-	FW p.245
L.56	[1576], 1598, 1599, 1600	Verona	Orazio Scaletta	*Scala di musica molto necessaria per principianti*	AD 514[164]	B/VI, p. 756	-	-	-
L.57	c.1578	(Florença)	Giovanni de' Bardi	*Discorso mandato da me a Giulio Caccini detto Romano, sopra la musica anticha, e l'cantar bene* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barberinianus latinus 3990)	-	-	-	-	FW p.210
L.58	1578	Verona	Giovanni Padovani Veronese	*Institutiones ad diversas ex plurium vocum harmonia cantilenas*	AD 451	B/VI, p. 632	-	-	FW p.233

[163] Prioritariamente em referência a edição (aumentada) de 1584, embora também cite a edição de 1568.
[164] Em referência à edição de 1598; a edição de 1576, indicada pelo RISM, não consta indexada por Davidsson (1962, p.71).

L.59	1581	Veneza	Illuminato Aiguino	*Il tesoro illuminato di tutti i tuoni di canto figurato*	AD 19	B/VI, p. 74	-	-	FW p.207
L.60	1581	Florença	Francesco Bocchi	*Discorso sopra la musica*	AD 67	B/VI, p. 155	-	-	-
L.61	1581	Veneza	Fabritio da Sermoneta Caroso	*Il ballarino...diviso in due trattati. Nel primo...si demostra la diversità de i nomi, che si danno à gli atti, et movimenti che intervengono...Nel secondo s'insegnano diversi sorti di balli...ornato di molte figure et con l'intavolatura di liuto, et il soprano della musica nella sonata di ciascun ballo.*	-	B/VI, p.207	-	-	-
L.62	1581	Florença	Vincenzo Galilei	*Dialogo...della musica antica, et della moderna*	AD 255	B/VI, p. 344	D/W, p.98	-	-
L.63	1582	Veneza	Marco Antonio Majoragio	*Orationes et praefationes omnes* ("De musica. Oratio XXIII", p.139-144)	-	B/VI, p.530	-	-	-
L.64	1584	Veneza	Girolamo Dalla Casa	*Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti...Libro primo.*	AD 142	B/VI, p. 249	-	-	-
L.65	1584	Veneza	Girolamo Dalla Casa	*Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti...Libro secondo.*	AD 143	B/VI, p. 249	-	-	-
L.66	1585	Turim	Giovanni Battista Benedetti	*Diversarum speculationum mathematicarum*[165]	-	-	-	-	-
L.67	1585	Roma	Michele Carrara	*Regola ferma e vera per l'intavolatura di liuto*	-	B/VI, p.208	-	-	-
L.68	1585	Veneza	Tomaso Garzoni	*La Piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignobili.* (*De musici cosi cantori, come suonatori, et in particolare de' pifferi"*, p.431-443)	-	B/VI, p.349	-	-	-
L.69	1586, 1598	Veneza	G.M. Artusi	*L'arte del contraponto ridotta in tavole*	AD 89	B/VI, p. 99	D/W, p.11	-	FW p.208
L.70	1586	Ferrara	Francesco Patrizzi	*Della poetica di Francesco Patrica* ("1.9: *Se l'antiche poesie*	-	B/VI, p.639	-	-	-

[165] Cf. Claude Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (1985, p.257-265)

				imitAarono armonia, e con ritmo"; 1.10: "*Se sono tre i modi della imitatione*", p.177-250).					
L.71	1587	Roma	Aurelio Marinati	*La prima parte della somma di tutte le scienze nella quale si tratta delle sette arti liberali*	-	B/VI, p.537	-	-	-
L.72	1587	Veneza	Fabio Patrizzi	*Orationi...l'una delle quali trata le lodi della musica, e l'altra dell'istiutioni dell'academie*	-	B/VI, p.639	-	-	-
L.73	1588-1591	(Florença)	Vicenzo Galilei	[*L'arte et la pratica del moderno contrapunto*], que contempla: "*Il primo libro della prattica de Contrapunto...intorno all'uso delle consonanze*"; "*Discorso intorno all'uso delle dissonanze"*. (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Fondo galileiano, Ms Gal. I e II)[166]	-	-	D/W, p.98	-	-
L.74	1588	Parma	Pietro Pontio	*Ragionamento di musica*	AD 463	B/VI, p. 663	W/B, p.154	-	FW p.234
L.75	1588, 1602, 1638	Veneza	Orazio Tigrini	*Il compendio della musica nel quale brevemente si tratta Dell'Arte del Contrapunto*	AD 558	B/VI, p. 831	D/W, p.355	-	FW p.240
L.76	1588, 1589	Veneza	Gioseffo Zarlino	*Sopplimenti musicali*	AD 609	B/VI, p. 906	W/B, p.203	-	FW p.244
L.77	1589	Veneza	G.M. Artusi	*Seconda parte dell'arte del contraponto*	AD 40	B/VI, p. 99	D/W, p.11	-	-
L.78	1589	Perugia	Prospero Lutio	*Opera bellissima nella quale si contengono molte partiti, et passeggi di gagliarda con la quale ciascuno in breve tempo potrà facilmente imparare di ballare*	-	B/VI, p.522	-	-	-
L.79	1589	Veneza	Fabio Paolini	*Fabii Paulini utinensis philosophi, et grecas literas* ("*Liber secundus sive de musica*", p.57-108).	-	B/VI, p.635	-	-	-

[166] O tratado também inclui: *Discorso…intorno all'uso dell'enharmonio et di chi fusse autore del cromatico*; *Dubbi intorno a quanto io ho detto dell'uso dell'enharmonio, con la solutione di essi* (cf. PALISCA, 1956, p.83).

L.80	[1589-1591]	Florença	Vincenzo Galilei	*Critica fatta…intorno ai Supplementi musicali di Gioseffo Zarlino* (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Mss. Galileiani anteriori a Galileo, V, f.3r-58r)	-	-	D/W, p.98	-	
L.81	[c.1589]	Florença	Vincenzo Galilei	*Discorso intorno a diversi pareri che hebbono le tre sette piu famose degl'antichi musici, intorno alla cosa de suoni, et degli acchordi* (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Mss. Galileiani anteriori a Galileo, III, 44r-54v])	-	-	D/W, p.99	-	
L.82	1589	Florença	Vincenzo Galilei	*Discorso intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino*	AD 257	B/VI, p. 344	D/W, p.99	-	-
L.83	[c.1589-1590]	Florença	Vincenzo Galilei	*Discorso particolare intorno alla diversita delle forme del diapason* (Firenze: Biblioteca nazionale centrale)	-	-	D/W, p.99	-	-
L.84	[c.1590]	Florença	Vincenzo Galilei	*Discorso particolare intorno all'unisono* (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Mss. Galileiani anteriori a Galileo, III, 55r-61v, n.d.)	-	-	D/W, p.99	-	
L.85	1590	Veneza	[G. M. Artusi]	*Trattato apologetico in difesa dell'opere del R. Zarlino de Chioggia: Giuditio musicale...intorno alle differenze note frà il dotissimo Zarlino, et...Vincenzo Galilei*[167]	-	-	D/W, p.11	-	-
L.86	1593, 1597	Veneza	Girolamo Diruta	*Il Transilvano*	AD 154	B/VI, p. 268	D/W, p.72	-	-
L.87	1592, 1596[168]	Veneza	Lodovico Zacconi	*Prattica di musica*	AD 600	B/VI p. 903	D/W, p.390	-	FW p.208
L.88	1593	Bologna	Ercole Bottrigari	*Il Patricio, overo De'tetracordi armonici di Aristosseno*	AD 93	B/VI, p. 171	D/W, p.36	-	-

[167] Apesar de não ter sobrevivido, o tratado é comentado por Bottrigari em *Aletelogia di Lionardo Gallucio ai benigni, e sinceri lettori* (MS B.43(2), Olim Cod. 045:2, 1604, p.111), como afirma Palisca no artigo "*Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise: A Code for the Seconda Pratica*" (*Journal of the American Musicological Society*, 1956, v.9, n.2, p.83).

[168] Conforme afirma Gaspari (*Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*), ambas edições são iguais, exceto pelo frontispício (GASPARI, 1890, p.365).

L.89	1593	Roma	Giovanni Luca Conforti	*Breve e facile maniera d'esercitarsi ad ogni scolaro, non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desidera per cantare*	-	B/VI, p. 233	-	-	-
L.90	1594	Veneza	Giovanni Battista Bovicelli	*Regole, passaggi di musica*	AD 97	B/VI, p. 174	-	-	-
L.91	1595	Casale Monteferrato	Valerio Bona	*Regole del contraponto*	AD 72	B/VI, p. 161	-	-	FW p.212
L.92	1595	Parma	Pietro Pontio	*Dialogo...Ove si trata della Theorica, e Prattica di Musica*	AD 464	B/VI, p. 663	W/B, p.154	-	FW p.234
L.93	1596	Milão	Valerio Bona	*Essempi delli passaggi delle consonanze et dissonanzeet d'altre cose pertinenti al compositore*	AD 73	B/VI, p. 161	-	-	FW p.212

Tabela 3: Lista geral dos tratados.

2.4 Da triagem dos tratados

Como apresentado anteriormente, as diretrizes apresentadas neste subcapítulo possuem a finalidade de estabelecer o rigor necessário para realizarmos uma triagem sistemática entre os tratados musicais listados, adequando a seleção às necessidades argumentadas até o momento. Portanto, a determinação dessas orientações está fundada na premissa que busca processos analíticos nos tratados de *musica prattica*. Logo, em termos objetivos, essa delimitação significa que aqueles tratados considerados de *musica theorica* não serão integrados à lista de tratados selecionados para a investigação. Contudo, a distinção evidentemente vai além apenas daquilo que é presente no frontispício de cada tratado, uma vez que uma abordagem mais cautelosa revelará tratados dotados de uma exposição que interpola elementos de ambas as áreas – assim como já mencionado por Rempp, na citação presente na seção 2.1.

Dessa maneira, considerando tais características, a primeira etapa da triagem consiste na identificação daqueles tratados que apresentam características que nos levem a classificá-los como: (1) 'práticos', classe que reúne os tratados que se dedicam à diferentes níveis de abordagens associadas à execução e criação musical; (2) 'prático-teóricos', tratados predominantemente práticos, embora o raciocínio especulativo o qual sustenta tais asserções figuram uma parte importante na exposição do tratado; (3) 'teórico-práticos', tratados predominantemente teóricos (i.e., especulativos), embora com evidências explicitamente apresentadas da aplicabilidade prática desses conteúdos; (4) 'teóricos', classe que reúne os tratados exclusivamente especulativos, embora eventuais menções à aplicabilidade prática são encontradas em caráter ilustrativo; (5) 'apologéticos', tratados publicados com claro intuito de defender determinados pontos de vista em detrimento a um 'adversário ideológico' (frequentemente identificado no frontispício); e (6) 'paramusicais', classe que reúne os tratados que não possuem em seu escopo, a descrição sistemática da prática musical em si em termos técnicos (ainda que eventuais apontamentos teoréticos possam ser encontrados), que incluem elementos relacionados à recepção e crítica do repertório, ou que seja associada à uma área adjacente, como a dança e a poesia, por exemplo.

Na segunda etapa da triagem, entretanto, caracterizada pela aplicação de diretrizes e parâmetros mais sutis aos tratados, os fatores de seleção serão aplicados exclusivamente nas classes dos tratados 'práticos' e 'prático-teóricos' da primeira etapa, proporcionando uma investigação rigorosamente alinhada aos anseios da presente pesquisa

Vale enfatizar que, os tratados chamados 'híbridos' - identificados pelas as classes 'prático-teóricos' e 'teórico-práticos' –, caracterizam-se por documentos os quais evidentemente necessitam de um maior nível de interpretação para que sejam classificados de acordo com os parâmetros supracitados. A predominância de uma área à outra será estabelecida a partir da perspectiva tanto quantitativa quanto qualitativa. No primeiro caso, se enquadram aqueles tratados cuja organização expositiva é segmentada entre uma parte 'teórica' e aquela 'prática', possibilitando estabelecer a parcela predominante com considerável precisão, como a contagem de número de páginas dedicadas a cada uma. Um exemplo desse caso é o célebre *Le Istitutione harmoniche* de Zarlino: organizado em quatro partes, nota-se uma certa equiparação entre elas quanto ao número de páginas. Sendo as duas primeiras dedicadas *alla speculativa* e as duas últimas *alla prattica*, se observarmos a primeira edição (1558) e somarmos as páginas da primeira parte (57 págs.) e da segunda (88 pags.), teremos 145 páginas dedicadas à teorética; se, por outro lado somarmos as páginas da terceira parte (145 págs.) e da quarta (51 págs.) dedicadas à prática, teremos 196 páginas, prevalecendo a compreensão de que se trata, em nossa proposta, de tratado da classe dos 'prático-teóricos'.

Se o argumento especulativo se mistura com aquele prático sem que haja uma segmentação precisa entre ambos, o tratado preponderá para a classificação pela perspectiva qualitativa, o que torna sua atribuição mais complexa. Como não há a possibilidade em realizar uma avaliação medida à uma ou outra classe, tais tratados caracterizam-se, quando prático-teóricos, por uma exposição com atributos típicos de um tratado de música prática (como a ênfase em questões de aplicabilidade e pela presença de exemplos musicais[169], por exemplo), incluindo o uso significativo de fundamentação teórica e/ou especulativa para sustentá-los. Quando teórico-práticos, tais tratados caracterizam-se por adotar uma exposição

[169] Ou referências em prosa desses, motivados principalmente pela ausência de tipografias especificamente musicais por parte do impressor, como o caso, por exemplo, de *De institutione harmonica* (Bologna, 1516), de Aaron.

a rememorar ou discutir aspectos da tradição especulativa, com o uso da aplicabilidade prática como meio a ilustrar tais elementos. A organização dos capítulos tende a ser dirigida a questões dessa natureza, assim como a ausência de exemplos musicais em detrimento a gráficos cosmológicos ou matemáticos: características que também figuram importantes indícios da predominância especulativa nesses documentos.

Como exemplo da perspectiva qualitativa podemos citar o *La Illuminata de Tutti i Tuoni di Canto Fermo* de Illuminato Aiguino, cuja exposição dedica-se a uma abordagem exclusivamente relacionada aos modos, caracterizada a proporcionar uma abordagem particular acerca do entendimento dos modos aplicado ao cantochão, com cuidadoso aporte especulativo para fundamentar o seu posicionamento. Nesse caso, portanto, prevalece o fator da aplicabilidade no repertório, subsidiada pelos elementos especulativos inerentes: resultando, portanto, com que seja compreendido junto à classe dos tratados prático-teóricos.

De maneira contrastante, podemos também citar o caso do *Trattato de musica* de Giovanni Spataro. Importante testemunho dedicado a sustentar uma posição em que a proporção *sesquialtera* é capaz de inferir perfeição - uma opinião que é contrária aquela sustentada por Gafurio em seu *Practica musicae* (1496). Constata-se que a questão se revela evidentemente prática, embora sendo tratada por meios decididamente especulativos. Dessa forma, pelos fatores até aqui sustentados, o tratado de Spataro é classificado como teórico-prático, pela predominância expositiva especulativa adotada. Ainda que essa atribuição resultará em sua eliminação da lista dos tratados a serem investigados no capítulo 3 (pelas razões anteriormente comentadas), as suas considerações evidentemente serão consideradas e oportunamente comparadas com aquelas apresentadas nos tratados selecionados sempre que possível, justamente devido a sua importância ao assunto. O mesmo ocorrerá com o tratado manuscrito, '*Della perfettione delle quattro note maggiori...*' de Giovan Tomaso Cimello, o qual consiste um caso semelhante a de Spataro em termos de classificação.

Portanto, a primeira etapa da triagem distinguirá aqueles tratados que potencialmente poderão integrar a lista de tratados selecionados. Dessa forma, a Tabela 4 apresenta todos os tratados da lista geral organizados de acordo com as seis classes de tratados mencionados. É importante reiterar que a desconsideração das outras classes na lista de tratados selecionados evidentemente não significa a exclusão de eventuais considerações apresentadas nos

comentários avaliativos, mas apenas a manutenção do foco proposto na delimitação do objeto da presente pesquisa.

Classes	Tratados/siglas (cf. tabela 3)
'Práticos'	Bonaventura, *Regula musice plane* (L.1); Anon., *Compendium musices* (L.2); Aaron, *Libri tres De institutione harmonica* (L.3); Bonini, *Acutissime observationes* (L.8); Aaron, *Thoscanello* (L.11); Aaron, *Trattato* (L.12); Rossetti, *Libellus* (L.17); Zappa, *Regolette* (L.18); Lanfranco, *Scintille* (L.20); Vanneo, *Recanentum* (L.21); Del Lago, *Epistole* (L.22); Ganassi, *Fontegara* (L.23); Del Lago, *Breve introduttione* (L.25); Ganassi, *Regola rubertina* (L.26); Ganassi, *Lettione* (L.27); Fra Mauro, *Utriusque* (L.28); Aaron, *Lucidario* (L.29); Angelo da Piccitono, *Fior angelico* (L.31); Aaron, *Compendiolo* (L.34); Dentice, *Duo dialoghi* (L.36); Lusitano, *Introdutione* (L.37); Ortiz, *Trattado* (L.39); Ortiz, *El primo libro* (L.40); Cinciarino, *Introduttorio* (L.42); Porta?/Graziani, *Trattato* (L.46); Galilei, *Fronimo* (L.51); Galilei, *La seconda parte del dialogo* (L.52); Scaletta, *Scala di musica* (L.56); Padovani, *Institutiones* (L.58); Dalla Casa, *Il vero modo…libro primo* (L.64); Dalla Casa, *Il vero modo…libro secondo* (L.65); Carrara, *Regola* (L.67); Artusi, *L'arte del contraponto* (L.69); Galilei, *L'arte et la pratica* (L.73); Pontio, *Ragionamento* (L.74); Tigrini, *Il compendio* (L.75); Artusi, *Seconda parte* (L.77); Lutio, *Opera bellissima* (L.78); Diruta, *Il Transilvano* (L.86); Zacconi, *Prattica di musica* (L.87); Conforti, *Breve e facile maniera* (L.89); Bovicelli, *Regole, passaggi* (L.90); Bona, *Regole del contraponto* (L.91); Bona, *Essempi* (L.93).
'Prático-Teóricos'	Vicentino, *L'antica* (L.43); Zarlino, *Le istitutioni* (L.44); Aiguino, *La Illuminata* (L.48); Aiguino, *Il tesoro illuminato* (L.59); Pontio, *Dialogo* (L.92).
'Teórico-Práticos'	Gafurio, *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (L.4); Acquaviva, *Commentarius* (L.15); Spataro, *Tractato di musica* (L.19); Cimello, *Della perfettione* (L.32); Danckerts, *Trattato* (L.35); Grassi, *De caeremoniis* (L.50); Zarlino, *Dimostrationi* (L.55); Galilei, *Dialogo* (L.62); Zarlino, *Sopplimenti* (L.76).
'Teóricos'	Fogliani, *Musica theorica* (L.16); Galilei, *Compendio nella theorica* (L.53); Benedetti, *Diversarum* (L.66); Galilei, *Discorso...alla cosa de suoni* (L.80); Galilei, *Discorso...delle forme del diapason* (L.83); Galilei, *Discorso…all'unisono* (L.84); Bottrigari, *Il Patricio* (L.88).
'Apologéticos'	Gafurio, *Apologia...adversus Joannem Spatarium* (L.5); Gafurio, *Epistula prima* (L.6); Gafurio, *Epistula secunda* (L.7); Spataro, *Dilucide, et probatissime demonstratione* (L.9); Spataro, *Errori de Franchino Gafuri* (L.10); Galilei, *Critica fatta* (L.80); Galilei, *Discorso* (L.82); Artusi, *Trattato apologetico* (L.85).
'Paramusicais'	Fregoso, *Opera nova* (L.13); Ambrogio, *Introductio* (L.24); Doni, *Dialogo* (L.30); Zuccolo, *La pazzia* (L.33); Morelo, *Le lalde* (L.38); Corso, *Dialogo* (L.41); Lieto, *Dialogo* (L.45); Citolini, *La tipocosmia* (L.47); Maffei, *Delle lettere* (L.49); Canobbio, *Breve trattato* (L.54); Bardi, Discorso (L.57); Bocchi, *Discorso* (L.60); Caroso, *Il Ballarino* (L.61); Majoragio, *Orationes* (L.63); Garzoni, *La Piazza* (L.68); Patrizzi, *Della poetica* (L.70); Marinati, *La prima parte* (L.71); Patrizzi, *Orationi* (L.72).

-

Tabela 4: Síntese da primeira etapa da triagem dos tratados.

Na segunda etapa da triagem, outros dois filtros são aplicados com a finalidade de refinar a escolha dos tratados, alinhando-os às diretrizes que circunscrevem o objetivo desse estudo.

De maneira a delimitar a investigação à produção bibliográfica realizada no período considerado, o primeiro filtro caracteriza-se por individualizar aqueles tratados cujas datas da primeira impressão tenham sido realizadas no recorte temporal estabelecido, isto é, precisamente entre 1516 e 1596. Com essa premissa, dois dos tratados listados na primeira triagem não serão considerados na lista daqueles selecionados: *Regula musice plane* (L.1), de Bonaventura da Brescia, e o Anônimo, *Compendium musices* (L.2). Apesar de figurarem entre os tratados italianos com o maior número de impressões, o principal interesse com relação a esses documentos consistirá na investigação da recepção dessas doutrinas nos tratados selecionados.

O segundo filtro, trata-se a respeito dos tratados de diminuição - sob os quais podemos estender as considerações também para aqueles dedicados à *intavolatura* e/ou ao ensino de um determinado instrumento (i.e., 'métodos instrumentais'). Como já aventado nos comentários à citação de Rempp da seção 2.1, os tratados de diminuição caracterizam-se, em termos gerais, pela apresentação sistemática de figurações ornamentais a partir de determinadas situações intervalares (incluindo cadências). E então, pelo processo mimético e mnemônico a partir dos diversos exemplos e circunstâncias apresentadas por esses autores, o cantor ou instrumentista estaria apto a rememorar tais passagens e aplicá-las oportunamente em suas próprias diminuições - o mesmo é observado nos tratados que se dedicam às intabulações, por exemplo. Se dermos voz a um desses autores, observaremos que a memória possui um papel fundamental nesse processo improvisatório, como afirma, por exemplo, Giovanni Luca Conforti em seu *Breve et facile maniera d'essercitarsi* (Roma, 1593, [L.88]), particularmente na seção, *Dichiaratione sopra li passaggi*: "[Conhecendo] o gênero dos padrões de diminuição, [e] como escrevê-los, sua diversidade ficará na memória, e depois de

praticá-los muito, você poderá usá-los tocando-os de improviso [em apresentações] em conjunto"[170] (CONFORTI, 1593, f.4v apud LORENZETTI, 2002, p.6).

Portanto, pela natureza do conteúdo e intenção de ambos tipos, avalia-se que tais tratados possuem escopos os quais não se alinham diretamente às premissas da música prática aqui delimitadas. Os processos demonstrados nos tratados de diminuição e de *intavolatura* são dependentes da teoria do contraponto, e assim, caracterizam-se por uma operação posterior à criação propriamente dita; assim como é o caso dos 'manuais instrumentais' dedicados a execução apropriada de um instrumento. Eventuais apontamentos presentes nesses documentos evidentemente poderão ser realizados ao longo das investigações, porém sempre à luz dos tratados selecionados.

Como meio a sintetizar as escolhas, a Tabela 5 apresenta a segunda parte da triagem, mostrando aqueles tratados que não prosseguem para a lista dos tratados selecionados.

Fatores de corte considerados	**Tratados/Siglas**
Tratados com a primeira impressão fora do recorte temporal	Bonaventura da Brescia, *Regula musice plane* (L.1); Anônimo, *Compendium musices* (L.2).
Tratados de Diminuição	Ortiz, *Trattado* (L.39); Ortiz, *El primo libro* (L.40); Dalla Casa, *Il vero modo…libro primo* (L.64); Dalla Casa, *Il vero modo…libro secondo* (L.65); Carrara, *Regola* (L.67); Lutio, *Opera bellissima* (L.77); Conforti, *Breve e facile maniera* (L.88); Bovicelli, *Regole, passaggi* (L.89).
'Métodos Instrumentais'	Ganassi, *Fontegara* (L.23); Ganassi, *Regola rubertina* (L.26); Ganassi, *Lettione* (L.27); Galilei, *Fronimo* (L.51); Galilei, *La seconda parte del dialogo* (L.52); Diruta, *Il Transilvano* (L.85).

Tabela 5: Síntese da segunda etapa da triagem. Nesse caso, a tabela mostra aqueles tratados que não irão prosseguir para a lista dos 'tratados selecionados' (além daqueles denominados 'paramusicais').

[170] "*il genere del passaggio, come si scrivono, et resterà nella memoria la diversit di essi: et havendo sopra ciò fatta bona prattica, si possono poi dimostrare sonandoli in compagnia all'improviso*" (CONFORTI, 1593, f.4v).

2.5 A lista dos tratados selecionados

Considerando a aplicação das duas etapas que caracterizam a triagem na lista geral dos tratados, obteremos a então chamada 'lista dos tratados selecionados', apresentada na Tabela 6.

Como pode ser observado, a lista é identificada por um novo código atribuído aos tratados (T[ratado] s[elecionado] + n). Em seis dos tratados listados, observam-se impressões e/ou edições diferentes. Nesses casos um número subscrito entre parênteses é adicionado nas datas da segunda coluna, identificando assim, as edições correspondentes; caso não haja nenhuma indicação numérica, as datas se referem apenas às impressões. Na mesma coluna, a data destacada em negrito consiste precisamente na edição escolhida para realizar a investigação. Essa escolha é fundamentada em basicamente dois parâmetros: (1) a contemplar a edição revisada pelo autor, como *Toscanello* (Ts.4) de Aaron, *Introduttione* (Ts.19) de Lusitano, ou ainda a última impressão do tratado, com a emenda de pequenos equívocos cometidos na primeira impressão, como *Duo Dialoghi* (Ts.15) de Dentice, ; (2) pela disponibilidade de uma edição anastática, o que além de proporcionar uma maior qualidade no material de consulta, inclui-se ainda eventuais comentários introdutórios e eventuais apontamentos realizados pelos editores, como o caso de *Le istitutioni* (Ts. 20), de Zarlino, e *Prattica di musica* (Ts. 32), de Zacconi.

Duas exceções aos mencionados fatores devem ser observadas. A primeira, na verdade um conflito entre ambos, consiste na edição justamente de *Le Istitutioni*, que apesar de Zarlino apresentar uma edição substancialmente revisada em 1572, optamos por investigar a primeira edição (impressão de 1561) e mencionar, quando necessário, as diferenças com a segunda, proporcionando um exame comparativo das questões pertinentes à investigação. A segunda exceção é o *Compendio* (Ts.27) de Tigrini, cuja escolha da primeira edição (1588) justifica-se pelo recorte temporal proposto da pesquisa, uma vez que a segunda e terceira impressão ocorrem apenas em 1602 e 1638.

No Apêndice, todos os tratados selecionados são descritos, incluindo informações como o testemunho consultado para a pesquisa, o índice (em alguns casos, inferidos), todas as citações de peças e compositores encontradas, bem como o excerto no qual se encontram.

					Principais			Complementares	
Cód.	**Data da Publicação (e Edições)**	**Local da Publicação**	**Autor**	**Título do Tratado**	**Índice Davidsson**	**Índice RISM**	**Índice W/B e D/W**	**Índice Kristeller**	**Índice Wiering**
Ts.1	1516	Bologna	Pietro Aaron	*Libri tres De institutione harmonica*	AD 25	B/VI, p. 97	W/B, p.2[171]	-	FW p.205
Ts.2	1520	Florença	Pier Maria Bonini	*Acutissime observationes noblissime disciplinarum omnium musices.*	AD 92	B/VI, p. 164	-	-	-
Ts.3	1525	Veneza	Pietro Aaron	*Trattato della natura et cognitione*[172]	AD 27	B/VI, p. 98	W/B, p.2	-	FW p.205
Ts.4	1523(1), **1529**(2), 1539(2), 1557(2), 1562(2)	Veneza	Pietro Aaron	*Toscanello in musica*[173]	AD 28	B/VI, p. 97	W/B, p.2	-	FW p.205
Ts.5	1529	Verona	Biagio Rossetti	*Libellus de rudimentis Musices*	AD 510	B/VI, p. 717	-	-	FW p.236
Ts.6	c.1530-1540	Veneza	Simeone Zappa	*Regolette de Canto Fermo et de Canto Figurato*	AD 602	B/VI, p. 905	-	-	-
Ts.7	1533	Brescia	Giovanni Maria Lanfranco	*Scintille di musica*	AD 328	B/VI, p. 477	W/B, p.131	-	FW p.226
Ts.8	1533	Roma	Stephano Vanneo	*Recanentum de musica aurea*	AD 568	B/VI, p. 857	W/B, p.188	-	FW p.242
Ts.9	c.1535-1538 (revisado em c.1542)	Veneza	Giovanni Del Lago	*Epistole composte in lingua volgare* (MS I-Rvat Vat.lat.5318)[174]	-	-	-	-	-
Ts.10	1540	Veneza	Giovanni Del Lago	*Breve introduttione di musica misurata*	AD 148	B/VI, p. 256	W/B, p.56	-	-
Ts.11	1541	Florença	Fra Mauro da Firenze	*Utriusque musices epitome* (Firenze, Medicea-Laurenziana, Fondo Conventi Soppressi, Ms. 149, Annunziata 371)	-	-	-	-	-
Ts.12	1545	Veneza	Pietro Aaron	*Lucidario in musica*	AD 32	B/VI, p. 97	W/B, p.3	-	-

[171] Todas as referências dessa coluna são concernentes às primeiras edições dos tratados, exceto quando indicado.
[172] Em 1531 Aaron publica breves considerações da mutação hexacordal, o qual caracteriza-se de uma retificação do último capítulo do Trattato. Esse 'panfleto' encontra-se encardenado juntamente com impressões tanto do *Trattato* quanto de *Toscanello*.
[173] *Thoscanello de la musica*, na edição de 1523.
[174] Cf. Blackburn et al., 1991, cap.6, p.127-142.

Ts.13	1547	Veneza	Angelo da Piccitono	*Fior angelico di musica*	AD 462	B/VI, p. 88	-	-	FW p.206
Ts.14	n.d. [c.1550]	Milão	Pietro Aaron	*Compendiolo di molti dubbi....intorno al canto fermo, et figurato*	AD 33	B/VI, p. 97	W/B, p.3	-	-
Ts.15	1552, **1553**	Roma	Luigi Dentice	*Duo dialoghi della musica*	AD 152	B/VI, p. 260	-	-	FW p.217
Ts.16	1555	Veneza	Pietro Cinciarino	*Introduttorio abbreviato di musica piana overo canto fermo*	AD 122	B/VI, p.23	-	-	FW p.215
Ts.17	1555	Roma	Nicola Vicentino	*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*	AD 571	B/VI, p.861	W/B, p.190	-	FW p.242
Ts.18	c.1560	-	Costanzo Porta? (Tommaso Graziani)	*Trattato di contrapunto* (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Ms. B.140)	-	-	-	-	FW p.234
Ts.19	1553(1), 1558(2), **1561**(2)	Roma	Vincente Lusitano	*Introdutione facilissima, et novissima di canto fermo, figurato*	AD 403	B/VI, p. 521	W/B, p.134	-	-
Ts.20	1558(1), **1561**(1), 1562(1), 1573(2), 1589(2)	Veneza	Gioseffo Zarlino	*Le istitutioni harmoniche*	AD 604	B/VI, p. 908	W/B, p.202	-	FW p.244
Ts.21	1562	Veneza	Illuminato Aiguino	*La Illuminata de tutti i tuoni di canto fermo*	AD 18	B/VI, p. 74	-	-	FW p.206
Ts.22	1578	Verona	Giovanni Padovani Veronese	*Institutiones ad diversas ex plurium vocum harmonia cantilenas*	AD 451	B/VI, p. 632	-	-	FW p.233
Ts.23	1581	Veneza	Illuminato Aiguino	*Il tesoro illuminato di tutti i tuoni di canto figurato*	AD 19	B/VI, p. 74	-	-	FW p.207
Ts.24	**1586**, 1598	Veneza	G.M. Artusi	*L'arte del contraponto ridotta in tavole*	AD 89	B/VI, p. 99	D/W, p.11	-	FW p.208
Ts.25	1588-1591	(Florença)	Vicenzo Galilei	[*L'arte et la pratica del moderno contrapunto*], compreendido por: "*Il primo libro della prattica de Contrapunto...intorno all'uso delle consonanze*"; "*Discorso intorno all'uso delle dissonanze"*	-	-	D/W, p.98	-	-

				(Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Fondo galileiano, Ms Gal. I e II)					
Ts.26	1588	Parma	Pietro Pontio	*Ragionamento di musica*	AD 463	B/VI, p. 663	W/B, p.154	-	FW p.234
Ts.27	**1588**, 1602, 1638	Veneza	Orazio Tigrini	*Il compendio della musica nel quale brevemente si tratta Dell'Arte del Contrapunto*	AD 558	B/VI, p. 831	D/W, p.355	-	FW p.240
Ts.28	1589	Veneza	G.M. Artusi	*Seconda parte dell'arte del contraponto*	AD 40	B/VI, p. 99	D/W, p.11	-	-
Ts.29	1595	Casale Monteferrato	Valerio Bona	*Regole del contraponto*	AD 72	B/VI, p. 161	-	-	FW p.212
Ts.30	1595	Parma	Pietro Pontio	*Dialogo...Ove si trata della Theorica, e Prattica di Musica*	AD 464	B/VI, p. 663	W/B, p.154	-	FW p.234
Ts.31	1596	Milão	Valerio Bona	*Essempi delli passaggi delle consonanze et dissonanzeet d'altre cose pertinenti al compositore*	AD 73	B/VI, p. 161	-	-	FW p.212
Ts.32	1592, **1596**	Veneza	Lodovico Zacconi	*Prattica di musica*	AD 600	B/VI p. 903	D/W, p.390	-	FW p.208

Tabela 6: Lista dos tratado selecionados.

Capítulo 3. A investigação dos tratados selecionados

Nesse capítulo apresentaremos a investigação dos tratados selecionados, o que constitui no levantamento dos dados a respeito das propriedades analíticas e características (argumentativas e organizacionais) quanto a construção e transmissão do conhecimento musical empregue por seus autores. Como o ato concernente à interpretação dos detalhes argumentativos dos tratados está estreitamente relacionado ao contexto no qual os tratados emergiram, optou-se por apresentá-los a partir da disposição de seus autores, organizando-os em ordem alfabética. Essa estratégia de exposição também permitirá traçar possíveis relações entre os tratados do mesmo autor, revelando possíveis alterações conceituais e interrelações presentes nas autocitações.

Para a realização dessa tarefa, iremos adotar aquilo que chamaremos de 'roteiro avaliativo', que constituirá em uma série de premissas que orientarão a abordagem investigativa em cada uma das sete categorias anteriormente citadas, proporcionando um tratamento sistemático *a priori* no processo avaliativo. A opção de uma escolha um tanto quanto maleável em detrimento a uma mais rígida, justifica-se pela natureza desses documentos; pois, se optássemos por uma abordagem que aplicasse um conjunto fixo e enrijecido de preceitos no processo, os resultados teriam potencialmente um elevado grau de padronização e perda substancial das diferenças que individualizam esses documentos – diferenças as quais são justamente entendidas como as características a serem enfatizadas na opção aqui elaborada.

A primeira parte do roteiro avaliativo é caracterizado pelas informações biográficas de autor, as quais precedem a investigação dos tratados. A biografia procurará enfatizar essencialmente os dados referentes às posições ocupadas pelo autor, características de sua carreira, bem como as circunstâncias nas quais os tratados foram escritos.

A segunda parte aplica-se nos tratados propriamente ditos. Dessa forma, após a apresentação sumária acerca das características do documento como um todo (como a sua macroestrutura organizacional, por exemplo), a avaliação passa a ser orientada pelas sete categorias descritas anteriormente. Em cada uma das categorias, três aspectos inerentes serão evidenciados: (1) a estrutura expositiva sobre aquele determinado assunto; (2) as definições

significativas sobre aquela categoria; (3) os elementos expositivos ou explicativos que evidenciem o potencial 'analítico' do autor diante da práxis musical de seu contexto, incluindo comentários a compositores e/ou à peças do repertório.

Pela ordem alfabética dos autores, os primeiros tratados a serem investigados serão aqueles escritos por Pietro Aaron. Coincidentemente, sendo esse o autor do primeiro tratado da lista - *De institutione harmonica* (Ts.1) - iniciaremos o processo avaliativo com a oportunidade estratégica de fornecer um primeiro ponto de referência quanto panorama teórico-analítico, que inevitavelmente irá influenciar a avaliação dos demais autores. Por esse motivo, os comentários apresentados nos tratados de Aaron serão perceptivelmente mais extensos, com a intenção de fornecer uma base referencial, não somente pela importância de seus escritos no contexto do século XVI, mas também para as investigações dos demais tratados.

3.1 Aaron, Pietro

Como afere Blackburn (1991, p.88-89), pode-se afirmar que Pietro Aaron possui características biográficas bastante distintas daquilo que geralmente é encontrado entre os escritores teórico-musicais de seu tempo. Nascido em Florença em aproximadamente 1480, conjectura-se que sua origem seja judaica pelas características de seu nome, o que explicaria muitos dos elementos da desconhecida fase relacionada aos primeiros anos de sua formação musical, e características resultantes desse fato. Sem menção a professores ou mestres ao longo de sua carreira – revelando um provável processo de autoaprendizagem e pouca instrução formal de base -, uma das escassas informações sobre esse período está presente no dedicatória de seu *Toscanello in musica*, em que afirma ter nascido em um lar de "pouca sorte", onde "sustentou a tenacidade em seus estudos musicais com dificuldade" - embora tenha conseguido, com felicidade, "a conquista do engenho e as habilidades operativas" dessa atividade (1529, f.aiir-aiiv).

Há também outras poucas informações complementares sobre esse período, como aquelas presentes no terceiro livro de seu primeiro tratado, *Libri tres De Institutione harmonica*. De acordo com suas palavras, Aaron assegura uma relação "amizade" e

“familiaridade” junto a compositores como Josquin, Obrecht, Isaac e Agricola, indicando algum nível de proximidade aos círculos musicais em Florença, como provável menino-cantor em alguma pequena igreja entre 1487 e 1498, como conjectura Blackburn (1991, p.75). Diante desse histórico, a sua abordagem metodológica pode ser considerada, em geral, com grande orientação prática e, por vezes, pouco sistemático, como será visto mais detalhadamente na investigação individual de cada um de seus tratados

Oferecida ao Cavaliere Girolamo San Pietro, a dedicatória assinada em 25 de janeiro de 1516 apresentada no início de *Libri tres De Institutione harmonica* é um importante indicativo de que Aaron é sacerdote e está em Imola. No frontispício, a inusitada presença do nome do humanista Giovanni Antonio Flaminio como tradutor ao lado de Aaron consta como um indicativo da singularidade desse tratado (Ibid., p.75). A partir dos primeiros dos três prefácios escritos pelo tradutor (um para cada livro), outros detalhes biográficos podem ser inferidos. Por ora, um dos aspectos mais significativos para essa breve biografia, reside na afirmação de Flaminio apresentada nas primeiras frases do prefácio:

> Fuit mihi tecum Petre Aaron vetus et constans benivolentia familiaritas et consuetudo tanta ut nullo cum homine coniunctus vixerim. Fecit hoc quidem singularis erga me tuus amor ingenii suavitas et eximia virtus quæ tibi lamditi locum interclaros nostri seculi homines celembrem dedit ut ego non parum amiticia et familiaritate tua me assecutum putem. (AARON, 1516, f. 9 (*sic*) [5]).
>
> Com você, Pietro Aaron, eu tenho estabelecido uma amizade longa e inabalável, nunca antes vivida com ninguém, tamanha a intensidade com relação a intimidade e companheirismo. Sua singular afeição por mim, sua simpatia pela natureza e seu mérito excepcional - que há muito tempo lhe confere um lugar de celebridade entre os ilustres homens de nossa geração- , chegou a tal ponto, que, em razão de nossa amizade e intimidade, eu julgo não ter-lhe oferecido o suficiente.

Desse modo, conjectura-se que Flaminio é próximo de Aaron já há algum tempo, o que nos leva supor acerca da longa estada do florentino em Imola. Apesar das vívidas palavras do humanista, curiosamente Aaron aparenta não ter nenhum cargo digno de nota até esse momento.

Documentos relacionados ao que sugerem indicar uma renovação de contrato de obrigações como cantor e professor na Basilica di San Cassiano, apontam que Aaron iniciou esse ofício apenas em maio de 1520. Como nos relata Blackburn, em 15 de fevereiro de 1521 há uma convocação de todos dignitários residentes nas igrejas de Imola, que inclui a votação sobre a relação de Aaron com o seu cargo e detalhes de sua provisão (Ibid., p.78). Em outro

documento, datado do dia 3 de abril do mesmo ano, consta uma deliberação do conselho geral da cidade de Imola, mostrando o seu comprometimento e pagamento realizados pela própria cidade, o que inclui detalhes da aprovação e elementos da designação das obrigações, as quais são apresentadas com grande apreço ao mestre florentino. Nesta deliberação, também é apresentada uma oferta de trabalho fora da cidade de Imola, que incluiria um salário mais elevado; no entanto, Aaron avisa que esta seria recusada caso o estipendio oferecido fosse equiparado. Dessa maneira, os Conselheiros atendem ao pedido e afirmam a necessidade de manter Aaron "pelo bem da conservação e enriquecimento na música na cidade [e comunidade de Imola] (Ibid., 79). De maneira semelhante, podemos entender outro traço do apreço da Basílica a Aaron em um documento datado de 11 de outubro do mesmo ano (1520): neste caso, Aaron fora nomeado capelão e um benefício foi oferecido diante da obrigação da ministração de três missas por semana, na contrapartida em receber "duas medalhas de ouro no Natal" – o que inclusive confirma sua posição como padre (Ibid., p.80).

Embora a Aaron encontrava-se diante de uma situação um tanto quanto promissora em Imola, em 19 de junho de 1522, ele nomeia um procurador para pedir a renúncia de seu benefício, o que significa que o mestre florentino iria se retirar dessa cidade (Ibid., p.81). Sem nenhuma causa claramente apresentada, conjectura-se, segundo o que afirma Blackburn, que a decisão tenha sido motivada por uma situação política instável entre duas famílias (Vani e Sassatelli), resultando "em uma acentuada inquietação civil" naquele contexto. Além disso, inclui-se, nessa suposição, as consequências de possíveis desgastes com os contextos humanistas em Imola (pois Flaminio também já havia se mudado para Bologna dois anos antes), e, talvez, a busca de posições mais privilegiadas, assim como a expansão do círculo de relações (Ibid., p. 81).

Conforme indica uma carta de Giovanni Spataro a Aaron, em fevereiro de 1523, o mestre florentino já se encontrava em Veneza. Esta seria uma fase promissora do ponto de vista de sua produção tratadística, uma vez que, neste período, o autor escreve os dois tratados mais significativos e conhecidos de sua carreira: *Toscanello in Musica*, escrito em vernáculo italiano, com quatro edições entre 1523 e 1562; e o *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, publicado em 1525, considerado "o seu tratado mais original", segundo Blackburn (2001). Durante a sua estada em Veneza, Aaron permaneceu sob o

patronato do Monsenhor Sebastiano Michiel, '*Cavaliere Hierosolymitano*' (Grand Prior dos Cavaleiros de São João de Jerusalém), o qual foi responsável por assegurar ao teórico florentino, o benefício como 'Cânone de Rimini'. Essa honraria é observada no frontispício do *Trattato della natura et cognitione* (1525), sob o qual Aaron também se apresenta como "*Maestro di Casa*" de Sebastiano Michiel: o que representa, na verdade, uma "elegante ficção, pois suas responsabilidades reais eram atuar como tutor dos filhos de Michiel", que, como eclesiástico, não possuía filhos legítimos (Ibid., p.83).

No entanto, em novembro de 1534 as circunstâncias mudaram abruptamente com o falecimento de Michiel, momento o qual Aaron perde a sua estabilidade na *Serenissima*, e, diante das circunstâncias, mesmo com aproximadamente cinquenta e cinco anos, se vê impelido em encontrar um novo posto de trabalho e moradia (Ibid., p.83). Após uma breve passagem pelos Frades de Santa Justina em maio de 1535 em Pádua, Aaron se torna monge na Ordem dos *Frati Crociferi* em 1536, e se transfere para um monastério aos arredores de Bergamo. Ainda que esse fato tenha surpreendido as pessoas próximas, como Giovanni Del Lago, por exemplo, Aaron mostra-se satisfeito com a nova vida. Documentos indicam que Aaron não está isolado, como informa uma carta a Del Lago: "aqui há muitos homens valorosos em todos os campos, especialmente na música"[175], como por exemplo, Gasparo Alberti, *maestro di cappella* em Santa Maria Maggiore de Bergamo, que inclusive compôs um madrigal em sua honra (Ibid, p.84). Durante os anos seguintes, Aaron prepara o seu último substancioso tratado, Lucidario *in musica,* publicado em 1545 em Veneza, e dedicado ao seu amigo bresciano, Conde Fortunato Martinengo. Como Aaron recebe o privilégio para a publicação do Senado veneziano, e como consequência, pode-se conjecturar que ele está vivo até esse momento (Ibid., p.85).

As circunstâncias em torno de seu último tratado, *Compendiolo di molti dubbi segreti et senentze intorno al canto fermo, et figurato*, publicado em Milão, não são muito claras, incluindo as informações sobre a data de publicação e até o próprio nome de Aaron, as quais não são impressas no tratado[176]. Segundo Bergquist, é possível conjecturar uma data

[175] "*Qua sono molti degni huomini in ogni faculta, et massimamente in musica*" (1991, p.709).
[176] Somente a inscrição "*In memoria æterna erit Aaron, Et nomen eius nunquam destruetur*", a qual não se sabe ao certo se foi adicionado pelo editor como homenagem, ou se indica, de fato, um *motto* póstumo, como afirma Blackburn (1991, p.85).

baseando-se dedicação ao Monsignore Traiano de San Celso, apresentada no início do tratado. Segundo Bergquist, após a abadia de San Celso em Milão ser abandonada em 1534, em 13 de maio de 1549 o Papa Paulo III estabeleceu a posse da abadia a Bartolomo Capranica e Traiano de Alicorni, em nome da observância agostiniana dos cânones regulares Lateranenses de San Salvatore. Neste caso, explica o autor:

> Se Alicorni não for associado a San Celso antes de 1549, *Compendiolo* foi necessariamente publicado após esse ano. Entretanto, um relato conflitante de San Celso afirma que Alicorni assumiu o comando da abadia alguns anos antes, e assim, renunciando em favor de Capranica em 1 de janeiro de 1539; Capranica, então, a cede aos cânones regulares em 13 de Março de 1548 no ato aprovado pelo Papa Paulo III. Com base apenas nesta evidência, o conflito não pode ser resolvido de maneira conclusiva, embora a dedicatória do *Compendiolo* não faz sentido se Alicorni tivesse deixado San Celso em 1539, uma vez que o tratado não poderia ter sido publicado antes de 1545, então o primeiro relato torna-se mais plausível em virtude das evidências externas[177] (Ibid., p.53-54).

Sendo desconhecidos o local e data de falecimento de Aaron, é possível determinar, com certa segurança, o *terminus ante quem* em 1562, considerando que a edição de *Toscanello* publicada neste ano é indicada como póstuma, pois se lê no frontispício: "*Con l'aggiunta fatta dall'autore stesso, innanzi che morisse*". Portanto, acredita-se que Aaron tenha falecido entre 1545 e 1562 ainda como monge na Ordem dos *Frati Crociferi*, uma vez que o cenário em torno do *Compendiolo* particularmente a esse respeito, permanecem inconclusivas.

3.1.1 *Libri tres De institutione harmonica* (Bologna, 1516) – Ts.1

Segundo Bergquist, "Pietro Aaron foi, definitivamente, um teórico prático; seus tratados incluem quase nada de natureza filosófica e [possuem] muito pouco daquilo que não pertence aos problemas da prática musical" (1964, p.75). No entanto, a interferência do

[177] "*If Alicorni was not associated with San Celso before 1549, Compendiolo must have been published after that year. However, a conflicting account of San Celso states that Alicorni was given command of the abbey some years earlier and renounced it in favor of Capranica on January 1, 1539; Capranica then ceded it to the regular canons on March 13, 1548, in an act approved by Paul III. On the basis of this evidence alone, the conflict cannot be resolved conelusively, but the dedication of Compendiolo makes no sense if Alicorni left San Celso in 1539, since the book could not have been published before 1545, so the first account above is more plausible by virtue of external supporting evidence*" (1964, p.53-54)

humanista Flaminio como seu tradutor, consiste em uma parcela negativa na elaboração terminológico-expositiva dos conceitos práticos de Aaron. Como consequência, ao longo do tratado, observam-se equívocos aos quais não sabemos, ao certo, se foram cometidos por Aaron ou por Flaminio. Com isso, os elementos concernentes à terminologia, os quais são dignas de nota nessa parte da pesquisa, ficam parcialmente comprometidos. Todavia, prosseguiremos investigando seus pormenores, conscientes dessa particularidade.

Os três livros que dividem o tratado são orientados a proporcionar ao leitor uma organização dos materiais de maneira progressiva, ao menos em termos gerais[178]: o primeiro livro, com trinta e cinco capítulos, inicia-se com os elementos fundamentais do cantochão (*cantu plano*); o segundo, com trinta e três capítulos, apresenta aspectos elementares do contraponto e do canto figurado, tendo a maior parte devota aos aspectos notacionais; e o terceiro e último livro, com cinquenta e dois capítulos, finaliza o tratado com a combinação de ambos os livros anteriores, apresentando tais elementos aplicados para fins práticos e composicionais, pautados essencialmente em variados aspectos operativos das consonâncias e dissonâncias no contexto polifônico[179].

3.1.1.1 Elementos relacionados à tradição do cantochão

A abordagem dos elementos do cantochão são apresentados ao longo de todo primeiro livro, que incluem: introdução e tipologia dos cantos planos (cap. 1); aspectos sobre a solmização e as *mutationes* (cap. 2 a 15); sobre as distâncias intervalares (cap.16 a 25); e sobre os modos (cap. 26-29). Reservando os aspectos modais para serem discutidos na seção 3.1.1.5, por ora enfatizaremos dois pontos de especial interesse ao nosso objeto.

O primeiro é localizado no primeiro capítulo, logo após o prefácio escrito por Flaminio. Apresentando-se com uma retórica ricamente ornamentada – provavelmente proveniente das mãos do tradutor humanista[180] -, o capítulo inicial define o cantochão como

[178] Embora certos tópicos fogem a um discurso cuidadosamente sistemático, como será visto.
[179] Assim como explica o próprio Aaron no capítulo 1 do primeiro livro: "*Erit ergo prius nobis sermo de cantu plano ac ea dicemus quae ad illius cognitionem pertinere putabimus. In altera vero operis parte de contrapuncto (ut dicitur) pulcherrima cognitu et utilissima tractabimus sensimque viam ad componendam quamlibet cantilenam aperiemus*" (1516, f.8r).
[180] Pois essa característica não é observada nos tratados posteriores, escritos em vernáculo italiano.

um canto "cujas notas são realizadas em igual medida e tempo"[181] e expõe uma interessante categorização dos cânticos. Atribuída originalmente a Agostinho e Gregório, cinco categorias são apontadas: (1) *differens*; (2) *indifferens*; (3) *prosaicus*; (4) *metricus*; (5) *communis*.

De acordo com o *Lexicon musicum Latinum medii aevi* (2006, p.420), a fonte mais antiga com a indexação de todas as cinco categorias reafirmadas por Aaron é o tratado *Nova Musica* (c.1403-1410) de Johannes Ciconia[182] - embora outros tratados anteriores as apresente apenas de maneira parcial[183]. As categorias definidas por Aaron podem ser agrupadas em duas classes principais (de maneira semelhante a Ciconia): (1) *differens, indifferens, communis,* as quais são relacionadas ao *ambitus* de seus cantos; (2) *prosaicus, metricus,* relacionadas aos elementos essencialmente textuais pertencentes ao cântico.

As categorias são definidas por Aaron sem qualquer menção a exemplos do repertório. *Differens* ('diferente', 'diferenciado quanto') é definida como a categoria dos cânticos que possuem âmbito perfeito, particularmente aqueles que atingem o limite melódico de uma oitava acima de sua *finalis*[184]; ao contrário da *Indifferens*, "quando o cântico não possui tal composição"[185], ou quando o cântico apresenta o seu âmbito imperfeito.

---

[181] "*Igitur cantus planus dicitur cuius notae aequali mensura et pari tempore pronunciantur*" (AARON 1516, f.8r). Afirmação que ecoa a definição de Gafurio em *Practica musice* (I, cap. II): "*Plerique enim plani cantus notularum pronuntiationem et mensuram proprio imperio consequi voluerunt*" (1496, f.Aiiijr).

[182] Nesse caso, Ciconia aplica as categorias "a todos dos cânticos" (II, cap. 28): "*Omnis cantus aut est prosaicus, aut metricus, aut differens, aut indifferens, aut comunis*" (CICONIA, 1993, p.296). Outros tratados, também do século XV, se utilizam das mesmas categorias, como: *De partitione licterarum monocordi*, escrito por Jacobus Theatinus - "<Magister>: *Quot sunt genera cantus*? *D*<iscipulus>: *Quinque: metricus, prosaicus, differens, indifferens et communis*" (GALUZZI, 1975, p.43); e o tratado anônimo do final do século XV, *Quaestiones et solutiones advidendum tam mensurabilis cantus quam immensurabilis musica*, sobrevivente na cópia realizada por Joahnnes Materensis em 1509: "*Musica autem humana dividitur in quinque genera specierum, scilicet, in metricus, prosaicus, differens, indifferens et communis*" (SEAY, 1977, p.2). Ambos os tratados, assim como o *Nova Musica*, também são citados por Matthew J. Bester ao longo do capítulo 2 de sua Tese de doutorado (2013, p.31-60) dedicada ao primeiro livro de *Libri tres* de Aaron.

[183] Como por exemplo, em *Summa Musicae Artis*, cujo autor (Pseudo-Guglielmo Roffredi) reconhece o caráter 'não-rítmico' dos cânticos o qual acredita ser composto por Gregorio versus a natureza métrica dos hinos compostos por Ambrosio: "*Et prosaicum quidem cantum a beato Gregorio laxe compositum dicimus; metricum vero ab Ambrosio quasi metrice compositum nuncupamus, in cuius compositione velut quaedam metri dulcedine harmoniae constat modulata suavitas*" (SEAY, 1970, p.76). Bester sustenta a teoria que as categorias *differens, indifferens* e *communis* possuem raízes nos tratados teóricos do chamado "*South German circle*", especialmente: Berno de Reichenau, Wihelm de Hirsau e Frutolf de Michelsberg (2013, p.33).

[184] "*Differens ordo dicitur quando antiphonae tota compositio perfecta est ut iuxta suum terminum ad diapason usque ascendat*" (1516, f.8r). Uma definição que, portanto, se aplica apenas ao modo autêntico. Dessa maneira, a descrição é semelhante a realizada por Ciconia, no entanto, essa mais completa: "*Differens autem cantus est in autentis qui habet autenticam elevationem et caret plagali depositione*" (1993, II, cap.28, p.296).

[185] "*Indifferens est quando cantilena eiusmodi compositionem non habet*" (1516, f.8r)

A terceira categoria, denominada *Prosaicus,* é definida com base na qualidade textual cuja composição é realizada. Nesse caso, conforme cita Aaron, distingue-se os cânticos que se utilizam de textos em prosa, tais como os ofertórios, graduais e similares, "cujos neumas são abundantes diante das poucas palavras apresentadas". A situação caracterizada por uma quantidade maior de notas para uma única sílaba, segundo Aaron, refletiria um "maior cuidado com o significado das palavras e a contemplação celeste"[186]. Em contrapartida, a quarta categoria denominada *Metricus,* corresponde aos cânticos realizados a partir de textos operados pelo "*metrum*", isto é, em versos, como ocorre nos hinos, os quais costumeiramente possuem uma quantidade párea entre sílabas e notas[187].

A última categoria, *Communis*, é definida por Aaron com brevidade, o que gera certa imprecisão com relação ao seu significado; se lê: "A última categoria é chamada *communis*, em referência a sua derivação [das espécies de] *diapente* e *diatessaron*"[188]. Se recorrermos às fontes anteriores ao *De institutione harmonica,* podemos então conjecturar sobre essa definição, reunindo uma maior quantidade de elementos sobre essa categoria em particular.

A respeito, Matthew J. Bester aponta a definição que consta no pequeno tratado anônimo presente no manuscrito Cod. Lat. 5539 em salvaguarda na Bayerische Staatsbibliothek, copiado aproximadamente em 1400 a partir de materiais que datam do século anterior. Neste documento, pelo termo '*communis'* compreende-se "um cântico que adentra (*percurrit*) a *diapente* que é comum ou neutra em relação ao [modo] autêntico e plagal"[189] (2013, p.41). Dessa maneira, o termo faz menção à ambiguidade promovida por um cântico que possui um âmbito de uma quarta ou quinta acima da *finalis* – a qual é comum à ambos os modos (autêntico e plagal). É interessante notar que o mesmo sentido também pode ser observado em *Lucidarium* (1417-1418) de Marchetto da Padova (que, por sua vez,

---

186 "*Nam divus Gregorius inquit neumarum multitudinem paucitati syllabarum iccirco adiectam, non ut cantus prolixior fiat sed ut ille qui canit, dum diutius paucis immoratur syllabis, verborum diligentius sensum consideret ac coelestia contempletur*" (1516, f.8r).

187 "*Quartus ordo metricus dicitur, Cui nomen ideo tale inditum est, quia metris, hoc est versibus cantus ille subiicitur, quales sunt hymni omnes, quos quidem constare versibus nemini dubium est, In quibus quidem modulationibus mos est, totidem quot sunt syllabae, notas adhibere*" (1516, f.8r-8v).

188 "*Communis demum ordo is dicitur qui ex Diapente et Diatessaron constat*" (1516, f.8r-8v).

189 "*Communis vero cantus est, qui autentico et plagali semper commune vel medium percurrit dyapente, aut aeque progreditur utrobique*" (2013, p.41).

inclui exemplos musicais).[190] Nesse caso, Marchetto também relaciona o termo com uma característica da ambivalência do *ambitus*, afirmando: "Se diz '*communis'* aquela [melodia] que é posta seja no [modo] autêntico como no plagal, embora mais frequentemente no [modo] plagal"[191]. Semelhantemente podemos relacionar com a definição proposta por Ciconia, que faz referência à antífona *Prophetae praedicaverunt*, caracterizada por um *ambitus* de uma sexta (C-A) com a *finalis* D[192]: "Um cântico *communis* é aquele composto de espécies comuns à *diatessaron* ou à *diapente*, como na antífona *Prophetae praedicaverunt*" [193] (1995, p.296).

Se compararmos à definição de Ciconia e Aaron, veremos que a versão proposta por Aaron (por meio de Flaminio) configura-se, em prática, uma simplificação do conceito do proposto pelo mestre flamengo, ocorrida provavelmente pela falta de informação musical do tradutor ou pelo descuido de Aaron. Esta segunda conjectura pode ser sustentada se observarmos a definição apresentada em seu último tratado (póstumo), *Compendiolo* (c.1550), no qual o mesmo conceito é apresentado, embora traduzido, sem adicionar nenhum outro detalhe[194]. Estabelecendo a versão de Ciconia como referência, a ausência dos termos "*comuni specie*" em Aaron torna a frase quase incompreensível, uma vez que, neste caso, a menção a da ambivalência das espécies é subentendida pelo nome da própria categoria ('*communis*').

[190] Quatro exemplos que apresentam um mesmo perfil melódico com o âmbito de uma quarta, realizada sobre cada uma das quatro *finalis* (D, E, F e G).
[191] "*Communis, que poni potest et in autentico et in plagali, licet, ut dictum sit, quod sepius in plagali*" (2007, 156).
[192] cf. I-Rvat SP B.79, f.22r (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, San Pietro B79, sec. XII).
[193] "*Comunis est qui componitur ex comuni specie diatessaron vel diapente, ut antiphona Prophete predicaverunt*" (1995, p.296)
[194] Inclusive remetendo o leitor justamente ao primeiro capítulo de *De institutione harmonica* para a compreensão de todas as categorias.

Ciconia, *Nova Musica* (c.1403-1410)	**Aaron, *De institutione harmonica* (1517)**
Comunis est qui componitur *ex comuni specie diatessaron* vel *diapente*...(II, cap.28)	Communis demum ordo is dicitur qui ***ex*** *Diapente* et *Diatessaron* constat.

Aaron, *Compendiolo* (c.1550)

Comune genere è quello, ilquale consiste del *Diapente* et *Diatessaron*...

Tabela 3: Comparação das definições oferecidas por Ciconia e Aaron (grifo nosso).

O segundo ponto de interesse sob uma perspectiva analítica com relação ao cantochão consta no capítulo 25 do primeiro livro (*De diapason*). Entendido por Edward Lowinsky como um verdadeiro "panegírico sobre a oitava" (1941, p.76), o posicionamento de Aaron compreende esse intervalo como "a mais perfeita das consonâncias" ("*symphonia est omnium absolutissima"*), pois, inclui em si, todas as demais. Sobre esse aspecto, notórios predecessores podem ser apontados, como: Johannes Gallicus (ou 'Legiensis'), em *Ritus Canendi vetustissimus et novus* (c.1458-64); John Hothby, em *La Calliopea legale* (c.1460-1470); e Ramos de Pareja, em *Musica pratica* (1482). Gallicus, por exemplo, compreende a oitava como "*perfectissima consonantia*, e "mãe de todos os intervalos"[195], tendo um papel significativo na reavaliação da importância das sílabas guidonianas junto ao contexto pedagógico em meados do século XV, sobretudo a partir de uma perspectiva histórica e filológica (MENGOZZI, 2014, p.150-151), enquanto Ramos, entre outras contribuições, é conhecido como o autor da primeira tentativa da divisão do *gamut* por segmentos heptacordais (BERGER, 1987, p.8).

Ainda que seja notável como a oitava é descrita no capítulo 25 em *De institutione harmonica*, veremos que a recepção desse conceito obterá ressonâncias mais intensas nas afirmações a respeito da flexibilização do uso das sílabas *mi* e *fa* presentes no capítulo 26 de *Trattato della Natura et Cognitione*[196] (1525), comentado na seção 3.1.2.3 mais à frente. No caso do *De institutione harmonica*, é possível apenas conjecturarmos que ao reconhecer a

[195] "*...eo quae omnes hujusmodi vocum aggregationes ipsa contineat, et, ut pia mater, in sinu foveat ac enutriat*" (COUSSEMAKER, 1876, IV, p.302).
[196] Bem como no suplemento publicado na edição de 1532 de *Toscanello*.

oitava como "*omnium absolutissima*" entre os demais intervalos, o autor compreenda o espaço sonoro divido em oitavas, uma vez que os fundamentos relacionados à mão guidoniana são apresentados de maneira bastante conservadora – marjoritariamente proveniente da doutrina de Gafurio -, não suscitando qualquer intenção, ao menos em sua argumentação, na transcendência desses parâmetros.[197]

3.1.1.2 Consonância e Dissonância

A exposição sobre as consonâncias e dissonâncias é realizada de maneira descritiva, sem nenhum comentário crítico ou aprofundamento. A breve exposição ocorre nos capítulos 2 a 6 do terceiro e último livro, sugerindo uma abordagem com uma intenção apenas de informar ao leitor, os termos e conceitos que servirão de suporte aos capítulos subsequentes sobre elementos da prática e composição – assunto de destaque na argumentação do autor. No âmbito textual, essa intenção é confirmada por Aaron quando declara serem "estruturas indispensáveis"[198] às composições, e portanto, parecem servir apenas como propósito introdutivo ao argumento principal.

Aaron realiza uma divisão entre as consonâncias, separando-as em duas categorias gerais: simples (*simplices*) e compostas (*compositae*). A primeira categoria é subdividida explicitamente em três consonâncias perfeitas: o uníssono – o qual é "impropriamente chamado de consonância", como constrasta o próprio autor, indicando ser apenas uma 'consonância' um intervalo resultante de duas ou mais vozes[199]; a quinta; e a oitava. Em

[197] Gustave Reese, por outro lado, afirma categoricamente que Aaron, de fato, defende a divisão do espaço sonoro em oitavas ao invés de hexacordes, segundo as doutrinas de Ramos, e sobretudo, Gallicus: "*In advocating, in the same treatise* [(*Libri tres*)], *the division of tonal material into octaves rather than into hexachords, he followed the lead of Ramos, whose chief predecessor in this regard appears to have been Joahnnes Gallicus"* (REESE, 1959, p.182)

[198] "*Consonantias...ac dividemus e tanquam ad cantilenæ structuram necessaria præparabimus...*" (1516, III, cap.II, f.37v).

[199] "*Et simplex est unisonus: qui quidem improprie consonantia dicitur: siquidem consonantia: ut ipsum nomen indicat proprie ex duabus vel pluribus constat vocibus*" (Ibid, f.37v). Esse posicionamento reflete pontualmente o conceito apresentado por Boécio acerca das consonâncias em *De Institutione Musica* (I, cap.31). Neste caso, Boécio, reafirmando Nicômaco, declara que a consonância é determinada pela junção de elementos dessemelhantes, considerando a distância entre os sons formantes dessa relação: "*Gravem vero gravi misceatur, nullam facere consonantiam, quoniam hanc canendi concordiam similitudo non efficit, sed dissimilitudo, quae, cum distet in singulis vocibus copulatur in mixtis*" (BOETHII, 1990, p.134). No entanto, tanto o conceito inerente às consonâncias, como a disposição realizada por Aaron, que considera essa argumentação como pré-

seguida, menciona as consonâncias imperfeitas: a terça maior (*ditonus*) e sexta (*hexachordon*). Porém, ao que aparenta ser um erro de impressão, segundo o que sugere Bergquist (1964, p.320)[200], observa-se na listagem exposta no capítulo 2, a presença da quarta (*diatessaron*) e da sétima (*heptachordon*) como consonâncias: fato que é categoricamente constrastado no capítulo 4, onde ambas são identificadas como dissonâncias, juntamente com a segunda.[201]

A segunda categoria é descrita apenas como a duplicação à oitava dos referidos intervalos, apresentando-os com os repectivos nomes (*Octava*[202], *Decima*, *Undecima*, *Duodecima*, etc.). Uma terceira categoria (*consonatiis replicatis*) também é comentada no capítulo 6, indicando as relações de dupla oitava a partir das consonâncias simples. Na última frase, Aaron implicitamente estabelece um limite prático do espaço sonoro, confinando-o a três oitavas (‘*triplicato diapason vigesimam’*), baseando-se expressamente nas características da voz humana[203].

3.1.1.3 Notação

Segundo Bergquist, a apresentação realizada no *De institutione harmonica* sobre notação é especialmente confusa se comparada aos tratados posteriores. Em suas palavras: “em parte por conta da ornada tradução de Flaminio, mas principalmente pela confusão do próprio Aaron sobre o assunto” (1964, p.125). As cartas trocadas com Spataro constituem importantes evidências das correções realizadas pelo mestre bolognese; no entanto, será apenas em *Toscanello* e *Lucidario* que esses aspectos serão apresentados de maneira

requisito aos aspectos composicionais, remente ao tratado de Guilielmus Monachus, *De praecepta artis musicae* (c.1490), precisamente na introdução do *Tractatus circa Cognionem Contrapuncti*. Embora mais organizada, a exposição faz referência direta ao *motto* boeciano, que define o uníssono como o “o príncipio primordial de todo o número”, entendendo-o como matéria das demais consonâncias, e não como uma de fato: “*Unisonis autem, secundum Boetium, non est consonantia, sed fons et primordiale principium omnium numerorum...*” (COUSSEMAKER, 1869, III, p.290).

[200] Como já apontado anteriormente no exemplo apresentado na seção 2.3.

[201] “*Dissonantiæ tre sunt: Secunda: Quarta: et Septima*” (1516, f.37v).

[202] Compreendida, portanto, tanto como consonância simples quanto composta.

[203] “*De triplicato diapason vigesimam secundam nasci videbis. Ultra non facile tolli humana vox potest*” (1516, f.38r).

esclarecida, sobretudo por influência de Spataro, mas ainda com certas discordâncias entre os dois teóricos.

A exposição sobre a notação em *De institutione harmonica* é dividido em duas partes. A primeira, nos capítulos 10 a 33, do segundo livro, distingue-se pelos elementos fundamentais de acordo com a perspectiva de Aron, entre os quais: relações entre *modus*, *tempus* e *prolatione*; perfeição e imperfeição; *puncto perfectionis*, *divisionis augmentationis*, etc. A segunda parte é apresentada nos capítulos 53 a 62, do terceiro livro, carcaterizada pelos aspectos relacionados aos gêneros de proporção e sobre as ligaduras. Ao nosso objetivo, as contribuições mais significativas ocorrem nos capítulos 15 e 32 do segundo livro, particularmente quando aplicadas em situações notacionais provenientes do repertório, assim como no capítulo 18, em que o autor comenta sobre a coloração aplicada em notas imperfeitas.

Portanto, ao longo do capítulo 15, Aaron disserta sobre certas 'arbitrariedades' cometidas por compositores ao indicar, em seus *canones* (aqui denotando as indicações verbais em si), intenções com alto grau de obscuridade e vagueza. Sobre essa '*voluntas compositoris'*, Schiltz comenta: "indicações verbais são consideradas uma extensão e aplicação do sistema mensural", pelas quais, "não somente indicam mudanças mensurais,...mas também, através delas, o compositor pode indicar outros tipos de transformações que não podem ser expressas em notação musical, somente em palavras" (2015, p.226). A interdependência das indicações verbais e sua influência nos elementos rítmicos em uma composição, pode justificar a escolha de Aaron por apresentar essas particularidades justamente num contexto notacional em seu tratado.

Para iniciar a argumentação sobre os *canones*, Aaron argumenta que o compositor poderá revelar ou esconder a sua intenção por trás da inscrição verbal, expressando-se de maneira clara ou complexa.[204] Para ilustrar negativamente essa questão, o autor cita duas inscrições verbais (i.e., *canones*) de Josquin. A primeira, "*Omnia probate quod binum est tenete*" ("examinai tudo e ficai com o que é bom")[205], a qual é aplicada em [*Se congié prens*]

[204] "*...suamque intentionem patefaciat, et cum uelit occultet, utque aliquando se facilem aliquando etiam difficilem praebeat*" (1516, f.25v). Passagem também citada por Schiltz (2015, p.227).
[205] Cf. Primeira Epístola aos Tessalonicenses 5:21.

"*Recorans de my segnora*" (Vaticano XG XIII e, sem texto, em I-FN 178), em referência, entre suas possíveis soluções, um duplo cânone (SCHILTZ, 2015, p.419-420). A segunda, "*Qui quaerit, invenit*" ("Aquele que pede, recebe")[206], apesar da atribuição de Aaron a Josquin, em nenhuma peça sobrevivente esse *motto* foi encontrado - segundo o que afirma Schiltz[207] (2015, p.227). E sobre tais inscrições, Aaron afirma: "destes cânones pode-se perceber o quão complexo e envolto em profunda obscuridade ele queria que [a inscrição] fosse [vinculada]"[208] (1516, f.25v).

Portanto, é interessante notar que a experiência empírica de Aaron sugere um imenso descontentamento com relação ao elevado grau de ambiguidade presentes nos cânones até mesmo em peças de compositores como Josquin, o que leva o autor florentino a questionar se, de fato, Josquin as próprias inscrições; e se sim, "ele certamente não queria que os demais pudessem entendê-lo" (1516, f.25v).[209]

A enfática afirmação sobre os *canones* de Josquin é amenizada quando Aaron, no mesmo capítulo, descreve o caso do Agnus Dei da Missa *L'homme armé super voces musicales*. Com a inscrição "*Clama ne cesses*" (Clame, não cesse), o compositor indica que todas as pausas deverão ser omitidas no tenor realizado em *tempus perfectum* e *prolatio maior*, aplicado ao Superius (enquanto as demais vozes permanecem em *tempus imperfectum diminutum*).

Josquin também é mencionado quando Aaron, no capítulo 32 também do segundo livro, ilustra uma circunstância mensural de "símbolo contra símbolo" (*index contra index*"), observada particularmente no Credo da *Missa L'homme armé sexti toni*,especificamente com relação ao uso do semicírculo invertido (Ↄ) em simultaneidade ao semicírculo cortado (Ↄ). Sobre o semicírculo invertido, Aaron o define tanto como um indicativo de proporção *sesquialtera* - se este for antecedido por um *tempus* perfeito, canta-se quatro semibreves por

[206] Cf. Lucas 11:10 ou Mateus 7:8.
[207] "*The motto "Qui quaerit, invenit" cannot be found in the surviving compositions by Josquin*" (2015, p.227).
[208] "*Ex his canonibus colligi potest, quam abstursum, atque altis immersum tenebris consilium suum esse voluerit*" (1516, f.25v). Passagem também citada por Schiltz (2015, p.227).
[209] "*In quibus quidem Cantilenis nescio, an seipsum Iosquinus intellexerit. Illud quidem scio, quod si se ipse intellexerit*" (1516, f.25v). Passagem também citada por Schiltz (2015, p.227).

tactus ao invés de três[210]-, quanto de uma proporção *dupla*[211] sob a perspectiva de um *tempus imperfectum* - assim, a longa passa a ser breve, a breve semibreve, a semibreve mínima, e assim por diante[212]- ou ainda em caráter de *diminutio* se invertermos a ordem das mensuras. No entanto, especificamente para o exemplo de Josquin, Aaron enfatiza o uso como proporção dupla se a referência for estabelecida a partir do sinal *tempus imperfectum diminutum* (𝔆) concomitante – mesmo que, se comparada horizontalmente, a relação de prorpoção *sesquialtera* também ocorre, por ser antecedida pelo sinal de *modus maior cum tempore imperfecto diminutum* (𝔆^{3}).

No capítulo 18 do segundo livro, Aaron destaca também uma importante definição com relação a coloração das notas. Desde o século XV, a coloração de notas imperfeitas resultava em um efeito de 'tercina', e de maneira alternativa, quando aplicada em notas de valores diferentes - como uma breve e semibreve, por exemplo-, podiam ser lidas como um ritmo pontuado. Em outras palavras, como diz Ruth DeFord: "notas desiguais podem estar em uma razão entre si de 3:1 ao invés de 2:1" (2015, p.46). A autora afirma que essa definição "foi inequivocadamente defendida pela primeira vez por Pietro Aaron em 1516, e se tornou [como a definição] padrão desde então" (2015, p.46).

3.1.1.4 Contraponto

A exposição sobre o contraponto em *De institutione harmonica* corresponde essencialmente a todo o terceiro e último livro do tratado, que marjoritariamente trata de situações de simultaneidades intervalares e suas respectivas progressões, numa abordagem que remete os típicos tratados da *ars discantus*. No entanto, a primeira definição sobre o assunto é apresentada no primeiro capítulo do segundo livro, antecedendo os capítulos

[210] "*...semicirculum inuersum eo modo, quo diximus sub tempore perfecto inueneris, scito, quattuor semibreues contra treis esse canendas*" (1516, f.35v).
[211] Segundo Ruth DeFord, "Aaron foi o primeiro teórico após Guilelmus Monachus a definir [este sinal] dessa maneira" (2015, p.170).
[212] "*...quod ubi illum sub imperfecto tempore sectum inueneris, ibi proculdubio duplam faciet esse proportionem, idest longam pro breui breuem pro semibreui, semibreuem pro* mínima, *et simili modo reliquas esse canendas*" (1516, f.35v).

referentes à notação (como visto na seção anterior), uma vez que esta consiste em um dos parâmetros que determinam o próprio significado do contraponto, como afirma Aaron:

> Igitur contrapunctum motus est quidam vocum figuris, quas appellamus notas variatarum per notarum ipsarum quantitatem, per consonantias, per interualla celeria et tarda, qui propria, et convenienti appellatione mensurabilis cantus a nobis dicitur (1516, f.18v).
>
> Portanto, contraponto é um certo movimento das figuras vocais, e essas, estabelecendo as variadas notas compreendidas por suas quantidades, pelas consonâncias e pelos intervalos (rápidos e lentos), [o contraponto] é propria e convenientemente intitulado, e por nós referenciado, como "canto mensurado".

Ao exarminarmos a definição proposta é possível observarmos a semelhança com o famoso *motto* guidoniano apresentado em *Micrologus* (16, 22): "*musica motus est vocum"*. Se para Guido, a música é definida a partir dos movimentos da voz, para Aaron, o movimento das figuras vocais representam o contraponto, entendido como síntese da mensuração, das consonâncias e intervalos: ou seja, elementos formantes do canto mensurado. Portanto, ao que sugere a definição, o contraponto é apresentado como o efeito resultante dos elementos operados pelo canto mensurado. A definição também pode ser comparada àquela realizada por Gafurio no início do terceiro livro de *Practica musice* - a qual possivelmente serviu a Aaron como fonte para sua afirmação:

> Est itaque contrapunctus ars flectendi cantabiles sonos proportionabili dimensione et temporis mensura (1496, f.ccvir).
>
> O contraponto é, portanto, a arte [ou habilidade] de sujeitar sons cantáveis à relação da grandeza proporcional e da medida temporal.

Embora a definição seja apresentada no início do segundo livro, o desenvolvimento sobre assunto é realizado somente no terceiro livro. Neste caso, Aaron concentra-se na exposição da utilização do contraponto entendido como composição. Assim, apesar do autor apresentar certos aspectos relacionados à consonância e dissonância, elementos cadenciais e às proporções, por ora, iremos nos concentrarmos no exame da construção dos argumento relacionados aos: gêneros do contraponto (cap.1); aos elementos composicionais consequentes de situações combinatórias de intervalos e suas progressões (cap. 7 a 34); à particularidade para a composição de vozes 'mudadas' (cap.46); e aos processos imitativos (cap. 52).

Diferentemente do segundo capítulo, na segunda definição presente no primeiro capítulo do terceiro livro, Aaron indica o contraponto como um processo composicional aditivo, formado pela duplicação, triplicação e quadruplicação vocal, realizada e guiada pela variedade [213]. Deste processo, estabelecem-se duas categorias: o contraponto simples (*simplex*), quando uma "nota se opõe e responde à outra"[214] – ou apenas uma nota contra outra; e o contraponto diminuído (*diminutum*), quando mais notas são realizadas em oposição à uma nota, estas chamadas notas "por diminuição"[215]. Se valendo da mesma distinção e terminologia utilizada por Tinctoris[216] - tanto em *Diffinitorium musice*[217], quanto em *Liber de arte contrapuncti*[218] - Aaron apenas reafirma a tradição existente entre a categorização *simplex*/*diminutus* que se apresenta a partir de uma grande variedade de termos nos tratados entre os século XIV e XV.[219] Ao final do capítulo, Aaron menciona também a definição etmológica do termo proveniente do fenômeno em si: isto é, 'nota-contra-nota' e 'ponto-contra-ponto'[220].

A partir do capítulo 7 ("*De modo componendi praefatio*"), Aaron apresenta os aspectos composicionais do tratado. As informações presentes nesta parte, são, talvez, aquelas que mais tenham recebido atenção dos estudiosos ao examinarem *De institutione harmonica*, desde, ao menos, a contribuição de Lowinsky[221]. A informação mais significativa ao nosso propósito reside na diferenciação entre duas práticas composicionais: aquela

---

[213] "*Contrapunctum est per duplicationem, triplicationem, et quadruplicationem vocum arbitrio componentis ducta e concinata varietas*" (1516, f.37r)
[214] "*Simplex est quando nota notæ tantum opponitur, atque respondet*" (Ibid, f.37r).
[215] "*Diminutum vero quando non unam sed plures uniquidem notæ per multiplicationem, quam diminutionem dicimus, opponit videmus*" (Ibid, f.37r).
[216] Associação afirmada pelo próprio Aaron somente em seu *Compendiolo* (n.d. [c.1550]), particularmente no capítulo 61.
[217] "*Contrapunctus simplex est dum nota vocis, que contra aliam ponitur, est eiusdem valoris cum illa*" (TINCTORIS, 2004, p.12). "*Contrapunctus diminutus est dum plures note contra unam per proportionem equalitatis aut inequalitatis ponuntur, qui a quibusdam floridus nominatur*" (2004, p.14).
[218] II, Cap. XIX: "*Simplex contrapunctus dicitur ille qui simpliciter uma nota contra aliam posita eiusdem valoris efficitur....Diminutus autem contrapunctus ille est qui per positionem duaram aut plurium notarum contra unam, nunc per proportionem equalitatis, nunc unequalitatis, conficitur*" (TINCTORIS, 2008, p.310).
[219] Como por exemplo: *Quatuor principalia* (Anon.), '*simplex' e 'copulatus'* (COUSSEMAKER, 1876, IV, p.278); Prosdocimo de Beldemandis (*Contrapunctus)*, '*contrapunctus proprie* ou *stricte'* e *contrapunctus comuniter* e *large* (HERLINGER, 1984, p.28); ou Gafurio (*Practica musice*): '*simplex'* e '*floridus'* (1496, III, cap.10, f.ddviir-ddviiv).
[220] "*Contrapunctum fic vulgo dicitur quæ notæ ipsæ notis tanquam puncta quædam ounctis obiiciuntur*" (Ibid., f.37r)
[221] Particularmente no artigo: "*The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance*" (in: *Papers of American Musicological Society*, 1941, p. 57-84).

utilizada pelos 'antigos' e aquela em uso corrente. Sendo um prefácio ao assunto, a distinção é feita quando o autor declara que irá abranger ambos os métodos em suas explicações[222], além de distinguir, no breve capítulo 8, as quatro partes da composição: Cantus, Tenor, Bassus e Altus[223].

As duas práticas mencionadas por Aaron, ganha maiores informações ao longo do capítulo 10, intitulado: "Por onde uma composição deve ser iniciada e terminada de acordo com os antigos" ("*Unde, etiam secundum veteres, inchoanda sit modulatio et ubi terminanda*"). Neste capítulo podemos inferir dois métodos de composição, aludindo cada um, à prática composicional realizada por antigos compositores e aquela que é praticada pelos contemporâneos ao autor - que inclui Josquin, Obrecht, Isaac e Agricola, entre eles. Assim, é possível compreender de sua exposição, as chamadas composição 'sucessiva' e a 'simultânea', sendo este um significativo indício da mudança no processo composicional entre as duas gerações.

> Modulatio quidem secundum ueterum morem: et institutionem primum quidem a cantu inchoanda est. Subsequi tenor debet. Tertio loco Bassus. Quarto demum, qui dicitur Altus. Sed quia saepenumero accidit: ut partes hae quattuor in quinque: in sex etiam augeantur: Nam tenor: aut pars alia geminari solet: id cum fiet: liberum componenti est: postquam sua praedictis ordinariis partibus assignauerit loca: reliquas, ut ipsi commodius uidebitur, et melius: atque uti libuerit, disponere. Nostri tamen temporis compositores facile deprehenduntur: hanc non seruare ueterum consuetudinem: ut partes, quas diximus: quattuor tali semper ordine concinnent: quod nos quoque crebro facimus: summos in arte uiros imitati praecipuae uero Iosquinum. Obret. Isaac. et Agricolam: quibus cum mihi Florentiae familiaritas: et consuetudo summa fuit. Quod nos quidem in tantum probamus: ut affirmemus, ea ratione modulationem ipsam fieri concinniorem. Verum, quoniam ita facere difficilis admodum res est: et longo usu et exercitatione indiget, ueterum morem et
>
> De acordo com a prática e o método dos compositores mais antigos, uma composição deve primeiro começar com o Cantus. Em seguida, o Tenor, o terceiro, Baixo e, finalmente, o quarto, chamado Alto. Porém, muitas vezes ocorre que essas quatro são aumentadas para cinco ou mesmo seis partes - o Tenor ou outra parte é geralmente duplicada -, e quando isso ocorre (pois ele atribui as posições às partes regulares mencionadas), o compositor é livre para organizar as outras vozes como lhe parecer adequado (ou melhor, como lhe agrada). É facilmente observado, no entanto, que os compositores de nosso tempo não seguem o costume dos compositores mais antigos em colocar essas quatro partes juntas sempre nesta ordem; o que fazemos frequentemente é imitar os homens mais destacados nesta arte, principalmente Josquin, Obrecht, Isaac e Agricola, com quem tive a grande amizade e proximidade em Florença. Na verdade, nós a aprovamos tanto que afirmamos que escrever uma composição dessa maneira a torna mais harmoniosa. Mas como é bastante difícil fazê-la assim, requerendo uma prática

[222] "*Nunc igitur de modis componendi deque locis ad conficiendam modulationem necessariis, non modo secundum morem veterum, sed etiam secundum praesentis saeculi consietudinem praecepta trademus*" (1516, f.38r-38v).
[223] Expansível até onze partes, conforme afirmado no capítulo 9.

ordinem: quo sit facilior ad componendum via, sequemur (1516, f.38v [recte 39v]).	e experiência consideráveis, seguiremos o método e a ordem dos compositores mais antigos, pelo qual é o caminho mais fácil para compor.

Segundo Blackburn (1987, p.213), Aaron ao descrever uma costumeira ordem de entradas vocais em uma trama polifônica, o autor estaria indicando a ordem na qual os antigos compositores escreviam as suas composições: portanto, iniciando-as pelo Cantus, depois Tenor, Baixo, e por último, Altus. O início realizado Cantus, segundo Blackburn se referindo a Aaron, "provavelmente refere-se ao seu histórico italiano", uma vez que a doutrina dos compositores do norte (ou os '*ultramontani'*) apoia-se no início da composição pelo Tenor[224].

No entanto, apesar da interessante descrição do método "dos antigos", o autor não realiza o mesmo com os 'modernos', afirmando apenas que eles não procedem dessa maneira. Na verdade, é apenas em *Toscanello* (1523) – como será visto - que Aaron irá expor de maneira mais sistemática sobre aquele que configura o método de composição corrente entre seus contemporâneos - ao menos aquele por ele declarado.

Os capítulos 17 a 23 expõem situações intervalares estabelecidas sucessivamente a partir do Cantus, Tenor, Bassus e Altus. É interessante notar que para Aaron, essa é a maneira correta para o início do ensino do contraponto, que, nos capítulos seguintes, receberão movimento, adicionando também explicações sobre aspectos da condução vocal a partir de situações de progressões harmônicas - diferenciando-se, portanto, de tratados como *Liber de arte contrapuncti* (Tinctoris) e *Practica musice* (Gafurio), que pautam suas argumentações e regras a partir de exemplos a duas vozes.

Ao estabelecer possibilidades combinatórias com maior prioridade ao Cantus, Tenor e Bassus, presume-se que o autor considere, ao menos escolasticamente, o Altus como um

[224] Assim como é presente no documento apresentado por Bukofzer em seu artigo "Fauxbourdon Revisited" (*The Musical Quaterly*, v.38, 1952). Também citado por Blackburn (1987, p.214) o tratado anônimo presente no Ms 410, parte II, f. 7v-8r, em salvaguarda na Corpus Christi College, Cambridge, indica a relação existente entre o tipo de composição e a ordem de elaboração das vozes: para a composição de motetos, inicia-se pelo tenor; para a composição de peças seculares - como *ballades*, *rondeaux* e *virelais* – inicia-se pelo Discantus ("*Qui vult condere modulum [(motettum)] fit primo tenor...Et qui vult condere baladam, rotundellum, virileduм spalmodium fiat primo discantus*") (1952, p.38).

papel complementar perante as demais vozes: aspecto também reforçado pela própria ordem compositiva.

Como a edição do *De institutione harmonica* não possui tipografia musical, as situações intervalares são apresentadas em prosa: uma situação que não era incomum para os tratados do primeiro quarto do século XVI. Assim, para sintetizar a exposição de Aaron, apresenta-se na figura 8 as situações intervalares como descrito nos respectivos capítulos, os quais possuem como objetivo, apresentar uma situação específica, com ênfase em uma ou duas vozes (Fig.7). As situações são estabelecidas justamente pelos aspectos consonantes entre as vozes. Sobre os exemplos, vale enfatizar o adjetivo utilizado pelo autor com relação ao último apresentado do capítulo 22. Neste caso, a última simultaneidade - análoga a uma tríade de Ré menor – é referida como "*consonantia suavis*" e "*auribis incundus*": palavras que demonstram um juízo empírico, motivado pela experiência aural com relação à estrutura.

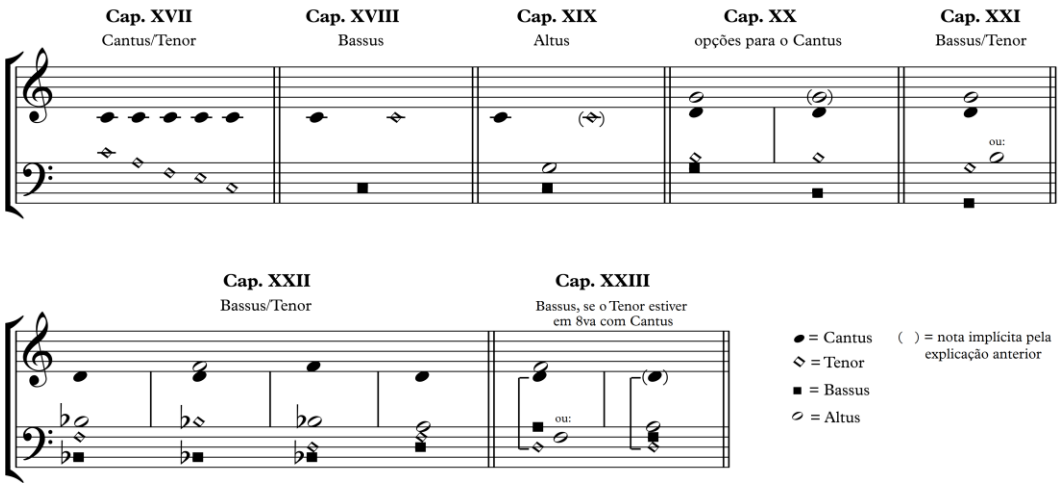


Figura 7: Síntese dos capítulos 17 a 23 de *De institutione harmonica* .

Após as disposições estáticas dessas estruturas, as situações intervalares são apresentadas em progressões ao longo dos capítulos 26 e 31. Assim como observa Bergquist a partir das considerações de Helen E. Bush[225], "poucas informações diretas foram fornecidas

[225] cf. *The Recognition of Chordal Formation by Early Muisc Theorists* (*The Music Quaterly*, v.32, n.2, 1946, p.242).

pelos teóricos acerca de progressões acordais antes de meados do século XVI", o que torna esses capítulos, uma exceção a esse fato (1964, p.357-358).

Em termos gerais, a argumentação dos capítulos baseia-se na manipulação satisfatória – ou seja, sem o uso de consonâncias perfeitas paralelas - das vozes do Bassus e Altus com relação ao Cantus e Tenor. Para isso, a progressões são construídas entre essas duas vozes, utilizando situações intervalares fixas entre terças e sextas ascendentes e descendentes. No entanto, a disposição dos capítulos aparentemente não segue uma ordem sistemática com relação aos intervalos, sendo parcialmente priorizado apenas o fator direcional como marcador organizacional (ao menos para as terças): enquanto o capítulo 26 discute aspectos da condução vocal relacionado ao movimento de terças paralelas ascendentes, o capítulo 27 a 28 tratam sextas ascendentes e descendentes, e nos capítulos 29 a 30, a continuação da discussão das terças, incluindo-as de maneira descendente (cap.31)[226].

Portanto, nos capítulos 26, 29 e 30, Aaron indica as relações intervalares que podem ser estabelecidas pelo Bassus e Altus em uma situação com terças ascendentes entre Cantus e Tenor. A maior parte da exposição ocorre no capítulo 26, onde o autor indica a progressão-padrão 8ª e 6ª entre Tenor e Bassus, enquanto que para o Altus, Aaron sugere inicia-lo em uníssono com Cantus ou Tenor, uma vez que o lugar "próprio" dessa voz – isto é, uma 5ª acima do Bassus – não é disponível nessa configuração por estabelecer uma dissonância ("*ratio imperfecta*") causada pela 5ª diminuta; no entanto, nenhuma informação é adicionada sobre como proceder com essa voz. Se observarmos os capítulos 29 e 30, veremos que Aaron sugere que o Bassus proceda de maneira a estabelecer os intervalos de 5ª e 3ª, possibilitando assim, completar a ilustração dessa progressão, como consta na Figura 8. Vale enfatizar que, assim como apontado por Bergquist (1964, p.359), a presença de oitavas ocultas entre o Bassus e o Cantus (bem como no Bassus e Tenor) é aceitável no julgamento de Aaron.

[226] Segundo Bergquist, a organização dos capítulos estaria supostamente "embaralhada": "*The order of the chapter as printed seems scrambled*" (1964, p.358).

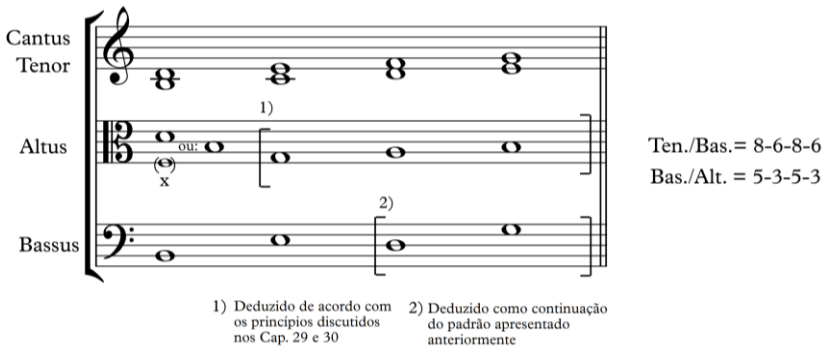


Figura 8: Síntese inferida das informações do capítulo 26, incluindo as informações apresentadas nos capítulos 29 e 30, com ênfase nas terças paralelas ascendentes entre Cantus e Tenor.

A discussão sobre a realização de sextas (ascendentes e descendentes) ocorre no capítulo 27. Apresentado de maneira similar ao capítulo precedente, aqui Aaron realiza indicações de como se deve proceder com as vozes do Bassus e Altus diante de sextas formadas entre o Cantus e Tenor (Fig. 9). Neste caso, Aaron afirma que o Bassus deve proceder por terças e quintas com relação ao Tenor; para o Altus, apenas indica que deve ser alocado em sua posição "conveniente" ("*altus suos commode loco habebit*"), evitando consonâncias perfeitas em sequência. Apoiando se nas informações do exemplo anterior, a interação entre Bassus e Altus poderia proceder com os intervalos de 5ª e 3ª (o que estabeleceria falsa relação com o Tenor), ou talvez, em uma melhor opção, 5ª e 8ª, uma vez que a presença de oitavas ocultas não configuram um problema nesse contexto.

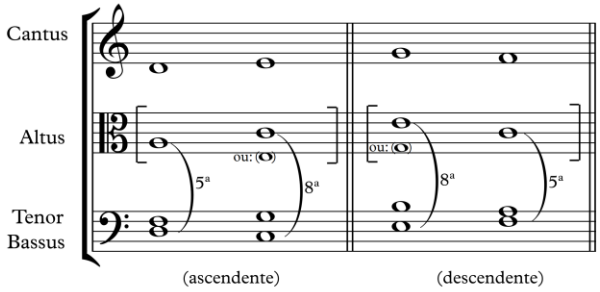


Figura 9: Síntese inferida das informações do capítulo 27, com ênfase nas sextas ascendentes entre Cantus e Tenor.Originalmente Aaron não estabelece uma altura definida para o exemplo, mas apenas tece a rede de intervalos de maneira abstrata.

O capítulo 28 apresenta a progressão de 6ª para 8ª entre o Bassus e Tenor, julgada por Aaron como de "pouco uso" e "fastidiosa". Neste caso, o autor apresenta a situação harmônicacom apenas três vozes, rememorando possivelmente aspectos das progressões presentes no estilo fauxbordon, como aponta Bergquist (1964, p.362). A presença da uma quinta diminuta, como consta no exemplo em questão (Fig. 10), pode sugerir a ligação de Aaron com correntes teóricas e práticas do norte da Itália, como por exemplo, a partir da contribuição de Guilelmus Monachus, o qual já discute situações semelhantes de progressões em seu *De praecepta musica* (1964, p.363).

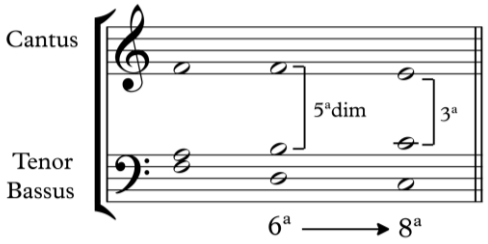
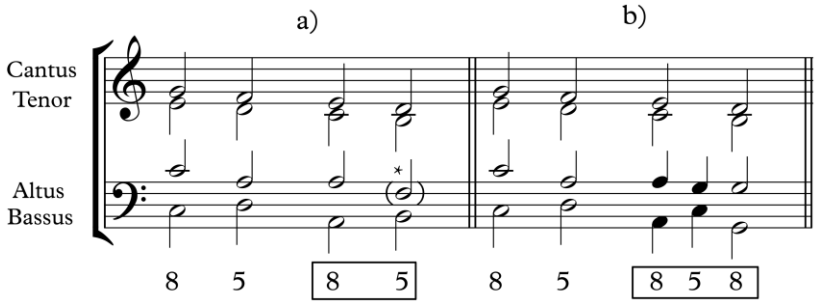


Figura 10: Síntese inferida do capítulo 28, com ênfase na progressão intervalar entre o Tenor e Bassus (6ª para 8ª), bem como a 5ª (diminuta) para terça, entre o Tenor e Cantus.

No caso das terças descendentes, uma outra abordagem é apresentada. De acordo com a exposição do capítulo 31, Aaron indica a progressão de intervalos de 10ª e 8ª entre Tenor e Bassus, e 8ª e 5ª, entre Bassus e Altus[227], como indicado no exemplo 'a' da figura 11. No entanto, a aplicação dessa progressão inevitavelmente alcançará o intervalo Si – Fá (destacado pelo asterisco na figura); como consequência, Aaron sugere que o mesmo padrão seja seguido entre as vozes estabelecendo um ritmo momentaneamente mais rápido (de semibreve para mínima), para que então o intervalo indesejado seja evitado (Fig.11b).



[227] O que remete, portanto, a opção do Altus apresentada na figura 10, concernente ao capítulo 27.

Figura 11: Síntese inferida do capítulo 31, com ênfase nas terças descendentes entre o Cantus e Tenor. Figura baseada em BERGQUIST, 1964, p.360.

O último capítulo sobre progressões intervalares oferece outras três opções de intervalos entre Cantus e Tenor. No entanto, durante a maior parte dessa exposição, Aaron preocupa-se apenas em indicar a relação dos intervalos em posição fixa, sem qualquer aspecto relacionado à progressão dessas vozes. Isso ocorre com as disposições entre ambas as vozes em oitava (Fig. 12a), em quarta (Fig.12b), e a primeira estrutura que as apresenta em quinta (Fig. 12c).

Particularmente relacionado à quinta, Aaron a julga pouco "agradável" quando aplicada entre o Cantus e o Tenor, justificando sua afirmação pela dificuldade que esta situação intervalar impõe ao Bassus (sobretudo a partir Tenor): ou seja, uma 6ª que progride em direção à 8ª (assim apresentado na Fig.11): fato em que o autor justifica a pouca quantidade de comentários realizados acerca dessa estrutura[228].

A respeito da 5ª, compreendida como uma situação intervalar 'problemática', Aaron inicia com a apresentação desse intervalo entre o Cantus e o Bassus (cf. Figura 12c), a qual é indicada para o início de uma composição. Quando posicionada no meio da composição ("*in médio autem cantilenæ*"), ainda que raro, esta é utilizada como um "poderoso artifício" ("*per raro ponuntur quintæ, nisi maiximum adhibeatur artificium*"); porém, "quando compositores habilidosos utilizam essa quinta", afirma Aaron, "eles premeditam e antecipam um ponto de repouso, dirigindo-se posteriormente a uma bela fermata"[229]: comentário o qual é supostamente relacionado com a consequência que a 5ª imprime ao Bassus (6ª e sua posteriormente resolução em 8ª) - que, em termos técnicos, constitui uma cadência. Aaron fornece uma ilustração para essa progressão (como consta na Figura 12d), não especificando se esta se trata, de fato, de uma estrutura final (i.e., cadência em *mi*).

[228] "*Parvam quintæ mentionem facimus, quia in partibus tenoris cum cantu sociati parum quidem grata est. Hoc autem ob difficultatem accidit, quae canenti suboritur ex ligaminibus, quae in Bassis acciderent ad pronunciandum difficilibus*" (1516, f.47v).
[229] "*Quando periti compositores volunt eiusmodi quinta uti, iam animo suo praesumpserunt, ac praecogitarum, in confugio pulchrae alicuius coronae, sive receptus conquiescere*" (1516, f.47v).

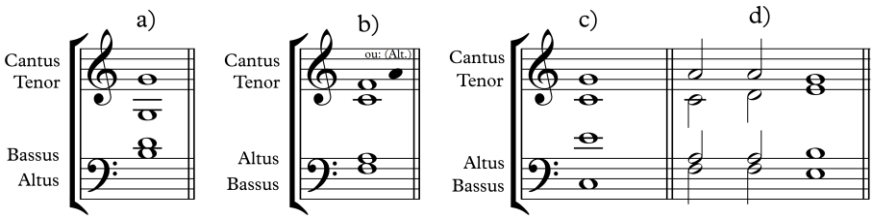


Figura 12: Síntese inferida do capítulo 32, inicialmente (a) com a ênfase na disposição do Cantus e Tenor em oitava e em quarta (b). Posteriormente, Aaron apresenta situações possíveis com o uso da quinta entre ambas as vozes (c e d).

Ainda sobre os aspectos contrapontísticos presentes no *De institutione harmonica*, podemos inferir a contribuição apresentada no capítulo 52 sobre a categorização de técnicas imitativas. Aaron descreve os termos "*imitatio*" e "*fugatio*" como sinônimos, indicando-os como o processo concernente a uma rigorosa imitação entre duas vozes. Neste caso, ao definir os termos, o autor descreve a equivalência das sílabas hexacordais entre ambas as vozes que compartilham o mesmo material.

> De varia cantilenae compositione quæ per *fuga*m vulgo dicitur. Cap. LII
>
> Imitatio in Cantilenis sive fugatio de parte in partem fieri solet. Est autem ideo dicta imitatio, sive fugatio quia subsequens vel antecedens praecedentis voces partis, vel subsequentis easdem nomine sed locis diversas repetit, et vel quasi imitando pronuntiat vel quasi subsequendo fugare videtur (1516, f.56r).

> Sobre as variadas composições de cantilenas que são comumente chamadas de *fuga*. Cap. 52
>
> A *imitatio* ou *fugatio* geralmente ocorre de uma parte a outra em uma cantilena. Também é chamada *imitiatio* ou *fugatio* porque o consequente ou antecedente repete as sílabas da parte precedente (ou da parte subsequente)[230], utilizando o mesmo nome embora realizando-as em lugares diferentes [da mão]; e assim, [o cantor] as pronuncia [(i.e., solmiza)] como se estivesse imitando, ou como se estivesse seguindo [a outra parte] em perseguição.

Com relação ao significado, há grande coincidência com o definição do termo '*fuga'* apresentada por Tinctoris em *Diffinitorium musice* (c.1472): '*Fuga* é a igualdade das vozes da composição enquanto a duração, nome, figura, e às vezes também quanto a posição das

[230] Não é claro o que Aaron quer dizer com "repetir a parte subsequente", uma vez que uma repetição não pode acontecer antes de sua referência, mas apenas reiterada depois da realização mesma. Em uma análise mais ampla, talvez possamos compreender dessa afirmação uma possível situação de múltiplas (três ou mais) repetições da mesma informação, e assim, quando uma informação for reiterada por um segundo elemento, a mesma informação será subsequentemente reforçada por um terceiro elemento. Assim, o segundo elemento repete aquilo que realiza a parte subsequente.

notas [no pentagrama] e as pausas"[231] (TINCTORIS, 2004, p.26). Contudo, uma diferença significativa pode ser observada ao longo dos exemplos de Aaron: a designação do intervalo entre as vozes diz repeito ao aspecto harmônico entre as duas vozes (antecedente e consequente), e não aquele da diferença intervalar das entradas vocais. Esse detalhe na classificação dos exemplos pode ser mais um indício para reafirmar o caráter horizontal no qual Aaron compreende os elementos que constituem o contraponto como um todo.

Dessa forma, a lista de intervalos fornecida por Aaron se limita a seis possibilidades (na ordem originalmente apresentada): 3ª; 3ª e 6ª combinados; 5ª e 6ª combinados; 10ª; e 6ª. Os exemplos ilustram situações geralmente em contraponto simples, com distancia da entrada das vozes de uma ou duas vozes. Os dois primeiros apresentam o processo da *imitatio* ou *fugatio* em terças e sextas (Fig. 13 e 14, respectivamente). Assim como explicado por Aaron, o antecedente constitui-se pelas sílabas *ut-re-mi-fa-sol*, posicionado em *c sol fa ut* o qual será replicado pelo consequente após duas pausas de semibreve. No caso das terças, o consequente é realizado no mesmo local (*c sol fa ut*), enquanto no caso das sextas, o mesmo é realizado em *G sol re ut*.

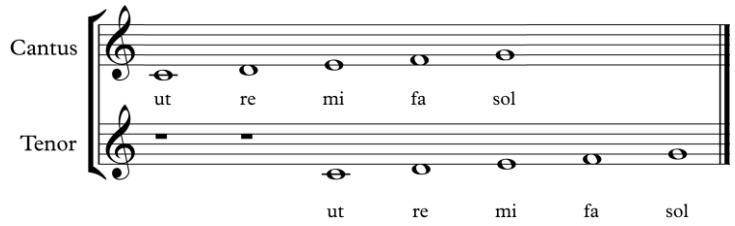


Figura 13: *Imitatio* ou *fugatio* em terças (1516, f.56v).

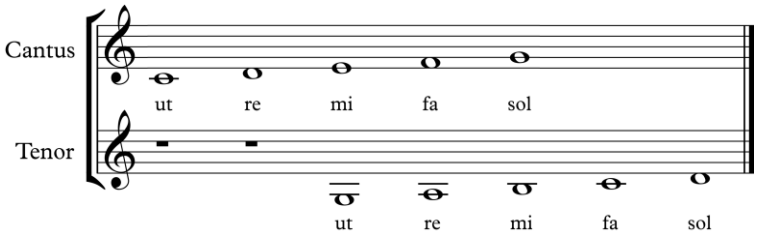


Figura 14: *Imitatio* ou *fugatio* em sextas (1516, f.56r).

[231] *Fuga est identitas partium cantus quo ad valorem, nomen, formam, et interdum quo ad locum, notarum et pausarum suarum*" (TINCTORIS, 2004, p.26)

O terceiro e quarto exemplo apresentam sextas ascendentes e descentes (Figuras 15 e 16, respectivamente), caracterizados pela presença de uma pausa de mínima entre as entradas das vozes e o uso da sincopa, formando assim, um padrão 5ª-6ª entre as vozes. Em ambos, Aaron enfatiza o uso do *b molle* pela parte do Tenor (portanto, *hexacorde mollis*), uma vez que o consequente reintera exatamente as sílabas propostas pelo consequente. Na versão descendente, em vez de uma pausa, uma nota é colocada no primeiro intervalo de quinta. Neste caso, Aaron a chama de "*fuga simplex diminuta e symcopata* (sic)" justamente pelo caráter promovido pela nota inicial (mínima) e as respetivas sincopas caracterizadas por um contraponto por notas de mesma duração.

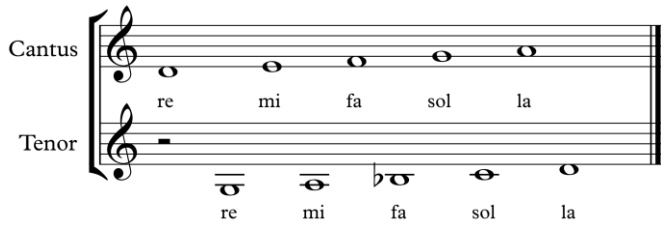


Figura 15: *Imitatio* ou *fugatio* em quintas e sextas em sincopa, ascendente (1516, f.56v).

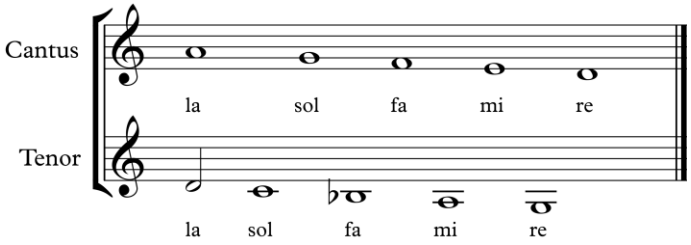


Figura 16: *Imitatio* ou *fugatio* em quintas e sextas descendentes em sincopa. Exemplo chamado por Aaron como "*fuga simplex diminuta e symcopata*" (1516, f.56v).

O último exemplo apresentado por Aaron é uma *imitatio* ou *fugatio* caracterizada pelo uso de décimas. Em prática, é o mesmo processo realizado na versão com terças, porém, neste caso, o consequente replica uma oitava abaixo. Para o primeiro caso, exemplo o autor apresenta uma melodia formada por padrões de três notas ascendentes, iniciadas pela sílaba *mi* e *re* (Fig.17); para o segundo, inverte-se o padrão, embora a estrutura imitativa permanece a mesma (Fig.18).

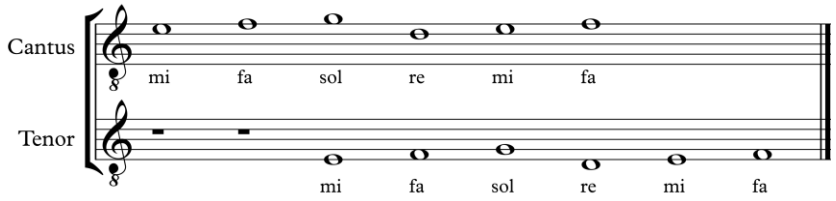


Figura 17: *Imitatio* ou *fugatio* em décimas em movimento ascendente (1516, f.56v).

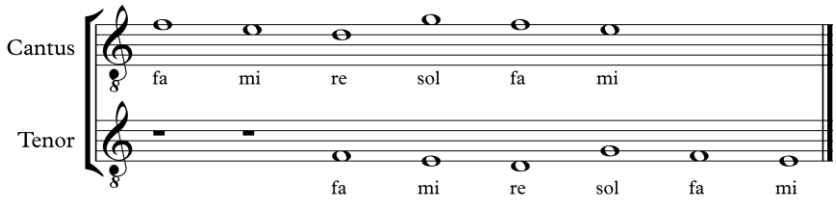


Figura 18: *Imitatio* ou *fugatio* em décimas em movimento ascendente (1516, f.56v).

Pela afirmação apresentada ao final do capítulo 52, entende-se que os exemplos expostos constituem-se apenas de situações elementares, pelo qual Aaron demonstra não ter a intenção de exaurir o grande número de possibilidades desse processo, incentivando o estudante a proceder cuidadosamente pela "frequente exercitação" para o seu próprio benefício[232].

3.1.1.5 Modos

Destinado em sua maior parte ao cantochão, a discussão sobre modos ocorre entre os capítulos 26 e 35 do primeiro livro do tratado. Estreitamente baseada na doutrina de Marchetto da Padova, Aaron apresenta os modos a partir de suas qualidades quanto espécies de quinta e quarta, bem como a tipologia quanto ao *ambitus* - *perfecto*, *imperfecto*, *plusquamperfecto* (cap.27) -, incluindo a distinção entre os modos - *mixto* e *commixto* (cap.28). A relação com Marchetto também pode ser estabelecida desde a definição sobre o assunto, pois Aaron afirma: "os modos ('*tonos*') são uma certa norma de cantar a qual é

[232] "*Si tamen haec in usum: ac exercitationem trahantur, sufficere poterunt. Parum enim praecepta diligenter tradita proderunt, nisi elaborata, et frequens exercitatio sequatur*" (1516, f.57r).

reconhecida pelo seu final por meio da subida e descida".[233] Ao nosso objetivo, dois assuntos são especialmente relevantes: com relação aos modos chamados "irregulares" (cap.32); e com relação aos tons salmódicos e suas *differentiae*, apresentadas nos capítulos 33 e 34.

Aaron afirma a possibilidade de terminação irregular na *confinalis* de cada par modal, identificadas pelas notas *a lamire, b fa♮mi, c solfaut* e *d lasolre* – essas, por sua vez, derivadas da terminação da primeira, segunda, terceira e quarta espécie de *diapente*. No entanto, Aaron, ao comentar sobre a constituição de cada modo autêntico e plagal a partir da soma das espécies baseadas nas *confinales*, Aaron relata a presença de espécies de outros modos, o que de acordo com o autor, não é tolerável ("*toni rectam formationem non habeant*"). Pois, por exemplo, para a formação do primeiro e segundo modo a partir da terminação em *a lamire*, ambos deveriam ser constituídos pelas espécie de *diapente* do primeiro modo (A-B-C-D-E) e aquela do terceiro modo (E-F-G-a), resultando na oitava de A-a. De maneira semelhante, a mistura também ocorre com o terceiro e quarto modos, embora, pela impossibilidade da formação da espécie de quinta diminuta [B-C-D-E-F] e quarta aumentada [F-G-A-B], o autor refere-se diretamente às espécies do quinto e sexto modo, o que significa realizá-los sob a *finalis* B♭; e com relação às demais espécies a partir desse ponto são sempre referenciadas implicitamente com a presença do *b molle*, como mostra a Figura 19.

Ao realizar essa mistura, Aaron compreende que a terminação nas *confinales* resulta necessariamente em novas configurações modais a partir delas, divergindo da tradição modal sustentada por Gafurio em seu *Practica musica* (1496), uma das prováveis *auctoritates* utilizadas pelo autor florentino.[234] Pois, conforme apresenta Gafurio no oitavo capítulo do primeiro livro, esses consistem apenas finais "alternativos" baseadas na última nota das espécies de *diapente* das estruturas dos oito modos[235] - e não, novas estruturas.

---

[233] "*tonos...esse quandam canendi normam, quae in fine per ascensum atque descensum cognoscitur*" (1516, f.14v). Em *Lucidarium* (XI, cap. I), Marchetto define '*tonus*' (equiparado a tropus e modus) baseando-se em Boetio (*De institutione musica*, IV, 15): "*Tonus, tropus, sive modus, secundum dicta Boetii, est constitutio vocum in totis vocum ordinibus, differens acumine ac etiam ac etiam gravitate*" (MARCHETTO DA PADOVA, 2007, p.118).

[234] Pois, na exposição realizada no oitavo capítulo do primeiro livro Gafurio apresenta as características formativas do primeiro modo, e expõe sobre a alternativa de finalização na

[235] "*Sunt et qui Irregulares dicunt singulorum tonorum modulationes quum in suam confinalem chordam terminaverint. Sunt enim quattuor confinales chordae: secundum scilicet octo tonorum combinationem. Est enim chorda confinalis in quacumque manerie vox illa in qua diapentes formula terminatur in acutum: hinc distat confinalis cuiuscunque toni a sua finali integro diapentes intervallo*" (1496, f. bvv).

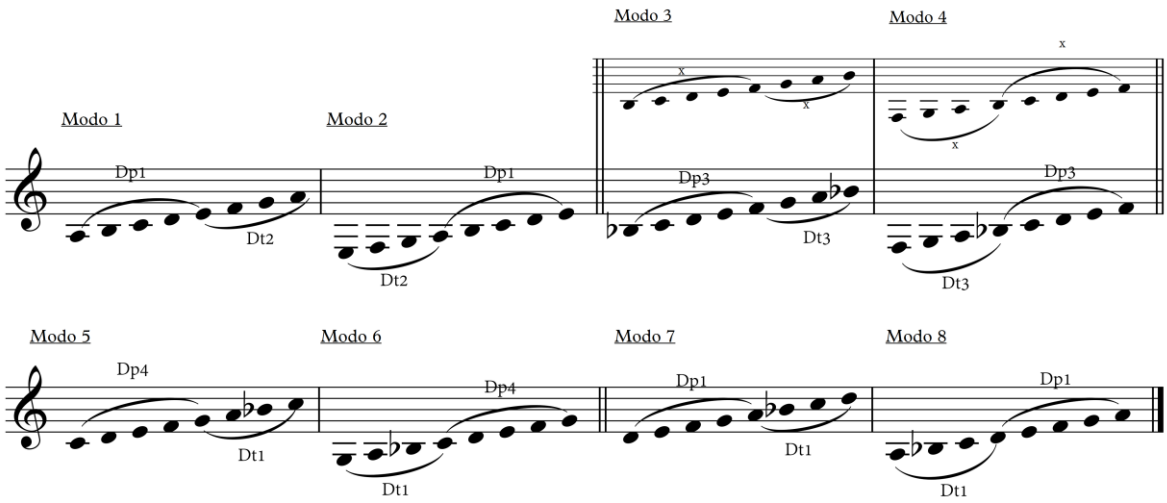


Figura 19: Modos irregulares rejeitados por Aaron pela sua formação comista das espécies.

No entanto, a solução encontrada por Aaron para validar o seu raciocínio foi alterar as novas *finales* irregulares, que coincidem com aquelas relacionadas aos modos transpostos – embora o autor não as mencione como tal. Assim, estranhamente a *finalis* irregular do primeiro e segundo modo permanece como d *lasolre*, enquanto os demais modos, seguem com as suas novas *finales* irregulares, resultando, na prática em modos transpostos: a *lamire*, para o terceiro e quarto modo; b *fa♮mi*, para o quinto e sexto; e c *solfaut* para o sétimo e oitavo.[236] Consequentemente, o primeiro modo ainda constitui-se de uma espécie de *diapente* do primeiro/segundo modo, e de um *diatessaron* do terceiro/quarto modo (Fig. 20).

Diante da inusitada insistência da mesma *finalis* regular para o primeiro e segundo modo irregular - cuja lógica expositiva leva-nos a considerar g *solreut* ao invés da opção dada por Aaron-, conjectura-se ao menos duas hipóteses para esse fato: (1) se trata de um erro de impressão; ou (2) Aaron, após a apresentação dos finais irregulares no início do capítulo (conforme requere a tradição marchettiana), o autor acomoda as mesmas *confinales* apresentadas, mas as dispõe em uma ordem diferente nos modos. Mesmo com essa incongruência, Aaron sugere, ao final do capítulo, que a presença dos finais irregulares é mais comum em peças em '*cantus mensurabilis*' (polifônicas).

[236] Vale ressaltar que equiparação dos 'modos irregulares" como "modos transpostos" já pode ser encontrado, por exemplo, nos capítulos 45 a 49 de *De natura et proprietate tonorum* (1476), de Johannes Tinctoris.

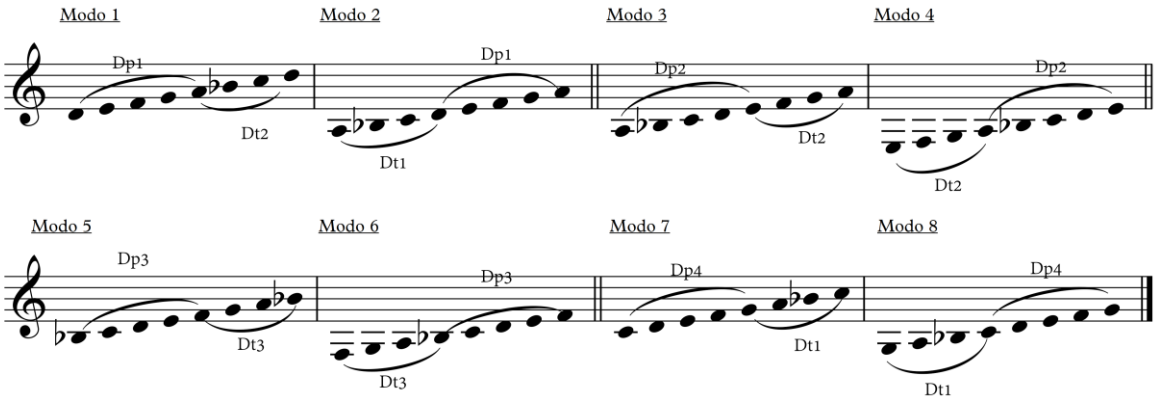


Figura 20: Modos irregulares considerados por Aaron em *De institutione harmonica* (1516, f.16v-17r).

Os comentários sobre as características dos tons salmódicos ocorrem em seguida, nos capítulos 33 e 34. Como não há tipografia musical, Aaron primeiramente se concentra em apresentar, apenas em prosa, as notas que constituem o início e o meio de cada um dos tons salmódicos, com indicações de seus términos "*secundum seculorum*" (com exceção do segundo modo, como consta na tabela 7). No capítulo 34, além da apresentação sistemática de possibilidades de início dos modos (Tab.8) e exemplos de cânticos para cada um deles[237], Aaron também fornece as *differentiae*, no entanto, somente por meio da quantidade de possibilidades, sem nenhuma informação concreta de quais seriam, de fato, esses finais.

	Principium* / *Medium	***differentiae***
Modo 1	F faut / a lamire	"11 possibilidades"
Modo 2	C faut / F faut	- D solre (cap.33) - A re, C faut, D solre, E lami, F faut (cap.34)
Modo 3	G solreut / C solfaut	"4 possibilidades"
Modo 4	a lamire / a lamire	"4 possibilidades"
Modo 5	F faut / C solfaut	" 1 possiblidade"
Modo 6	F faut/ a lamire	" 1 possiblidade"
Modo 7	C solfaut / a lamire	"4 possibilidades"
Modo 8	G solreut / c solfaut	"2 possibilidades"

Tabela 7: Configuração dos tons salmódicos e a quantidade de suas *differentiae*. O segundo é o único modo cujas *differentiae* são apresentadas nomeadamente.

[237] Para o detalhamento de quais seriam os cânticos, ver Apêndice (Ts.1).

Modo 1	C faut, D solre, E lami, F faut, G solreut, a lamire
Modo 2	A re, C faut, D solre, E lami, F faut
Modo 3	E lami, G solreut, C solfaut
Modo 4	C faut, D solre, E lami, F faut[238]
Modo 5	F faut, c solfaut
Modo 6	F faut, c solfaut
Modo 7	G solreut, a lamire, b fa♮mi, c solfaut, d lasolre
Modo 8	D solre, F faut, G solreut, a lamire, c solfaut

Tabela 8: Modos e a relação das notas iniciais dos cânticos segundo Aaron (1516, f.17v).

Portanto, de maneira geral, em *De institutione harmonica* Aaron não realiza uma apresentação original, tampouco sistemática sobre os modos: algo que será amplamente discutido em seu *Tratado della Natura et Cognitione* (1525) dedicado inteiramente ao assunto. No entanto, o presente tratado consiste em um episódio significativo da adaptação da tradição marchettiana, embora constata-se a existência de certas lacunas em sua argumentação, sobretudo na formação dos modos com *finales* irregulares.

3.1.1.6 Cadência

A exposição sobre a cadência e seus elementos ocorre entre os capítulos 35 a 51[239] do terceiro livro. Caracterizada pela descrição dos intervalares orientadas pelas sílabas dos hexacordes, a explicação de Aaron não contempla a definição da cadência no âmbito conceitual, apenas a associa, logo no primeiro capítulo dedicado à questão, às seções de conclusão, tanto das *partes* quanto de toda a composição ("*coronata*"), ou ainda, de seções que contemplem repetição ("*reditus*" ou "*retornellos*"). Pelo título do capítulo ("sobre os sinais das cantilenas e cadencias"[240]) e pelo início da exposição dedicada à dicotomia entre os sinais, pode-se compreender que, no tratado, a cadência é expressa como uma indicação de término geral ("*at vero cadentia termini cuisidam indicium est*").

[238] Erroneamente escrito descrito como "E *faut*" (1516, f.17v).
[239] Os capítulos 40 e 41 são concernentes a discussão sobre *musica ficta*, embora associadas com aspectos cadenciais.
[240] "*De indicibus cantillenarum et candentiis*" (1516, f.48v).

O autor divide a cadência em duas classes: cadências simples ("*simplices*") e duplicadas ("*duplicatæ*"). A primeira diz respeito a cadência constituída por uma progressão intervalar entre a 8ª/6ª - 6ª - 8ª entre o Cantus e o Tenor (Fig. 21a), caracterizada pela relação nota-contra-nota, o que implicitamente sustenta o termo *simplex* (da categorização do contraponto)[241]. Já a cadência 'duplicada' (Fig.21b) é assim chamada pela duplicação da primeira nota do Cantus, que, consequentemente estabelece uma sétima com o Tenor, que é resolvida em 6ª e finaliza na 8ª. Ainda que a sincopa seja realizada, os atributos ponderados na argumentação de Aaron sugerem que a situação *sine qua non* para que este essa cadência seja estabelecida é, de fato, a presença da sétima na *penultima* – sendo a sincopa apenas uma consequência da resolução deste intervalo. Para explicar ambas as situações cadenciais, o autor utiliza sílabas do hexacorde para o Cantus, e a relação dos intervalos, para o Tenor.

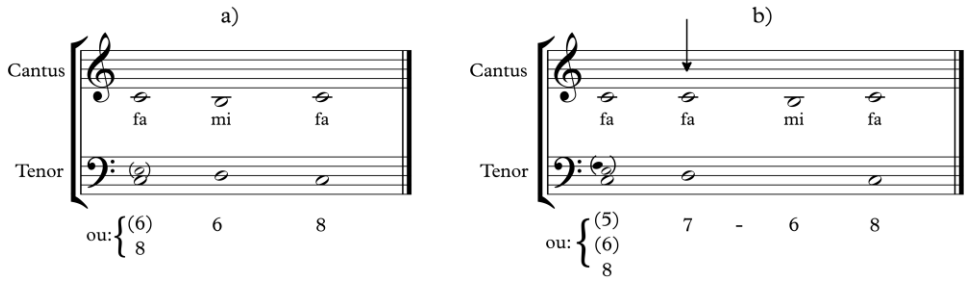


Figura 21: Cadência simples e duplicada ("*simplex*" e "*duplicata*") (1516, f.49r-49v).

Para os próximos casos, Aaron se serve apenas de cadências *simplices* para ilustrar a sua diversidade de estruturas cadenciais. No entanto, esse fato não é um indicativo de restrição destas cadências à apenas a essa categoria, uma vez que no capitulo 51, Aaron afirma que as cadências duplicadas podem substituir as cadências simples.

No capítulo 38, um modelo da cadência a três vozes é apresentado. Neste caso as sílabas são destinadas ao Cantus e Tenor, enquanto os intervalos são utilizados para demonstrar a relação entre o Bassus e o Tenor, como resumidamente aparecem à direita na Figura 22.

[241] Uma vez que Aaron não enfatiza esse aspecto na definição apresentada, sugerindo que pelo termo "*simplex*", a relação textural seja então subentendida pelo leitor.

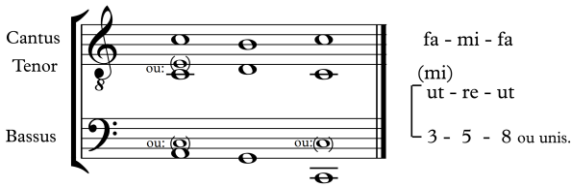


Figura 22: Modelo de cadência a três vozes (1516, f.49v).

O mesmo ocorre com a cadência a quatro vozes, também apresentada no capítulo 38. Neste caso, o Altus estabelece a relação de 5ª (ou 6ª) – 8ª com o Bassus, o qual finaliza uma quinta acima do tenor (Fig. 23).

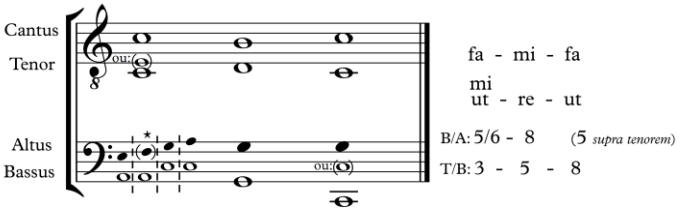


Figura 23: Modelo cadencial a quatro vozes (1516, f.49v). O asterisco no Altus (nota Fá) é uma opção válida somente quando utilizado *ut* (nota Dó) no Tenor.

Ainda no mesmo capítulo, Aaron indica a particularidade existente no Bassus quando o Cantus finaliza em "*a la mi re superacutum*", e o tenor procede cantando Si bemol ("*tenor sub indice b mollis cantetur*") em direção à oitava. Neste caso, admite-se, como afirma o autor, a alteração da posição ordinária do Bassus (uma quinta abaixo da *penultima* no Tenor), passando a realizar uma terça abaixo, finalizando uma quinta abaixo do Tenor (cf. Fig. 23). Embora o processo pudesse ser explicado a partir das sílabas hexacordais – que resultaria portanto, em uma cadência em *mi*[242]– Aaron curiosamente tarda outros detalhes sobre a

[242] Um modelo cadencial com essas características foi largamente difundida entre os tratados da Escola de Colônia, sobretudo pelos tratados de Cochlaeus. Em *Musica* (1507), por exemplo, a mesma preocupação com o Bassus com relação ao Tenor é expressa, com os seguintes termos (embora utilizando as sílabas hexacordais e chamando a voz mais grave de Contratenor): "*Verum si tenor clauditur in mi, penultima contratenoris debet in tercia collocari sub tenore, , discantu manente in sexta supra tenorem; et sic ultima contratenoris in quinta sub tenore disponetur, descendendo per quartam his syllabis sol re*" (1507, f.Fiiiv).

explicação da cadência, explicando-a apenas no capítulo 51, apresentando o modelo cadencial para a resolução em *mi* a quatro vozes (como término do terceiro e quarto modo).

Se seguirmos uma possível lógica a partir da argumentação de Aaron para a presença dessa cadência de maneira abreviada e antecipada, podemos conjecturar que a explicação possui especificamente a relação com uma 'opção' intervalar do Bassus com relação ao Tenor, quando este canta com a sílaba *fa* na posição anterior à resolução. Na explicação, essa situação "opcional" do Bassus é realizada justamente logo a apresentação dessa voz para a construção da cadência a quatro vozes, como presente na Figura 24.

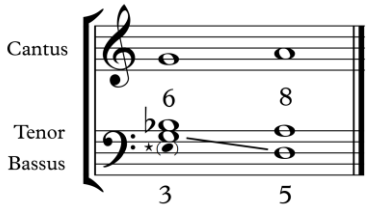


Figura 24: Modelo cadencial a três vozes com término em a *la mi re* (1516, f.49v). O baixo deve adaptar-se à situação harmônica entre o Cantus e Tenor, estabelecendo a relação de 3ª e 5ª junto ao Tenor.

No capítulo 39, são apresentados os "*locis cadentiarum ordinariis*" ("lugares ordinários das cadências") indicados por suas respectivas posições em cada um dos três hexacordes (*naturalis*, *durum* e *mollis*) (Fig.25). Invocando uma imagem semelhante àquela que será, de fato, apresentada em *Toscanello*, a síntese dos lugares comuns da cadência são expostos somente pelo movimento melódico do Cantus, que supostamente Aaron julga ser o mais significativo – uma vez que esta voz, como apresentado anteriormente, seria a primeira a ser composta. Aaron afirma a necessidade de proceder com a "*suspensionis*" – termo utilizado para a "inflexão" cromática da *penultima* (como será visto na seção 3.1.1.7 abaixo) - em cadências cuja a terminação é antecedida por um tom. O recurso não é utilizado para as cadências naturalmente caracterizadas pelo semitom (que dispõem de uma "*naturalem suspensionem*"), como *fa–mi–fa*, por exemplo. A extensão total apresentada por Aaron compreende uma décima, iniciando pelo *c sol fa ut* até *ee la*, a última nota comumente assumida e apresentada pela mão guidoniana.

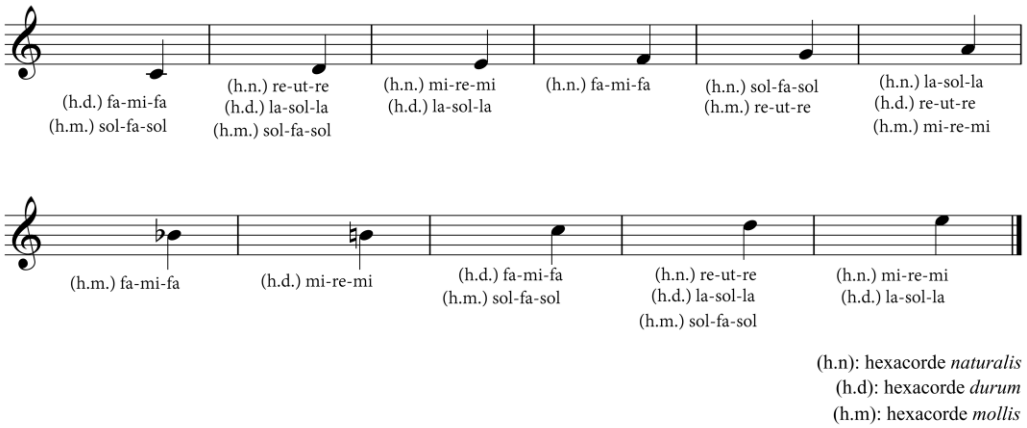


Figura 25: Locais próprios da cadência, organizado enquanto sílabas de todos os três hexacordes: *naturalis*, *durum* e *mollis* (1516, f.49v).

Nos capítulos 46 e 47, Aaron nos fornece informações sobre a composição para "*voces mutatae*" ('vozes mudadas') - ou seja, para vozes iguais, sem a presença da voz aguda cantadas por "voz de meninos ou por *falsetto*" ("*puerili voce vel ficta*"). A discussão sobre o assunto terá um lugar proeminente nos tratados de meados do século XVI – como aqueles de Vicentino e Zarlino, por exemplo[243] -, porém, aqui o autor apenas enfatiza os problemas e condições particulares com relação à cadência em uma composição para vozes com essas características. Com uma extensão intervalar de no máximo uma 15ª (ou até 17ª), ocasionada pelo limite característico da voz mais aguda disponível nesse contexto, dificulta a disposição das quatro vozes em suas respectivas posições comuns, iniciando pela comum oitava entre o Cantus e o Tenor. Essa situação cadencial chamada de "inconveniente" por Aaron (Fig. 26a), poderá, no entanto, ser satisfatoriamente realizada se for realizada em uníssono, posicionando o Altus acima de ambas as vozes, com o Bassus finalizando uma oitava abaixo do Tenor.

[243] *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555, IV, cap.19) e *Le Istitutioni harmoniche* (1558, III, cap. 65), respectivamente.

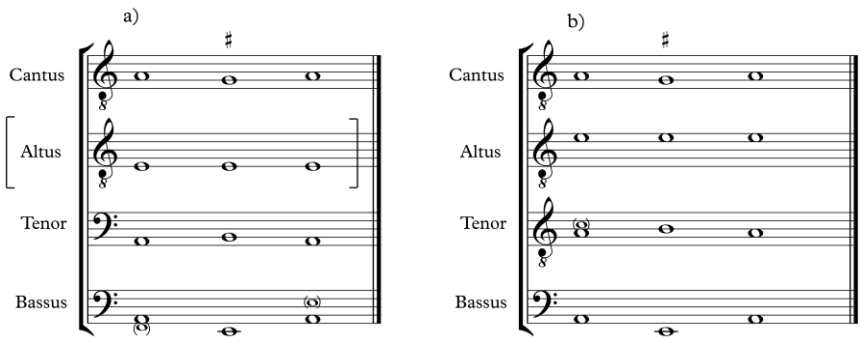


Figura 26: Cadência chamada "inconveniente" (a) e a solução possível (b) com término em uníssono entre Cantus e Tenor para uma situação ente "*voces mutatae*" (1516, p.52r-53r).Figuras baseadas em CAREY (1991, p.305 e 307) que inclui a conjectura do Altus (exemplo a), pois esta não é fornecida por Aaron.

Nos últimos capítulos apresentados sobre a questão (49, 50 e 51), Aaron discute acerca da particularidade dos elementos cadenciais quando realizadas no terceiro e quarto modo. Mais uma vez, o problema é proveniente das vozes adicionadas à díade Cantus/Tenor. Nesse caso, Aaron apresenta a dificuldade encontrada no intervalo entre o Tenor e Bassus anterior a resolução – uma situação semelhante àquela apresentada anteriormente na Figura 24. Neste caso, o autor apresenta problemas com relação ao posicionamento do Bassus, tanto no aspecto vertical - o *mi* com relação ao Tenor *fa* -, quanto horizontal – proveniente da quarta aumentada (Fig.27a). Na segunda versão (Fig.27b), Aaron propõe como recurso, a realização do *fa ficta*, para assim evitar o trítono ("...*quidem per infamem ac abominabilem tritonum fieret dicendo Fa fictum*").

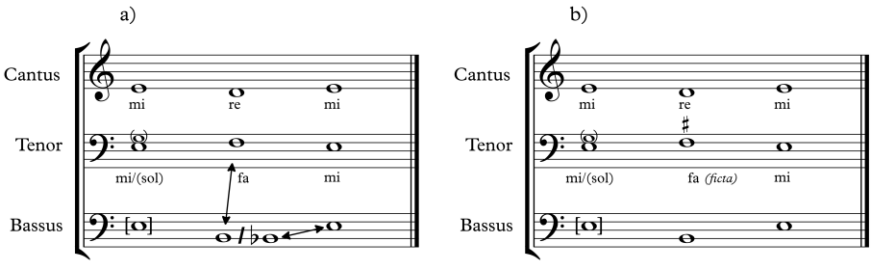


Figura 27: Cadências em *mi*. A primeira versão (a) com problemas na *penultima* entre Bassus e Tenor, e na segunda versão (b), com a proposta da realização do *fa ficta* como solução.

No último capítulo, o modelo da cadência em *mi* é apresentado (Fig.28). Devido a ênfase dada à especificamente este modelo, conjectura-se que esta é a solução mais

valorizada pelo autor. De maneira breve, pode-se explicar essa cadência pela substituição do papel do Tenor pelo Bassus (no que diz respeito ao intervalo estabelecido com o Cantus).

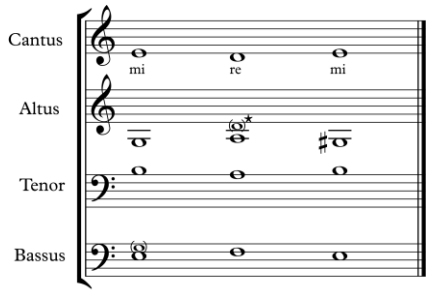


Figura 28: Cadência em *mi* com o Bassus substituindo o papel do Tenor. O asterisco (*) mostra o que Bergquist conjectura ser um erro de impressão, sendo o *a la mi re* a única opção diante da situação intervalar instaurada (cf. BERGQUIST, 1964, p.370).

Portanto, dos capítulos aqui examinados, podemos inferir certas categorias cadenciais utilizados por Aaron. As 'cadências-padrão' ("*cadentia ordinaria*") são compreendidas por uma determinada disposição de intervalos, iniciada pela relação do Cantus e Tenor, seguida pelo Baixo e o Tenor, e por último, com o Altus e o Tenor, tanto na categoria '*simplex'* quanto na '*duplicata'*. Por outro lado, a explicação de Aaron sugere que qualquer alteração nessa estrutura provoca sua quebra, assim como a necessidade proveniente da cadência em *mi* nos modos 3 e 4, pois como afirma Aaron no capítulo 49: "*Igitur si cantilenam in E la mi antedicto posverimus ac dixerimus Mi re mi, cadentia huismodi ordinaria esse non poterit...*".

Por outro lado, não é totalmente claro se Aaron considera outras mudanças nessa estrutura, como a finalização em uníssono - ao invés da costumeira oitava - como elemento determinante para uma quebra da *cadentia ordinaria*, ou se esta é considerada apenas como uma possível variação. Como pode ser observado na segunda metade do capítulo 51, Aaron estabelece a paridade e equivalência de ambas estruturas *simplex* e *duplicata* justamente dando exemplo com a cadencia *in unisonum*[244] - a qual o autor denota como *"Cadentia*

[244] "*Verum, ut noveris, quid tibi in duplicatis quoque cadentiis per unisonum sit faciendum, quemadmodum paulo ante in simplicibus feci...*" (f.55r-55v)

duplicata et in unisonum terminatae" - o que sugere, portanto, o seu entendimento como apenas a variação da *cadentia ordinaria*.

Considerando essa conjectura, bem como a classificação fornecida pelo próprio Aaron, podemos inferir quatro possíveis cadências 'ordinárias', pela variação de dois de seus parâmetros: *simplex*/*duplicata* e *in unisonum*/*in octavam terminatæ*, como resumidamente consta na figura 29. Consequentemente, a cadência em *mi* poderia ser compreendida como uma "*cadentia non ordinaria*", devido a necessidades de sua mudança estrutural, tanto em sua versão a três (Fig. 24), quanto a quatro vozes (Fig. 27).

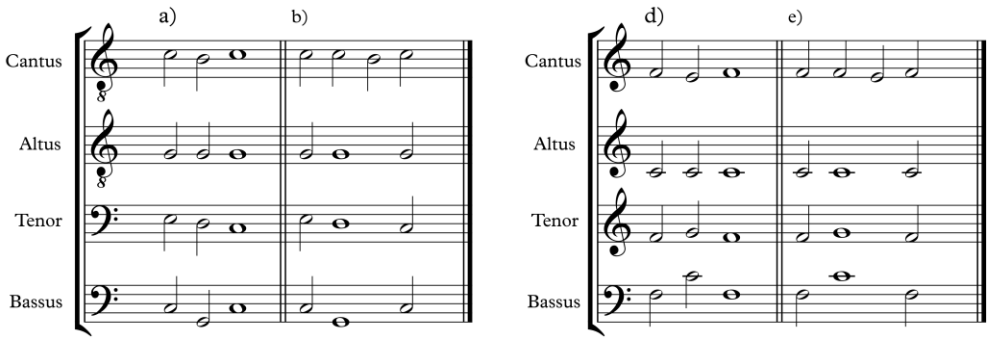


Figura 29: Resumo das cadências-padrão inferidas: (a) *Cadentia simplex et in octavam terminatae*; (b) *Cadentia duplicata et in octavam terminatae*; (c) *Cadentia simplex et in unisonum terminatae*; (d) *Cadentia duplicata et in octavam terminatae*.

3.1.1.7 Musica ficta

A discussão sobre *musica ficta* em *De institutione harmonica* é essencialmente voltada para dois pontos: evitar intervalos provocados pela relação *mi contra fa* (III, cap. 15); e a inflexão ser aplicada à cadência (III, cap.40).

No capítulo 15 do terceiro livro ("por que *mi* contra *fa* deve ser evitado"[245]), Aaron apresenta elementos gerais direcionados a exposição da substituição das sílabas *mi* em *fa* (e vice-versa) quando intervalos como quintas ou oitavas diminutas ocorrem entre notas do *gamut* (1964, p.396-397). Ao longo da exposição, nota-se que a explicação é pautada

[245] *Mi contra fa cur vitari debeat* (1516, f.16r)

exclusivamente pela relação da posição da mão(que inclui as sílabas hexacordais) e situações entre os intervalos de oitava e quinta que possam levar a referida relação, a qual é considerada "defeituosa" ("*vitiosa*") e ilegítima ("*illegitima*"). Mesmo com a afirmação que repete o posicionamento de seus antecessores[246], observa-se uma tolerância na aplicação do trítono, como particularmente em situações a três vozes com a presença da décima entre os extremos.

A discussão sobre o assunto aplicado às cadências é realizada no capítulo 40 do mesmo livro. Como definição, Aaron (por Flaminio) chama o ato da elevação da nota anterior a resolução de "*suspensio*", realizada por duas maneiras, por *signum*, e por *ratio* ou *compositio*: por um lado, Aaron afirma que a inflexão é acometida justamente pela aplicação de um *diesis* posicionado em uma determinada nota; por outro, mesmo com a ausência desse sinal, subentende-se, por motivos composicionais, que o cantor deva proceder da mesma maneira na cláusula melódica do Cantus em uma situação cadencial (chamada pelo autor de "*superior cadentia*"), pela qual o cantor deverá elevar a *penultima* quando essa não estabelece a relação de semitom com a resolução (como em *re-ut-re* ou *sol-fa-sol*, por exemplo).[247] Durante a explicação Aaron infelizmente não apresenta nenhum detalhe adicional sobre o processo em si ou possíveis exceções.

3.1.2 *Trattato della natura et cognitione* (Veneza, 1525) – Ts.3

Escrito em sua permanência em Veneza sob o patronato de Sebastiano Michel, o tratado em questão figura-se como um dos mais originais em virtude de sua abordagem sistemática dada aos modos aplicados à polifonia, bem como a respectiva associação dessa doutrina ao repertório corrente. Dedicado ao patrício veneziano messer Pietro Gritti (primo de Andrea Gritti, Doge de Veneza entre 1523 e 1538), o tratado é publicado em vernáculo italiano, assim como a publicação anterior *Thoscanello de la musica* (1523), embora exista

[246] Como, por exemplo: Prosdocimo de' Beldemandis (*Contrapunctus*, I, cap. 4); Bartolomeo Ramos de Pareja (*Musica practica*, II, Tractatus primus, cap. II) e Tinctoris (*Liber de arte contrapuncti*, II, cap. XXXIII).
[247] Conforme cita no capítulo 39: "*Sciendum autem illud est cadentias omneis quæ terminatæ per tonos monstrantur debere suspendi*.." (1516, f.50v).

indícios que o *Trattato della natura e cognitione* já tivesse sido escrito no momento da redação de *Thoscanello*.[248]

O *Trattato della natura e cognitione* é dividido em quarenta e cinco capítulos que podem ser agrupados em seis partes: (1) aspectos construtivos e avaliativos relacionados aos modos como um todo (cap. 1 a 3 e 25); (2) particularidades dos modos (apresentados em pares) e associações à peças do repertório (cap.4 a 8); (3) cadências (9 a 12); (4) reforço e certos desvios das configurações modais (cap.13 a 20); (5) sobre as notas iniciais de cada modo (cap.21 a 24); (6) sobre a transposição dos hexacordes para qualquer posição do *gamut* (cap.36 a 45).

Diante da natureza do tratado - dedicado majoritariamente sobre os modos - algumas das categorias empregues ao tratado anterior serão aqui supridas, pois não se aplicam ao presente documento. No entanto, o conteúdo aqui apresentado será distribuído, quando possível, para as demais categorias além daquela referente aos "modos", facilitando a análise desses dados nas etapas seguintes desse estudo.

3.1.2.1 Modos

No início do primeiro capítulo, Aaron relata que, "pela dificuldade da matéria", nenhum de seus colegas havia se dedicado à aplicação dos modos na polifonia.[249] Depois da breve introdução sobre o estado do estudo objeto, tão logo o autor declara a condição necessária para o reconhecimento "racional" de um modo: a avaliação de suas espécies. Além da introdução geral ao assunto, já nessa primeira exposição, Aaron comenta sobre as bases de toda a dialética apresentada ao longo do tratado. Por isso, faz-se necessário a investigação

[248] Uma passagem contida no capítulo 7 ("*Del Diapente*") do segundo livro de *Thoscanello*, refere a esse fato, particularmente quando Aaron comenta que a forma dos quatro modos autênticos relacionam-se com dezesseis intervalos de *diapente*, como se essa informação já tivesse dia informada "no tratado *delli tuoni*"; como se lê: "*...per tal modo a alla forma delli quatro tuoni autentici convengono 16 intervalli di diàpénte: come nel trattato nostro delli tuoni habbiamo dimostrato*" (1523, f.Giv).

[249] "*...et aspettando essa fastidiosa et strana non fo giuditio che dagli celeberrimi sopra detti musichi per ignoranza da loro abbandonato sai, ma sol per altro incommodo et opportuno fastidio lasciato hanno, et chiaro si vede che da nessuno al nostro secolo scritto si trova*" (1525, f.Air).

dos detalhes argumentativos desse capítulo especificamente para que possamos compreender os pilares de sua doutrina apresentada no tratado.

Inicialmente é importante ressaltar que, para Aaron, os modos não são compreendidos como uma estrutura de oitava, mas pela concatenação de uma espécie de *diapente* e outra de *diatessaron* (Fig. 30).



Figura 30: Apresentação das espécies (cf. 1525, f.Aiv).

Enquanto as espécies fornecem a configuração fundamental para a constituição de cada modo, elas também são estreitamente relacionadas aos términos regulares e irregulares. Se examinarmos a exposição realizada por Aaron para além da atribuição comum às *finales* regulares, as quais são baseadas nas primeiras notas das espécies de *diapente* associadas a cada modo (D *solre*, E *lami*, F *faut*, e G *solreut*), os finais irregulares são aparentemente[250] listados como a somatória de duas lógicas argumentativas: tais finais são considerados a partir da junção das *finales* transpostas (uma quinta abaixo) em conjunto às *confinales* das espécies sem transposição. Portanto, os finais chamados 'irregulares' totalizam sete possibilidades de terminação: Γ *ut*, A *re*, B *mi*, C *faut*, a *lamire*, b *fa♮mi* e c *solfaut* (Fig. 31).

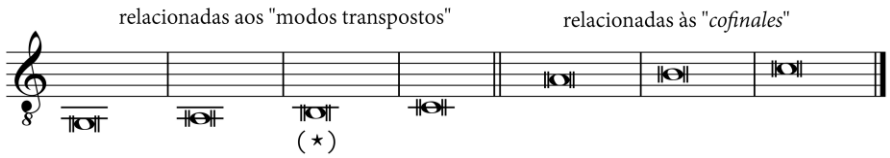


Figura 31: Terminações irregulares que, por conjectura, são relacionadas aos 'modos transpostos' e às '*confinales'*.Na prática, a posição da terceira terminação irregular (com asterisco) é realizada com a adição do *b molle*, da mesma maneira daquela apresentada anteriormente em *De institutione musica*.

[250] Pois o autor não indica maiores detalhes dessa atribuição.

Essa atribuição diferencia-se significativamente do sentido apresentado por Aaron em *De institutione harmonica*, o qual Aaron entendia por 'irregulares' somente aqueles finais dos modos transpostos (exceto pelo primeiro e segundo[251]) - após a invalidação das *confinales* justamente por suas características modais mistas. Se compreendida por essa perspectiva, Aaron desta vez decide reunir ambas em uma só categoria.

No entanto, constata-se uma certa ambiguidade com relação aos modos transpostos. Se seguirmos o raciocínio recomendado por Aaron, as quatro primeiras *finales* - aqui associadas aos modos transpostos - seriam consideradas "irregulares" algo que não ocorre nos capítulos posteriores do tratado. É interessante notar que Aaron não procede com maiores explicações acerca das quatro terminações (G, A, B e C), embora seja possível compreender que ambos os grupos de terminações são, de fato, considerados categorias distintas. As terminações referentes às *confinales* são cuidadosamente separadas logo depois da apresentação das espécies, sendo que aquelas associadas aos "modos transpostos", simplesmente são abandonadas em sua argumentação. Com a ênfase apenas no segundo grupo de terminações irregulares, Aaron sugere que a partir dessas (a *lamire*, b *fa♭mi* e c *solfaut*), duas possibilidades de julgamento modal podem ser consideradas: (1) compreendendo-a como a *confinalis* de um determinado modo; ou (2) compreendendo-a como uma das *differentiae* (finais dos *seculorum*) de cada modo. Para explicar essa abordagem, Aaron toma como exemplo a terminação em a *lamire*. Em suas palavras:

> ...et che in essi canti non sia el segno del molle, tal fine sarà commune al primo et secondo tuono rispetto alla confinalità, et anchora al terzo quanto alla differenza, intendendo sempre di messe, motetti, canzone, frottole, strambotti, madrigali, sonetti et capitoli, pur che in essi sia el processo conveniente et atto alla confinalità overamente differenza, come seguitando intenderai. Ma se in loro sarà el segno del molle, dico che qua la fine non è necessaria né rationale quanto alla confinalità, perché si vede chiaramente la forma esser diversa dal suo primo moto, della qual cosa sarà dibisogno che tal concenti siano giudicati per le sue spetie, come manifestamente el simile
>
> ...se esses cantos não estiverem [escritos] com o sinal de *b molle*, esse término será comum ao primeiro e segundo modo a respeito à confinalidade, e ainda ao terceiro [modo] quanto a *differenza*, abarcando sempre missas, motetos, *canzone*, *frottole*, *strambotti*, madrigais, sonetos e *capitoli*[252], porque nesses [gêneros] a confinalidade e a *differenza* constitui um processo inerente, como será entendido mais à frente. Mas se nessas composições constarem o sinal de *b molle*, digo que o final não é [condição] necessária nem racional quanto a confinalidade, porque se vê claramente a forma diferente do caso precedente, pois será necessário que tais composições sejam

[251] Por provável erro de impressão ou de interpretação de Aaron, como comentado anteriormente.
[252] Segundo James Haar, o *capitolo* foi uma forma em verso utilizada por frotolistas, que formado por estrofes de três linhas hendecassilábicas em metro iâmbico em rima alternada (HAAR, 2003, p.148).

dimostrano gli canti terminati nel B fa♭mi et C solfaut, et così in tutti gli altri luoghi dove le spetie si potranno trovare (1525, f.Aiir).	avaliadas por suas espécies, como semelhantemente se manifestam nos cantos terminados em b *fa♭mi* et c *solfaut*, e assim em todas as demais notas onde as espécies possam ser encontradas.

Desta maneira, podemos sintetizar essa informação conforme consta na Tabela 9. É possível notar o esforço de Aaron em sistematizar o processo de avaliação modal para finais irregulares, considerando-os como a *confinalis* ou como a *differenza* de um determinado modo, ou ainda a partir das espécies, quando, *a priori*, o cântico é realizado per *b molle*. Esta maneira de '*examinare'* ou *'giudicare'*- para utilizar termos do próprio autor - é aplicada indistintamente tanto nos gêneros sacros (missas, motetos), quanto seculares (*canzone*, *frottole*, *strambotti*, madrigais, sonetos e *capitoli*).

	Sistema	**Método avaliativo**	**Referência modal**
Terminação em "*a lamire*"	Sem *b molle* [*naturalis*]	*confinalis*	Modo 1 e 2
		differenza (tom salmódico)	Modo 3
	per *b molle*	espécies	Modo 3 e 4

Tabela 9: Síntese da sistematização apresentada por Aaron para a terminação irregular "a *lamire*".

A dualidade existente entre o julgamento modal pela *finalis* e pelas espécies é novamente enfatizada ao final do capítulo, momento onde Aaron apresenta uma analogia para ilustrar a natureza interdependente de ambos os marcadores modais. Ainda que seja assegurado a maior "facilidade" da análise modal pela observação do final do cântico[253], o autor reflete duas das quatro causas aristotélicas (material, formal, eficiente e final),

[253] Uma vez que Aaron afirma que as coisas são melhor compreendidas por aquilo que constam ao final, do que aquilo que constituem o seu início ou por no seu meio: "...*conciosiacosa che meglio si sogliono attendere quelle cose che sono nel fine che quelle che sono nel principio et mezzo*" (1525, f.Aiir). Essa afirmação ecoa aquela realizada por Guido D'Arezzo em *Micrologus* (10.15) e que foi constante reafirmada desde então: "...é pela nota final que compreendemos melhor [o canto]" (GUIDO D'AREZZO, 2008, p.27). No geral, vale ressaltar que esse posicionamento é alinhado com o princípio aristotélico da perfeição presente em *Metafisica* (1021b, 3): "Ademais, perfeitas são ditas todas as coisas que alcançaram o fim que lhe convém. De fato, uma coisa é perfeita quando possui o próprio fim" (2002, p.241).

apoiando-se em duas características humanas (mortal e racional) para estabelecer a referência:

> ...l'huomo si diffinisce essere animale rationale et mortale; certo è che rationale et mortale sono due differenze a cognoscere che cosa sia l'huomo, dellaquale una è finale, laqual si considera secondo il fine di esso huomo, cioè mortale, et l'altra è formale, laquale si considera più secondo lo essere specifico et formale di esso huomo vivente, cioè rationale, ilche questa è quella che più fa cognoscere la essentia dell'huomo che quella, la quale si cosidera più secondo il fine, cioè che l'huomo sia mortale, perché questa è commune non solamente a gli huomini, ma anchora agli altri animali. Pertanto la cognitione del fine non è per sé, et per consequente non è sempre necessaria, come dimostrano alcuni canti, gli quali hanno la fine ordinaria et regulare, et non si trovando lo ascenso et discenso di alcune sue spetie, non sono chiamati di tuono, ma solamente detti canti euphoniaci... (1525,f.Aiir).
>
> O homem se define como ser animal racional e mortal. A verdade é que racional e mortal são duas diferenças para reconhecermos aquilo que é o homem, das quais uma é a final, considerada segundo o seu fim, que é a mortalidade, e a outra é a formal, a qual é considerada sobretudo segundo o ser específico e característico desse homem vivo, que é a racionalidade. Dessa maneira, a primeira é aquela que exerce maior influência a conhecermos a essência do homem, a qual é considerada, sobretudo, segundo o seu fim mortal, porque esta [característica] é comum não somente aos homens, mas também aos outros animais. Portanto, o conhecimento do fim não é *per se*, e por consequência, não é sempre requerido, como demostram alguns cantos os quais terminam de maneira ordinária e regular; e não encontrando o movimento ascendente e descendente de alguma de suas espécies, [essas configurações] não são chamadas de modos, mas somente de cantos eufoníacos.

Se interpretarmos esta passagem à luz da analogia proposta por Aaron, a interdependência como marcadores modais entre a '*forma*' (i.e., as espécies) – presente no *processo* do canto, análoga à racionalidade humana - e a nota final - *momentum* último, propriamente a *finalis*, análoga à mortalidade do homem-, são interconectadas e atuantes como a manifestação do mesmo fenômeno causal – embora a essência comum e compartilhada por mais de um cântico, seja a *finalis*.[254]

Essa melodia, assim como consta no capítulo 2 do tratado, deve ser necessariamente avaliada pelo *tenor*, por ser nesta voz cujo *cantus firmus* é comumente apresentado e, por consequência, aquela que "governa" as demais vozes, mesmo em uma textura a seis, sete ou

[254] Entranto, aquilo que não pode ser compreendido através de determinadas melodias, principalmente as que fogem às características estruturais das espécies de um modo (ou seja, não podem ser compreendidas como pertencentes a nenhuma delas), recebem uma categorização melódica especial: tais cânticos são chamados 'cantos eufoníacos' ('*canti euphoniaci*') (1525, f.Aiiv), isto é quando o canto não se enquadra em nenhuma das espécies, embora possua 'boa sonoridade', característica que dá nome a esta particular classe de cantos '*sine tono*' – se adicionarmos ao assunto o título do capítulo 30 da primeira parte de *De Institutione harmonica* (1516, Ciiiir) que comenta sobre esta categoria.

oito vozes. Aaron deixa claro que a atenção dada ao tenor é dependente dessa ser a voz depositária do *cantus firmus*; se por ventura outra voz ao apresentar, então o cantor deverá 'julgar' ("*giudicare*") o seu canto de acordo esta nova voz. Conforme explica Aaron, essa relação ocorre justamente por considerar que o Tenor revela melhor as características das espécies (especialmente o *diapente*)[255]. Essa premissa serve tanto aos cânticos sacros quanto seculares, como afirma o autor:

> *...dico che uno introito, un Kyrie, una Gloria, un graduale, uno alleluya, un Credo, un offertorio, un Santus, uno Agnus Dei, un post comunione, un risponsorio, un Deo gratias, un psalmo, uno hymno, un Magnificat, un motetto, una cazona, frottole, bargerette, strabotti, madrigali et capitoli sarano* tutti giudicati per el suo tenore (1525, f.Aiiv, grifo nosso)**.**[256]

O esforço à sistematização do processo analítico aplicado aos modos constitui, no capítulo 3, uma das maiores colaborações do tratado nesse aspecto. Aaron prepara uma espécie de 'roteiro analítico' baseado nas diversas terminações no Tenor. Esse 'roteiro' divide-se em 8 'situações' as quais Aaron indica qual caminho deverá ser tomado para que um canto seja associado a um determinado modo. Alguns dos elementos apresentados até agora tomam parte das explicações, sobretudo aquelas já antecipadas na tabela 3 acima apresentada.

Diferentemente das etapas anteriores, as duas principais classes de terminações (regulares e irregulares) são aqui contempladas sistematicamente. No entanto, os detalhes não discutidos nesse capítulo são adicionados ao longo da apresentação específica de cada um dos pares modais realizados entre os capítulos subsequentes (4 a 7). Esta importante seção figura-se como a mais abundante fonte de citações do repertório em um tratado musical na

[255] Para isso, Aaron fornece o exemplo de um canto formado no sétimo modo, cujo Soprano deveria apresentar a espécie de *diatessaron* inerente ao longo de sua exposição ("*bisognerà trovare el diatessaron suo per il corso accidentale*"), sendo que o Tenor, apresentaria a espécie 'natural' do referido modo (*diapente*), a qual seria facilmente encontrada pelo cantor inerente ao modo ("*...sarano tutti giudicati per el suo tenore, perché più facilmente si cosidera la sua natural forma che nella parte del soprano*") (1525, f.Aiiv).

[256] O qual consiste no principal fundamento do termo "*Tenor principle*" cunhado por Frans Wiering (2001, p.10-11).

primeira metade do século XVI[257], a qual é realizada a partir de peças provenientes das primeiras impressões de Petrucci entre 1501 e 1519.[258]

Para comentarmos acerca desse "roteiro analítico" dedicado aos modos, reuniu-se na Tabela 10, um resumo da explicação de Aaron apresentadas ao longo dos capítulos 3 a 7. A tabela parte do princípio classificatório destinado às terminações regulares e irregulares e suas respectivas subclasses (apresentadas em cada um das colunas), as quais são divididas em: (1) cantos *per ♮ durum* ou *per ♭ molle*; (2) espécies; (3) principal critério indicado por Aaron (término do cântico relacionado a *finalis* ou *confinalis*, relacionado às "*differenze"* dos tons salmódicos, ou ainda pelo "*processo*"[259] ou as características melódicas observadas em confronto às espécies formantes de um determinado modo.

[257] Se compararmos em termos de quantidade de citações, no século XVI, o *Trattato della natura et cognitione* fica atrás somente de *Prattica di Musica* (1592), de Ludovico Zacconi. Para maiores detalhes, ver Apêndice (Ts.3 e Ts.32, respectivamente).

[258] Para a lista completa, ver Apêndice (Ts.3). Vale ressaltar que Cristle Collins Judd em "*Reading Aron Reading Petrucci: The Music Examples of the 'Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni"* (1525)' (*Early Music History*, v.14, 1995, p.121-152) realizou importantes investigações sobre essa questão em particular, precedido por Harold Powers em *Is Mode Real? Pietro Aaron, the octenary system, and polyphony* (In *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, vol. 16, 1992, p.9-52). Como aponta Judd (1995, p.147-152), as peças citadas são provenientes dos seguintes álbuns: *Harmonice musices Odhecaton* (RISM 1501); *Canti B* (RISM 1502[2]); *Motetti C* (RISM 1504[1]); *Missarum Josquin liber secundus* (RISM J670, 1505); *Motetti de la corona libro primo* (RISM 1514[1]); *Motetti de la corona libro secondo* (RISM 1519[1]); *Motetti de la corona libro tertio* (RISM 1519[2]).

[259] Harold Powers entende o termo '*processo'* (cognato do latim *'processus'*) como sinônimo de "*ambitus*"; a versão do termo aplicada como verbo ("*procedere*") como "mover-se em torno a um *ambitus*, uma determinada orientação geral definida " ("...procedere *means to move around in an ambitus"*), citando Jacobus de Liege para fundamentar a sua posição, particularmente o sexto livro de *Speculum musice*, onde se lê: "*...principia, procesuus et cantuum distinctiones a finali voce regulantur*" (1992, p.30). Em outra circunstância, Aaron (pela tradução de Flaminio) também utiliza o termo claramente como sinônimo de *ambitus*, a exemplo do capítlo 28 do primeiro livro *De institutione harmonica* (nesse caso, relacionado às espécies): "*Erit antiphona primi toni, quae (ut dictum est) diapente cum diatessaron habebit, et in illa quidem huiusmodi* processus *erit, VT SOL et FA FA saepius tertia species et quarta*" (1516, f.15v, grifo nosso); ou ainda ao 'limite' relacionado à mutação hexacordal *per b molle* aplicado ao tenor (II, cap.VII): "*...per quam quidem notam descendere poteris, quantum tenoris ipsius naturaliter compositi* processus *exegerit*" (1516, f.21r, grifo nosso). Contudo, se observarmos outras fontes que também podem estar relacionadas a Aaron, constata-se que o termo *processus*, mesmo como substantivo, é utilizado como 'curso ou progresso de algo em uma determinada circunstância' e não está obrigatoriamente relacionado como *ambitus*, como no terceiro livro, capítulo 11, de *Practica musice* de Gafurio, ao comentar que a voz chamada de '*baritonans*' "é aquela parte que procede mais ao grave na estrutura polifônica" : "*Baritonans enim intelligitur pars seu processus grauior in compositione cantilenae*" (1496, f.ddviijv). Portanto, considerando o uso vernáculo do termo – definido como "procedimento, progresso" no *Vocabulario degli Accademici della Crusca* (1612, p.653) - e pelas características mencionadas ao longo do texto por Aaron, optaremos por utilizar o termo nesse sentido - ou seja, aquilo que é encontrado no "*ascenso et discenso di alcune sue spetie*"-, pelo qual acreditamos representar melhor as intenções do autor.

Circunstâncias do cântico enquanto término	Critérios para a atribuição modal aos cânticos
Quando finalizam em **terminações regulares** (D, E , F e G)	Devem ser considerados a partir de seu término "pelo qual conheceremos as suas próprias e verdadeiras espécies"
Quando finalizado em **terminações regulares**, embora com a presença de espécies (no início e durante o canto) que não estão alinhadas com as tais *finales*.	Não devem ser considerados pelo seu término e são chamados de 'Modos Comistos' ("*Tuoni Commixti*")
Quando finalizado em **terminações regulares *per b molle*** – exceto D e F.	Devem ser avaliados por suas espécies.
Quando finalizam em F *faut* (embora constata-se a presença de outras espécies)	Devem ser considerados os Modos 1 e 4 a partir de suas *differenze*, pois, de outra maneira, estão associados aos modos 5 e 6.
Quando finalizam em G *solreut*	Devem ser considerados os modos 7 e 8, ou ainda os Modos 1 e 2 (supostamente *per b molle*), ou Modos 3 e 4 (supostamente pelas suas *differenze*).
Quando finalizado em **terminações irregulares** (A, B, C)	Devem ser avaliados pelo '*processo*' de suas espécies e/ou a partir das *differenze*
Quando possui a "terminação irregular **e *distonato processo***", e não se constata a presença da espécie de *diapente*	Devem ser avaliados pela espécie de *diatessaron* ou pelo seu término.
Quando o canto **não remete a nenhuma espécie** e possui **terminação irregular**.	Devem ser avaliados pelo seu término, uma vez que o canto não procede *per b molle*.

Tabela 10: Orientações gerais apresentadas por Aaron durante o capítulo 3 (1525, f.Aiiir-Aivr).

Inerente a própria ação analítica apresentada por Aaron, consta também a observância e confronto do '*processo'* melódico, de acordo com as espécies relacionadas a um determinado término (*finalis*, *confinalis* ou *differenze*), uma vez que essas confirmam o pertencimento a um ou outro par modal.

A seguir, a Tabela 11 reúne, em detalhe, as indicações apresentadas ao longo dos capítulos 4 a 7 do tratado, pelos quais Aaron orienta seu leitor à abordagem avaliativa dos cânticos sob a perspectiva modal, ordenada a partir da dicotomia entre as terminações situadas na *finalis* e aquela na *confinalis*.

Regular/Irregular	**Terminações**	*per* ♮ *durum* / ♭ *molle*	**Espécies**	**Critério indicado**	**Modo(s) associado(s)**
Regular	D *solre ou* d *lasolre*	♮	Diap. 1 / Diat. 1	término	Modos 1 e 2
Regular	D *solre*	♭	Diap. 1 / Diat. 2 (‘comisto’)	término	Modos 1 e 2
Regular	E *lami*	♮	Diap. 2 / Diat. 2	término	Modos 3 e 4
Regular	F *faut*	♮	Diap. 3 / Diat. 3	término	Modos 5 e 6
				‘differenze’	Modos 1 e 4
Regular	F *faut*	♭	Diap. 4 / Diat. 3 (‘comisto’)	término	Modos 5 e 6[260]
Regular	G *solreut*	♮	Diap. 4 / Diat. 1	término	Modos 7[261] e 8
			Diap. 2 / Diat. 2	*‘differenze’/’processo’*	Modos 3 e 4
“*Quasi*” Regular	G *solreut*	♭	Diap. 1 / Diat. 1	*‘processo’/’compositione’/ ‘diapason’*[262]	Modos 1 e 2
Irregular	a *lamire*	♮	Diap. 1 / Diat. 1	*‘processo’/‘differenza’*[263]	Modos 1 e 2 (*confinalis*)
			Diap. 2 / Diat. 2	*‘differenze’*	Modos 3 e 4
Irregular	a *lamire*	♭	Diap. 2 / Diat. 2	*‘processo’*	Modos 3 e 4
Irregular	b *fa* ♮ *mi*	♮	Diap. 2 / Diat. 2	*‘processo’*	Modos 3 e 4 (*confinalis*)
Irregular	b *fa* ♮ *mi*	♭	Diap. 3 / Diat. 3	*‘processo’/‘cadenze’*[264]	Modo 5
Irregular	C *faut*[265] ou c *solfaut*	♮	Diap. 3 / Diat. 3	*‘processo’*	Modo 5 (*confinalis*)
			Diap. 4 / Diat. 3 (‘comisto’)	*‘differenze’/’processo’*	Modos 7 e 8
Irregular	c *solfaut*	♭	Diap. 3 / Diat. 3	*‘differenze’*	Modo 5
			Diap. 4 / Diat. 1	*‘processo’*	Modos 7 e 8

Tabela 11: Síntese do método analítico adotado por Aaron durante os capítulo 4 e 7 do *Trattato*.

[260] Aaron sugere que o cantor inclua como critério a presença do hexacorde *mollis*, além da espécie de *diapente* em movimento ‘descendente’: “*...et quegli gli quali non haranno continuo processo in tale alteza ma discorrendo al Diapente o exacordo suo, saranno giudicati del sesto tuono regularmente terminati*” (1525, f.Civ).

[261] Particularmente para términos em *Γ ut* (1525, f.Ciir).

[262] Esta é a única categoria a qual Aaron comenta sobre os critérios de ‘*compositione’* e ‘*diapason’*, em provável referência às características da composição em si, bem como o *ambitus* relacionado a junção das espécies de *diapente* e *diatessaron*.

[263] Neste caso o término não é associado a uma *confinalis*.

[264] É a única menção realizada às cadências como critério modal antes dos capítulos 8 a 12, que discutem especialmente essa estrutura em cada um dos pares modais.

[265] Aaron indica que, para esse término, é mais comum os cânticos serem analisados como pertencentes ao sétimo modo.

Para ilustrar os argumentos analíticos de Aaron, utilizaremos quatro dos exemplos do repertório citados pelo autor. Os comentários têm o intuito de apresentar em maior detalhe alguns dos elementos discutidos no *Trattato*, uma vez que a proposta analítica ou avaliativa de Aaron põe-se em prova a partir de suas referências ao repertório - umas das características de destaque desse documento.

Diante das muitas ambiguidades dessa tarefa, somente o aprofundamento no aspecto semântico do discurso de Aaron poderá nos levar a conclusões mais consistentes acerca dos termos utilizados. Desta maneira, iremos nos concentrar em evidenciar, na prática, possíveis interpretações para esse conjunto de propriedades analíticas, com especial atenção aos critérios indicados pelo término do cântico, *a priori*, no Tenor.

O primeiro exemplo, a *chanson* '*La plus des plus'*, de Josquin (Exemplos 2 e 3), oferece-nos um claro caso daquilo que Aaron chama de '*processo'*. No excerto do Exemplo 2, pode-se observar no *incipit* no Tenor a relação que pode ser atribuída à primeira espécie de *diapente* e, posteriormente, à primeira espécie de *diatessaron*. Sobre o papel da primeira espécie de *diapente* presente nessa peça, bem como suas diversas apresentações melódicas ascendentes relacionadas ao seu perfil, Aaron comenta:

> ...trovandosi adunque la sua conveniente forma, saranno chiamati del primo tuono come La plus de lus di Iosquino, elquale per el discorso degli diapenti et sua ascensione è primo tuono (1525, f.Biir).
>
> ...encontrando-se, portanto, a sua *forma* conveniente, serão chamadas 'de primeiro modo', como *La plus de plus* de Josquin, a qual é [chamada de] primeiro modo pelo *discorso* das *diapente*s e seus movimentos ascendentes.

Neste caso, por "forma conveniente" compreende-se a configuração apropriada da primeira espécie de *diapente* a qual é provavelmente relacionada ao primeiro modo; a citação também nos indica o termo '*discorso*' como um provável sinônimo para o termo '*processo'* – aqui aplicado especificamente às espécies de *diapente* em movimentos ascendentes, presentes nessa obra. Portanto, o '*discorso'* (ou 'processo') não significa necessariamente a própria espécie em si, mas a associação desta com a melodia que "tange" os seus limites e a faz evidenciar de alguma maneira.

No Exemplo 3 observamos a terminação em *a lamire* do tenor, cuja relação estabelece-se tanto com a *confinalis* quanto a *differenza* do primeiro ou do segundo modo,

de acordo com a Tabela 4 acima[266]. No entanto, a atribuição ao primeiro modo realizada por Aaron (ao invés do segundo) baseia-se nas diversas apresentações melódicas (entre as quais, a do início) associadas à espécie de *diapente* em ascendência.



Exemplo 2: Início de *La plus des plus*, de Josquin (cf. PETRUCCI, *Odhecaton*, 1502, f.69v-70r); peça citada no capítulo 4 (1525, f.Biir).No Tenor consta o destaque do perfil melódico relacionado tanto à primeira espécie de *diapente* quanto à primeira espécie de *diatessaron*.



Exemplo 3: Final de *La plus des plus*, de Josquin, (cf. PETRUCCI, *Odhecaton*, 1502, f.69v-70r).

[266] Mesmo que, como afirma Powers, nenhuma tradição das *differenze* salmódica relaciona o segundo modo à terminação 'a *lamire*': "*The termination at a la mi re cannot be a psalm-tone pseudo-final because there is no differentia there for the second psalm-tone, in any tradition*" (1992, p.33)

O segundo exemplo escolhido consiste em uma composição terminada em c *solfaut*: a chanson *Comment peut avoir joie*[267] (Exemplo 4 e 5), também de Josquin. Como afirma Aaron, essa terminação deverá ser considerada como a *confinalis* do modo 5 ou como a *differenza* do modo 7 ou 8. Ainda que Aaron enfatize a observação do 'processo' somente para a confirmação dos modos 7 ou 8, o mesmo procedimento inevitavelmente deverá ser aplicado para o primeiro caso – é implícito que, para Aaron, a verificação da orientação melódica junto às espécies é uma tarefa inerente à análise modal: a *finalis* corresponde um importante marcador, mas essa sempre dependente das configurações das espécies.

Neste caso, observa-se a presença da quarta espécie de *diapente* (*ut-sol*) nas primeiras notas do Tenor, parte considerada, *a priori*, como principal. Em *fuga per diapason* se comparado ao Soprano[268], o Tenor realiza a primeira cadência em c *solfaut*, a mesma nota na qual essa parte finaliza o cântico (Exemplo 5). Portanto, considerando as características das espécies (aqui ilustrado apenas por sua primeira aparição) e o término em c *solfau*t, a atribuição modal, segundo a Tabela 11, aos modos 7 e 8 pela consideração do término na *differenza* de um desses modos.

Após a indicação das principais coordenadas para a análise considerando o término na '*differenza'* e a verificação a partir do 'processo', o comentário de Aaron sobre esse caso particular consiste simplesmente na afirmação do pertencimento dessa peça, juntamente com as anônimas, *Madame hélas* e *Mittit ad Virginem*, ao modo 7: "*...non altrimenti che del settimo son chiamati*" (1525, f.Dir).

Se confrontarmos essa avaliação a partir dos elementos discutidos por Aaron, a atribuição a versão autêntica do modo é provavelmente considerada pela ênfase na espécie de *diapente*. Vale ressaltar que a comum exigência da diferenciação entre autêntico e plagal por meio da avaliação do *ambitus*, não é acatada por Aaron nesse tratado. Ao que sugere, o

[267] Em *Dodecachordon*, de Glareanus, essa peça, além de receber outro texto ('*O Iesu fili David'*, baseada em Mateus 15, 22-28), é apresentada como um exemplo do modo Hipojônio (1547, p.354). O próprio autor comenta sobre a procedência textual germânica e francesa da peça. Segundo Clement Miller, a contraparte germânica é relacionada ao cânone "*Wohlauf gut G'sell, von hinnen*" (1965, p.263).

[268] Apesar da versão apresentada no *Canti B* de Petrucci não indicar nenhuma relação canônica no âmbito de escritura, a peça em uma versão anterior contida no *Medici Chansonnier* ou *Codex Medici* (MS Capp. Giulia XIII, 27, f.11v-12r) de 1492-1494, apresenta um *signum congruentiae* na parte do Cantus, indicando a presença do cânone (embora sem nenhuma inscrição verbal). Esse detalhe é apresentado de maneira distinta no manuscrito Q.17 (Biblioteca della Musica di Bologna, f.58v-59r) copiado entre 1490 e 1500, cuja peça, além do *signum*, consta também a inscrição verbal: "*fuga duorum tempum per diapason*".

autor florentino acata as considerações de Marchetto apresentadas em *Lucidarium* para justificar a atribuição desse critério (autêntico/plagal) a partir unicamente das espécies.[269]



Exemplo 4: Exórdio de *Comment peut avoir joie*, de Josquin (cf. PETRUCCI, *Canti B*, 1503, f.22v-23r); peça citada no capítulo 7 (1525, f.Dir).

[269] Pois Marchetto, no terceiro capítulo do décimo tratado de *Lucidarium* (11.3.1-10), já afirma que a juízo modal baseado na extensão de um determinado cântico é "nulo" (*'nullum'*), justificando esse ponto a partir de três ambiguidades frequentemente encontradas nos cânticos do repertório de cantochão: (1) "nem toda melodia autêntica alcança toda a extensão superior do modo, e nem toda melodia plagal, alcança a toda sua extensão inferior"; (2) "uma melodia poderá ter uma extensão inferior ao plagal e não haver aquela superior do autêntico"; (3) "de maneira sofística, poderia se formar uma melodia entre as espécies do terceiro modo, adicionando, portanto, ao final, um tom abaixo dessa (que é a *finalis* do primeiro modo), e assim tal modo não será o primeiro, mas o terceiro; de fato, se fosse considerado primeiro, iria parecer que o tom adicionado abaixo haveria mais importância na formação dos modos do que as notas iniciais, os tipos de conclusão e as espécies desses modos, o que é errôneo e falso" (MARCHETTO DA PADOVA, 2007, p.124-126).



Exemplo 5: Final de *Comment peut avoir joie*, de Josquin (cf. PETRUCCI, *Canti B*, 1503, f.22v-23r).

Sendo o Tenor de *Comment peut* uma mera réplica da voz do Cantus oitava abaixo, a avaliação dessa voz nos estimula a rememorar uma importante passagem que consta no final do capítulo 2 sobre a 'autoridade' do Tenor no processo avaliativo. Assim como comentado, Aaron condiciona a predomínio do Tenor como 'voz-guia' para a análise modal à presença do *cantus firmus* nessa voz[270]. Desse posicionamento, por conjectura, suponha-se que o autor esteja se referindo não somente o uso de um *cantus prius factus* nessa voz, mas também, de maneira implícita, ao próprio processo composicional envolvido, cuja principal característica decorre da elaboração sucessiva e acumulativa de vozes adicionadas, fundadas e orientadas por esse canto emprestado ou composto[271].

Em outras palavras: ainda que fenomenologicamente podemos insistir que a atribuição modal proceda a partir do Tenor, no caso de *Comment peut* estruturalmente essa voz é plenamente derivada do Cantus uma oitava abaixo. Logo, o julgamento de suas estruturas quanto espécies são, na verdade, aquelas presentes no Cantus.

Sobre a relação de ambas as vozes (Tenor x Cantus), Aaron comenta que, quando julgadas pelo Tenor, as espécies são "mais facilmente consideradas pela sua forma natural se

[270] "*... et così tal modo et ordine da noi è dato in tutti gli canti che di voluntà del compositore son fatti, così sopra del canto fermo, come senza rispetto di esso canto fermo, et il simile in quegli a cinque, sei, sette et di più voci fatti, negli quali è cosueto mettere un primo et principale tenore, sopra del quale ciascuna altra parte è governata dalla natura di esso tenore, per ilche sarà cognosciuto el tuono,* excetto se in essi non fussi el proprio canto fermo, *elquale è primo et principale a tal cognitione*" (1525, f.Aiiv, grifo nosso).

[271] Sobre uma discussão aprofundada sobre processos composionais nesse contexto, ver: Jessie Ann Owens, *Composers at Work: the Craft of Musical Composition, 1450*–1600 (1997) e Boonie J. Blackburn, *On Compositional Process in the Fifteenth Century* (In: *Journal of American Musicological Society*, 1987).

comparadas na parte do soprano..."[272] (1525, f. Aiiv). Por 'forma natural' o autor se refere a presença da espécie de *diapente* a qual é única para cada para modo, mesmo para o caso dos modos 7 e 8 em que a espécie de *diatessaron* é a mesma utilizada pelos modos 1 e 2. Sobre esse aspecto, ele afere (em continuação a citação acima): "...desejando formar o sétimo modo, necessitará encontrar o seu *diatessaron* [no Soprano] pelo curso acidental [da espécie]"[273] (Idem, f. Aiiv). Neste caso, o termo "*accidentale*" se refere, provavelmente, as inevitáveis alterações *fictae* (principalmente em situações cadenciais) que poderão confundir a observação dessas espécies nessa voz[274].

Para compreendermos os argumentos utilizados por Aaron para a atribuição modal de nosso próximo exemplo, a *chanson* '*Se mieulx'*, de Loyset Compère (exemplo 4a e 4b), a consideração da maleabilidade no julgamento pela autoridade Tenor pode-nos ser bastante útil para compreender a análise modal sugerida por Aaron. A *chanson* de Compère (citada logo após *La plus de plus*) é associada ao modo 2, "como manifestamente se compreende", diz Aaron. Apesar de sua enfática indicação - a qual sugere a presença evidente das características modais na referida *chanson* -, veremos que a observação dos marcadores modais apresentados por Aaron pode nos trazer certa ambiguidade se estes forem verificados junto aos atributos melódicos manifestos pelo Tenor.

A *chanson* possui a finalização do Tenor em a *lamire* (*per ♭ durum*). Segundo as indicações de Aaron (cf. tabela 4), esse término pode ser associado aos modos 1 e 2 (por via da '*confinalis'* ou ainda pelas '*differenze'*) e aos modos 3 e 4 (como uma de suas '*differenze'*). Com essas informações, veremos quais foram as características observadas por Aaron que supostamente o levou a associá-la ao segundo modo.

Harold Powers em seu célebre artigo '*Is mode Real?*' comenta sobre o caso particularmente de '*Se mieulx'*, no momento quando o autor se empenha a compreendê-la pela ótica do autor florentino: "*This is in fact the hardest of the hard cases, and the only one for which I find no completely satisfactory interpretation simply from an unforced reading*

[272] "*...perché più facilmente si cosidera la sua natural forma che nella parte del soprano...*" (1525, f. Aiiv)
[273] "*...volendo formare el settimo tuono, bisognerà trovare el diatessaron suo per il corso accidentale*" (1525, f. Aiiv).
[274] Segundo Powers, o termo "*accidentalmente*" aplicado por Aaron nesse tratado, pode ser entendido como aquilo que é "parte da *musica ficta*", em contraposição ao termo '*naturalmente*", cujo significado é relacionado como aquilo que é "parte da *musica recta*" (1992, p.23).

of Aaron's text" (1992, p.32). Após apresentar sua argumentação, Powers conclui que a única maneira de associar o Tenor de '*Se mieulx'* ao modo 2, seria compreendê-lo como uma transposição (no sentido 'medieval' do termo[275]) uma quinta acima – à semelhança, como indica o próprio Powers, com o grupo de graduais (sintetizados por Willi Apel como "*Gradual-type Justus ut palma*"[276]) e associados também ao segundo modo, que finalizam em *a* e compartilham, entre eles, variadas semelhanças estruturais.

Entre os argumentos apresentados por Powers para essa analogia, constam dois aspectos: as características do *ambitus* do *Tenor* da *chanson* (C – f) – que se assemelha aquele do gradual '*Ostende nobis Domine'*, um dos tipos relacionados ao '*Justus ut palma'* ; a ênfase na nota c *solfaut* ao longo da peça, cuja posição na sílaba *fa* pode ser relacionada à '*repercussa'* do segundo modo (ainda que Aaron não mencione esse conceito em seu *Trattato*). Portanto, pela combinação desses argumentos (por eliminação e por analogia), Powers conclui que a terminação (do *Tenor*) da *chanson* pode ser compreendida como a *confinalis* do modo 2 transposto (1992, p.34).

No entanto, optaremos por uma a interpretação à luz dos atributos discutidos por Aaron, e, para esse caso em particular, faz-se o uso da prerrogativa do autor acerca da possível maleabilidade da autoridade do Tenor em contrapartida às demais vozes (especialmente ao Cantus).

Se observarmos o Exemplo 6, a sucessão das entradas das vozes pela perspectiva hexacordal pode nos revelar uma alternativa à interpretação de Powers. Sabemos que a terminação em *a lamire* sugere os modos 1 e 2 ou 3 e 4, bastando nos atentar como o

[275] O conceito 'medieval' de transposição - com grande relação ao conceito das afinidades ('*affinitas'*) guidonianas – consiste na simples projeção da melodia em uma porção diferente da configuração modal de referência (geralmente uma quinta acima) (POWERS; WIERING et al, 2001, p.796); desta maneira, não há manutenção plena e integral das características intervalares daquele modo para as ambas espécies que o formam (o que consistiria, por outro lado, no sentido 'moderno' de transposição), mas apenas, para a espécie de *diapente* (se realizada uma quinta acima), sendo que a espécie de *diatessaron* é consequentemente alterada. Por exemplo, se o primeiro modo é transportado uma quinta acima, a primeira espécie de *diapente* (D-E-F-G-a) passa a ser (a-♮-c-d-e) – portanto mantêm-se a mesma estrutura intervalar; no entanto, ao posicionar a primeira espécie de *diatessaron* (a-♮-c-d) uma quinta acima, teremos (e-f-g-aa), que consiste na segunda espécie de *diatessaron*. Nesse caso, na prática, a transposição resultará em um modo comisto formado pela primeira espécie de *diapente* com a segunda de *diatessaron*.

[276] cf. *Gregorian Chant* (1993, p.357). Segundo Hiley, a classificação dificultosa desse grupo de cânticos pode estar relacionado ao fato de terem sido compostos antes da classificação do sistema octonário: "*The awkwardness of classification indicates that we have here a body of chant which was composed before (and therefore disregards) the eight-mode system*" (HILEY, 1993, p.77).

‘*processo’* é realizado. O primeiro objeto de atenção, ao menos *a priori*, consiste o Tenor, embora a ênfase nas sílabas *ut-fa* do hexacorde *durum* (repetida pelo contratenor [*bassus*]) é relacionado a terceira espécie de *diatessaron* , a qual não se relaciona a nenhum dos modos previstos pela terminação em *a* (Ex.7).



Exemplo 6: Exórdio de *Se mieulx*, de Loyset Compère (transcrito de PETRUCCI, *Odhecaton*, 1502, f.56v-57r); peça citada no capítulo 4 (1525, f.Biir).



Exemplo 7: Final de *Se mieulx*, de Loyset Compère (cf. PETRUCCI, *Odhecaton*, 1502, f.56v-57r).

Se analisarmos o Cantus, veremos que a sua quarta projeta-se no hexacorde *naturalis* e condiz com a primeira espécie de *diatessaron*, associada ao modo 1 e 2. A estrutura expositiva das vozes, corrobora a pensarmos que as vozes do Tenor e Contratenor possuem uma certa adaptação hipoteticamente por necessidades contrapontísticas, a qual supostamente deveriam apresentar a mesma espécie do Cantus, tendo em vista a proximidade imitativa. Caso tais vozes procedessem pelas sílabas *re-sol*, estariam ambas sob domínio do hexacorde *mollis*, o que não ocorre. Desta maneira, as características imitativas do exórdio, assim como a presença da primeira espécie de *diatessaron* - que justamente denotaria um maior 'alinhamento' a terminação em *a* dos modos 1 e 2 -, corroboram como as primeiras evidências da possível autoridade do Cantus como voz que atua, ao menos funcionalmente, como *cantus firmus*.

Além das características mencionadas, há a sequência de cadências da peça – a qual é explicada por Aaron após a exposição inicial sobre os modos cuja *chanson, Se mieulx',* é apresentada. Não considerada por Powers, os pontos cadenciais configuram um importante marcador modal na perspectiva de Aaron – assunto que será apresentado apropriadamente na seção 3.1.2.2; por ora, vale esclarecer as cadências que se referem ao modo 1 são aquelas em: d, f, g, aa; e aquelas do modo 2, em: c, d, f, g, a, aa.[277] Assim, se observarmos as seis cadências que ocorrem durante a *chanson*, temos (em ordem de aparição): a, c, g, c, g e a. Pois, em uma rápida comparação, veremos que os pontos cadenciais se relacionam mais diretamente com aquelas do modo 2.

Portanto, a mudança de foco para o Cantus (embora o seu *ambitus* seja autêntico, *d-dd*), com relativa ênfase em g *solreut* (como demonstra o exórdio) bem como a consideração dos pontos cadenciais, pode nos levar a compreender melhor a decisão de Aaron em associar '*Se mieulx'* ao modo 2. Assim, os elementos do '*processo'*, terminação (nesse caso a '*confinalis'* ou '*differenza'*), e sobretudo as '*cadenze'* (neste caso em particular), observadas pela perspectiva do Cantus (em vez do Tenor), corroboram conjuntamente a determinação do modo da peça.

O último exemplo aqui apresentado, a *chanson, De tous biens playne,* de Hayne van Ghizeghem, possui uma terminação (agora novamente no *Tenor*) em G *solreut*, *per b molle*

[277] Vale enfatizar que todas as cadências citadas por Aaron fazem provável referência a voz do Cantus.

– característica que surge como uma oportunidade para comentarmos sobre o conceito de 'transformação' de espécies.

É importante ressaltar que, para Aaron, a terminação em G é considerada, *a priori*, regular e invariavelmente concernente aos modos 7 e 8. O fato da 'aquisição' de um *b molle*, altera a estrutura da espécie de *diapente*, pois a transforma de quarta para primeira espécie de *diapente* (Fig.32). Portanto, aquilo que poderia ser compreendido como uma 'transposição' da primeira espécie uma quarta acima (e consequentemente de todo modo 1 ou 2), é, para Aaron, um processo de transformação da espécie de *diapente*[278] (Fig.33). De certa maneira, o autor reconhece a ambivalência que pode resultar da terminação em 'g', pois, quando esta for apresentada como *finalis* do modo 1 e 2 *per b molle*, ele a considera sob um status de 'quase como regular' ('*quasi come regolare'*).

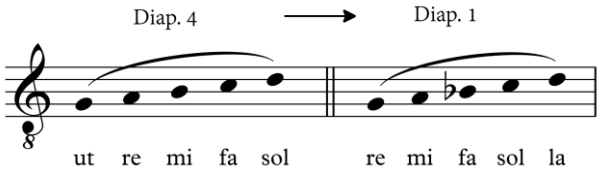


Figura 32: Transformação da espécie da quarta espécie de *diapente* para primeira espécie de *diapente* pela 'aquisição' do *b molle.*

[278] "*Alcuni altri finiranno nel luogo di G sol re ut. Dico che, trovandosi el segno del molle, non altrimenti saranno intesi che del primo o secondo tuono, dato che tal positione sia ordinaria et regulare al settimo et ottavo tuono, perché tal segno over figura rimuove la sua propria et natural forma overo compositione. Non dimeno, per esser aquisite le spetie pertinenti al primo et secondo tuono, la fine patisce, et in questo luogo resta arbitraria et quasi come regulare per se, et non conveniente al settimo et ottavo tuono, ma necessaria al primo et al secondo*" (1525, f. Biv).

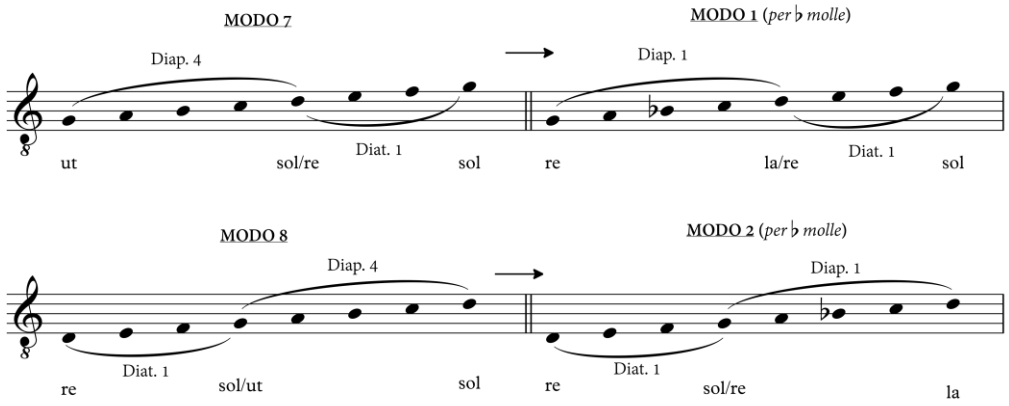


Figura 33: Relação entre os modos 7 e 8 com os modos 1 e 2 *per b molle*, respectivamente, resultante da transformação da espécie de *diapente*.

Considerando esse aspecto, *De tous biens playne* pode ser associada ao primeiro e segundo modo; a precisão da escolha contará com a observação da utilização das espécies por essa voz. Ainda que o excerto final (Exemplo 8) apresente apenas a espécie de *diapente*, o *Tenor* possui um *ambitus* de D a d, ou seja, que posiciona a espécie de *diatessaron* abaixo da *finalis*. Consequentemente, o 'processo' indica a associação ao modo 2 *per b molle*.



Exemplo 8: Final de *De tous biens playne*, de Hayne van Ghizeghem, cf. Odhecaton (1502, f.22v-23r); peça citada no capítulo 4 (1525, f.Biir).

Para além das questões concernentes à avaliação modal segundo as características estruturais da peça, outra significativa contribuição de Aaron consiste na relação entre modos

e afetos. Após uma introdução que exalta as propriedades "suaves e jocosas" da harmonia, no capítulo 25 ("*Della natura et operatione di tutti gli tuoni",* ou "Sobre a natureza e a operação de todos os modos") o autor argumenta dois pontos que atuam como amparo a explicar quais são as causas "do deleite da alma" associados à música: por consequência dos "números musicais" ('*numeri musichi'*) e pelos "efeitos produzidos pelos cânticos", os quais "provocam ao homem, por vezes, a ira e feitos cruéis, outras vezes, a clemência e magnitude, e outras, diversas paixões"[279] (1525, f.Eivr).

Com relação o primeiro ponto, depois de discutir sobre os elementos do conceito de harmonia corpórea de Aristóxeno[280] e aspectos da musica mundana de influência boeciana, Aaron chega à conclusão que a "perfeição dos sons, assim como aquela dos números, os quais são ambos operados pelo músico – é [assim considerada] por ser aquela que deleita, e por isso, e não por outra coisa, é que a música é grata"[281] (1525, f.Eiv).

Sobre o segundo ponto, nota-se que Aaron justifica a quantidade dos modos de maneira empírica. De acordo com a sua argumentação, a escolha realizada "pelos práticos e mestres do canto", apoiou-se naqueles modos que "demonstraram maior perfeição", e como consequência, esses foram colocados em uso "pelos seus diversos efeitos produzidos por estas harmonias" (1525, Eivr). Após essa colocação, Aaron tece uma série de associações entre os modos e seus afetos, os quais foram sintetizados na Tabela 12.

---

[279] "*...ricercheremo sotto brevitade qual sia la causa che l'anima nostra si diletta così grandemente di numeri musichi, et dapoi diremo le qualità et diversità degli effetti produtti da esso canto, elquale alcuna volta provoca l'huomo ad ira et fatti crudeli, alcuna volta a clementia et mansuetudine, alcuna volta a altre diverse passioni*" (1525, f.Eivr)

[280] Aaron cita nomeadamente Aristoxeno, afirmando que, para o filósofo, "a nossa alma não é outra coisa senão uma certa harmonia resultante da intenção dos membros e partes corpóreas..." (1525, f.Eivr). Dada a ausência de erudição ao longo do tratado, é muito provável que Aaron tenha citado o importante filósofo a partir de uma citação indireta. Uma dessas possibilidades seria Gafurio, cujo início do primeiro capítulo de *Pratica musicae* (1496), faz referência a Aristóxeno, por meio de uma citação de Cícero (*Tusculanae disputationes*, primeiro livro, provavelmente cap. X.19), escrevendo: "...como testemunha Cícero no primeiro livro das *Tuscolanae*, o músico e filósofo Aristóxeno afirmou que, como há uma certa tensão no canto e nas cordas, a qual é chamada harmonia', a inteira natureza do corpo e sua figura são produtos dos variados modos e sons, tal qual como no canto" (1496, f.Air, tradução nossa).

[281]"*…concludiamo de la perfettione cosi degli suoni come degli numeri quali tutta dua adopera el musico esser quella che diletta, et per questo solo et non per altro esser grata la musica*" (1525, f. Eivr).

Modos	Afetos associados
1	"algumas vezes é necessário a alegria, felicidade e hilaridade da alma, e assim, é racional que o primeiro modo seja operado, pois a sua natureza é móvel e hábil a comover e excitar todos os afetos da alma"[282]
2	"...por vezes o homem é constituído de lágrimas e lamentações, assim o exímio cantor deixa o primeiro e escolhe o segundo modo, o qual, por ser solene, atuará melhor para aquietar o aflito e lânguido espírito; podemos dizer que esse modo foi utilizado nos antigos funerais, que, com cantos e sons, eram realizados ao acompanhar os defuntos para as sepulturas"[283]
3	"Ocorrem outros momentos que a animosidade e a iracúndia é necessária, assim como faria um capitão para incitar a si mesmo e aos seus soldados, e assim, espantar os seus inimigos...[pois o terceiro modo] muito inflama e cresce o espírito para a ira".[284]
4	"...mas quando os homens se ofertam aos prazeres, é necessário...eleger o quarto [modo], porque esse se acomoda admiravelmente ao repouso e tranquilidade"[285]
5	"Se, pois, o destino dará ao cantor que esteja diante de pessoas aborrecidas e plenas de ansiedade, poderá tentar com o quinto modo tirar tal melancolia, pois, como testifica Guido [D'Arezzo][286], o quinto [modo] é deleitante, despretensioso e alegre e apto a levar embora as ansiedades e os aborrecimentos".[287]
6	"O sexto modo opera e produz efeito contrário [ao quinto], consistindo em lágrimas e piedade, o qual deve ser colocado em exercício e ser operado em casos em que convém induzir choro aos homens, lágrimas e compaixão, como seria nos dias da semana santa e tempos semelhantes"[288]
7	"alguns lugares há pessoas apetentes e desejosas para, em parte, a lascívia, e em parte, para a modéstia, alegria e o prazer, como ocorrem nos casamentos; e nessas ocasiões, funcionará bem o sétimo modo"[289]
8	"De maneira semelhante, o oitavo modo será conveniente aos alegres e jocosos convívios, em que constam pessoas afáveis e confiáveis, as quais desejam o deleite, mas que não cheguem aos atos lascivos e petulantes"[290]

Tabela 12: Os modos e os respectivos afetos associados por Aaron (1525, f.Eivv-Fir).

[282] "*...imperò che alcuna volta si richiede letitia, gaudio et hillarità di animo, et alhora è cosa ragionevole si adoperi el primo tuono, elquale di sua natura è mobile et abile a commuovere et excittare tutti gli affetti della anima*" (1525, f. Fir).

[283] "*...llevolte l'huomo è constituto nelle lachrime et lamentationi; alhora el cantore perito della arte, lasciando el primo, piglia el secondo tuono, qual per esser grave, meglio harà aquietare lo afflitto et languente spirito, et tal tuono possiamo dire havere usato gli antichi ne gli funerali exequii, quando acompagnavono gli defunti alla sepultura con canti et suoni...*" (Ibid., f. Fir).

[284] "*Accade ad altri tempi che la animosità et iracondia è necessaria, sì come saria a uno capitano per excitare sé medesimo et gli suoi soldati et spaventare gl'inimici...perché molto infiamma et accende il spirito ad ira*" (Ibid, f. Fir).

[285] "*Ma quando gli huomini si daranno a gli piaceri, bisognerà ..eleggere el quarto, perché quello si accomoda mirabilmente al riposo et tranquillitade*" (Ibid, f. Fir).

[286] Apesar de Guido apresentar comentários entre os modos e afetos no capítulo 14 de *Micrologus*, não se encontra nenhum deles em referência ao tritus autêntico – ao menos na edição preparada por Angelo Rusconi (2008, p.33), mas apenas do deuterus autêntico, tritus plagal e tetrardus autêntico, apresentados com o intuito de ilustrar o contraste de afetos associados a tais modos. Conjectura-se que Aaron tenha se servido de uma cópia banalizada de Micrologus ou qualquer outro texto atribuído a Guido.

[287] *Se pur la sorte darà al cantore che el sia inanzi persone fastidiate et piene di affanni, potrà tentare con el quinto tuono di levare tale malinconia, perché, sì come testifica Guidone, el quinto è delettabile, modesto, allegro et atto a scacciare le ansietà et fastidii*" (Ibid, f. Fir).

[288] "*El sesto opera et produce contrario effetto, cioè lachrime et pietà, quale si debbe mettere in exercitio et adoperarsi quando siamo in casi dove conviene inducere gli huomini a pianto, lachrime et compassione, come saria negli giorni della settimana santa et altri simili tempi*" (Ibid, f. Fir).

[289] "*Alcuni luoghi hanno persone appetenti et desiderosi parte di lascivie, parte di modestia et giocondità et appiacere, come alle nozze suole accadere, et in questo tempo ben quadrerrà el settimo*" (Ibid, f. Fir).

[290] "*Et similmente lo ottavo convenirà a gli allegri et giocondi convivii, dove siano persone affabile et approbate, quali vogliono appiacere, ma non tale che venga agli atti lascivii et petulanti*" (Ibid, f. Fir).

3.1.2.2 Cadência

Os elementos cadencias do *Trattato* são divididos em duas partes. A primeira (capítulos 4 a 7) distingue-se pela apresentação de estruturas cadenciais 'alternativas' expostas concomitantemente às principais características dos modos e seus respectivos exemplos do repertório. A segunda (capítulos 8 a 12), consiste no oferecimento de uma lista de pontos cadenciais relacionados a cada um dos modos individualmente.

O chamado *'fine a beneplacito'* (ou 'término segundo a vontade' do compositor[291]) configura-se como uma alternativa possível a terminação cadencial 'comum' - assim como apresentada tanto em *De institutione harmonica* (1516) como em *Toscanello* (1523, 1529). É interessante notar que Aaron não utiliza o termo '*cadenza'* para essas estruturas, mas se refere a elas apenas como 'finais', as quais podem ser realizadas "de muitas maneiras de acordo com a vontade e disposição do compositor". [292]

Do ponto de vista estrutural, Aaron fornece dois 'modelos' de terminação que servem para cada uma das duplas modais referidas (Figuras 34 a 37). A principal diferença entre eles consiste na permuta entre o Tenore e Alto (exceto na cadência do sétimo e oitavo modo). A motivação da apresentação de tais modelos cadencias talvez seja consista na exposição, não somente essas como alternativas à cadência final (o que seria, na prática, uma alusão ao que chamamos modernamente de 'cadência plagal'), mas a indicação da possibilidade de variação no término do Tenor uma terça acima do Baixo. Essa espécie de 'aviso' ganha destaque no momento de apresentação dessas estruturas, pois são apresentadas justamente quando Aaron comenta sobre os marcadores modais, os quais muitas vezes iniciam pela nota de término no Tenor. Desta maneira, Aaron fornece ao leitor condições de distinguir uma determinada circunstância cadencial realizada a 'bel prazer' (*beneplacito*) pelo compositor.

[291] Wiering (2001, p.91) traduz o termo '*fine a beneplacito'* como "free ending", fazendo valer da etimologia da palavra (*bene-placitum*, que pode ser compreendido como 'livre-escolha', ou 'arbítrio'). A primeira edição do *Vocabulario degli Accademici della Crusca* (1612) define o termo como "*voluntà, libito, piacimento, voglia*", e relaciona o termo a origem latina '*voluntas'* (1612, p.119); dessa maneira, podemos entender o vocábulo como mais especificamente uma 'vontade' ou 'fazer algo como convém'.
[292] "...*si venggono con molti piu varii modi secondo la volunta et dispositione del compositore*" (1525,f.Biv).

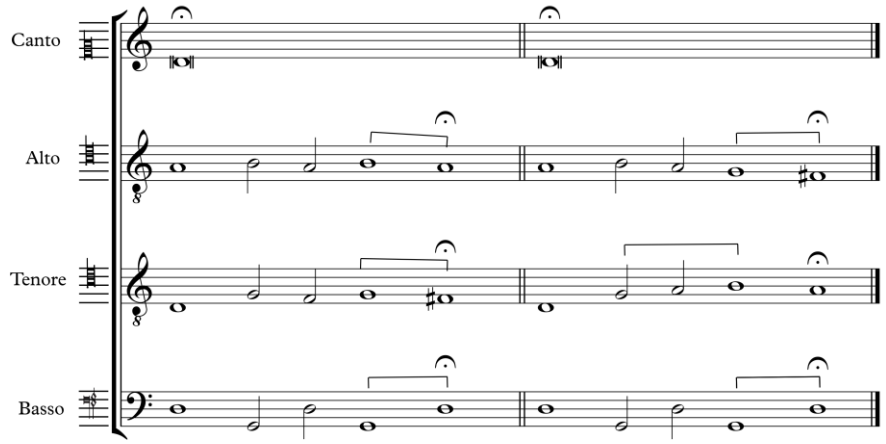


Figura 34: Finais ‘*a beneplacito*’ do primeiro e segundo modo (1525, f.Biv).



Figura 35: Finais ‘*a beneplacito*’ do terceiro e quarto modo (1525, f.Biiv).



Figura 36: Finais '*a beneplacito*' do quinto e quarto modo (1525, f.Civ).



Figura 37: Finais '*a beneplacito*' do sétimo e oitavo modo (1525, f.Ciiv).

Após a apresentação dos finais '*a beneplacito*' interligadas à exposição dos modos, no capítulo 8 o termo '*cadenza'* é definido. Segundo Aaron: "cadência não é outra coisa senão um certo sinal pelo qual os compositores fazem a mediação de um fim para proporcionar algum sentido às palavras"[293] (1525, f.Div).

A partir do capítulo 9, o autor apresenta os pontos cadenciais pertencentes a todos os modos: isto é, as notas de repouso próprias a cada um deles. Aaron não faz uma distinção detalhada sobre a estrutura das cadências, mas apenas as apresenta enfatizando a posição

[293] "*Cadenza non è altro che un certo segno del quale gli Compositori per alcun senso delle parole fanno un mediato fine*" (1525, f.Div).

pelos nomes gregos e suas respectivas posições no *gamut*, classificando-as em duas categorias gerais: as cadências que são 'convenientes' e aquelas que são 'contrárias' a cada um dos modos (cf. Tabela 13). Considerando a tessitura das notas, presume-se que o autor faz referência às terminações especificamente apresentadas na voz do Cantus.

Modos	Cadências "Convenientes" ('*Convenienti'*)	Cadências "Contrárias" ('*Contrarie'*)
1	d, f, g,aa	E, ♮, c
2	c, d, f, g, a, aa	E, ♮, c
3	e, f, g, aa,♮♮, cc	C ,D
4	c, d, e, f, g, aa	♮, c, d
5	f, aa, cc	C, D, E, G, ♮, d
6	c, d, f, aa, cc	E, G, ♮, d
7	g, a, ♮♮, cc, dd	D, E, F
8	d, f, g, cc	C, E, a, ♮, d

Tabela 13: Síntese das cadências 'convenientes' ('*convenienti*') e 'contrárias' ('*contrarie*') aos modos apresentadas por Aaron nos capítulos 9 a 12 (1525, f.Div-Diiv).

3.1.2.3 Musica ficta

A partir do capítulo 26, intitulado, "Declaração como em todas as posições ou lugares da mão são naturalmente e acidentalmente seis notas ou verdadeiramente *voci*"[294] - que marca o último assunto do tratado - Aaron apresenta a sua versão do conceito da chamada '*coniuncta*'[295], o que gerará reações contrárias entre os seus contemporâneos, especialmente por Giovanni Spataro. No início do capítulo, de maneira concisa, Aaron define um dos pilares de sua argumentação, afirmando que:

[294] Termo utilizado em referências às sílabas.

[295] Segundo Paloma Otaola em seu elucidativo artigo '*Les Coniunctae dans la Théorie Musicale au Moyen Âge et à la Renaissance'* (*Musurgia*, v.5, n 1, 1998, p.53-69), o termo possui origem na tradução latina ('*coniunctum'*) realizada por Boécio do termo grego *synemmenon*, destinado ao tetracorde que comporta a 'conjunção' entre os tetracordes '*meson'* e *hyberboleon*, caracterizado pela presença de um semitom acima da *mese*. A partir do século XIII, pela introdução de notas 'estranhas' ao sistema por '*causa necessitatis'*, '*pulchritudinis'* ou '*instrumentis'*, o vocábulo '*coniuncta'* (como utilizado pelo tratado anônimo parisisense conhecido como 'Berkeley Manuscript') foi aplicado como sinônimo de *musica falsa* ou *ficta* – ao lado de outros como '*inusitada'* (cf. Philippe de Vitry em *Ars Nova*) e '*colorata'* (cf. Marchetto da Padova em *Pomerium*). Desta maneira o termo '*coniuncta'* passa a denotar duas vertentes nos períodos posteriores: (1) divisão do tom em dois semitons (e vice-versa), caracterizado justamente como o ato da própria transformação; (2) como a transposição do hexacorde transposto (OTAOLA, 1998, *passim*).

...in ciascuna positione nella quale naturalmente secondo l'ordine della mano gli troverai una voce over syllaba mi, et mutandola nel fa, questa sol cosa considerando alle ottave et quinte di sotto et di sopra, cognoscerai quello che chiarir vogliamo (1525, f.Biir).

...[se] em qualquer posição [onde] naturalmente é encontrada uma *voce* ou sílaba *mi*, você alterá-la para [uma sílaba] *fa,* você entenderá, [por] esta única coisa, aquilo que desejamos esclarecer, considerando a oitava e quinta [dessa sílaba], tanto abaixo como acima.

Por meio dessa definição, entende-se, portanto, que toda sílaba *mi* pode ser substituída por uma sílaba *fa*: ou seja, na prática, todas as notas Si, Mi e La do *gamut* podem ser solmizadas como *fa*, e assim, adquirirem o *b* molle. Esta mudança, conforme o autor descreve nos capítulos subsequentes, implicará na maleabilidade de todo o espaço sonoro previsto pela mão guidoniana, possibilitando justificar a solmização de todas as seis sílabas em cada um dos *loci* 'naturais': portanto, cada uma das notas poderá portar um hexacorde diferente, como prescreve o título do capítulo.

Para alcançar a disposição das seis sílabas em cada uma das notas *rectae* Aaron descreve detalhadamente o raciocínio por trás do processo, o qual é aplicado sistematicamente nos dezoito *loci* - de Γ *ut* até e *la* (exceto a posição B *mi,* a qual não é apresentada). Todo o procedimento é baseado na transformação das sílabas '*mi*' em '*fa*', e os possíveis desdobramentos relacionados a essa mudança. Para ilustrá-lo, analisaremos a argumentação utilizada para a atribuição das seis sílabas hexacordais nas duas primeiras notas da mão: Γ *ut* e A *re*.

No primeiro caso (Fig.38), a sílaba inicial '*ut*' já é naturalmente alocada nessa posição. A segunda sílaba ('*re'*) é proveniente da transformação do '*mi'* da posição B *mi*, em '*fa*'; e assim, após a percurso descendente das sílabas, chega-se na projeção da sílaba '*re'* na posição Γ *ut.* A terceira sílaba ('*mi*') é resultado da transformação do '*mi'* da posição E *lami*, em *fa*; após o percurso descendente - considerando ainda a relação da mutação entre as sílabas, cuja ocorrência repete-se a cada quinta -, a projeção da sílaba '*mi'* na posição Γ *ut* ocorre após a atribuição da sílaba '*fa*' na posição A *re*. De maneira semelhante, a quarta sílaba ('*fa*') se origina na transformação do '*mi*' da posição a *lamire,* e a posterior projeção duas quintas abaixo. A quinta sílaba ('*sol*') decorre da posição *fa 'finta'* (ou 'falsa') alocada abaixo do Γ *ut* – entre as notas denominadas como '*contra bassi'* (aqui representado ilustrativamente com letras duplas maiúsculas). De maneira semelhante, a sexta sílaba '*la'*

origina-se na transformação do natural '*mi*' da região dos '*contra bassi*', em '*fa*'; cujo percurso ascendente das sílabas projeta a última sílaba do hexacorde na posição 'Γ *ut'*.

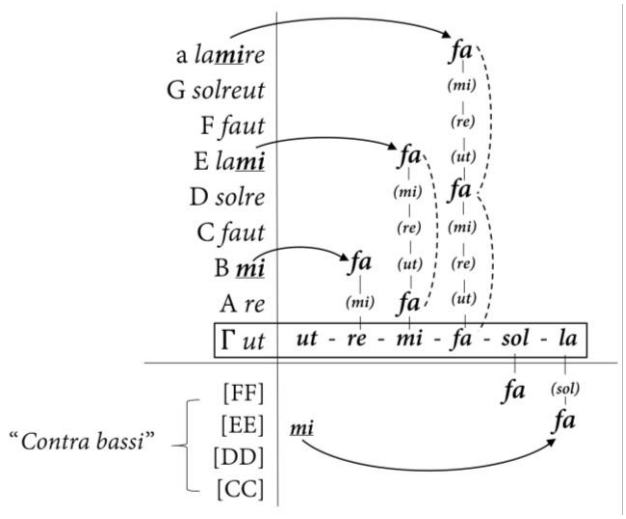


Figura 38: Síntese do processo explicativo das seis sílabas hexacordais alocadas em Γ *ut* (cf.1525, f.Fiir).

No segundo caso (Fig.39), a primeira sílaba ('*ut*') do hexacorde alocado em A *re*, se origina na transformação da sílaba '*mi*' da posição a *lamire*, em '*fa*'; no percurso descendente, alcança-se '*fa*' em D *solre* – pelo processo da mutação, conforme descrito anteriormente -, e posteriormente '*ut*', na posição referida. A segunda sílaba ('*re'*) é natural dessa posição. A terceira sílaba é proveniente da transformação da sílaba '*mi'* de B *mi*, em '*fa'*; como consequência, a sílaba '*mi'* no hexacorde em A *re*. A quarta sílaba decorre da transformação da sílaba '*mi*' de E *lami*, em '*fa*'; pelo percurso descendente, a sílaba '*fa*' (em relação de quinta) é projetada. A quinta sílaba 'sol' deriva do aproveitamento da alocação realizada de a *lamire* que, sob percurso descendente, projeta (por meio do recurso da mutação) a sílaba '*sol*' no hexacorde em A *re*. A última sílaba '*la*', se origina do percurso descendente da posição natural da sílaba '*fa*' em C *faut* (por meio do uso da mutação).

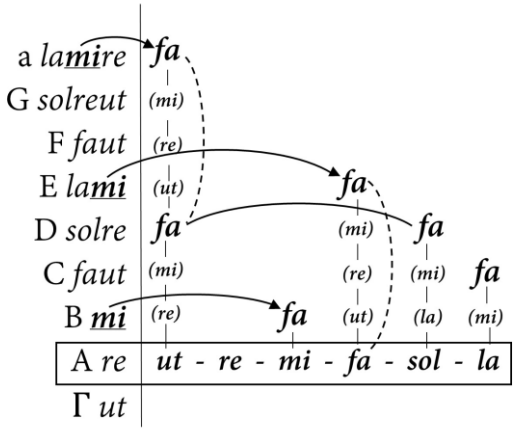


Figura 39: Síntese do processo explicativo das seis sílabas hexacordais alocadas em A *re* (cf.1525, f.Fiiv).

Como visto, Aaron utiliza somente a *coniuncta* '*per ♭ molle*', ou seja, aplicando apenas a transformação da sílaba '*mi'* em '*fa'* (e não ao contrário). Esse aspecto unilateral do processo, foi duramente criticada por Giovanni Spataro, cujo fundamento argumentativo encontra explicação nas *coniunctae* apresentadas por John Hothby (*Calliopea legale*, c.1450-1482[296], cap. I) e, sobretudo, por seu mestre, Bartolomeo Ramos de Pareja (*Musica practica*, 1482, II, cap. 2 a 5). Ramos de Pareja apresenta uma versão a qual também contempla a mudança das sílabas '*fa'* em '*mi'* – o que resultaria na aplicação da *coniuncta* também '*per ♮ durum*'. A conjunção das três versões da mão guidoniana é denominada como '*manus perfecta*' pelo teórico espanhol[297].

Uma dessa críticas de Spataro é confidenciada a Giovanni Del Lago em uma carta enviada no dia 4 de janeiro de 1529. Nesse interessante documento, Spataro inclui o próprio destinatário como objeto de crítica, uma vez que, para o bolonhês, Del Lago teria implicitamente endossado a posição teórica de Aaron pelas diversas menções encontradas em seu tratado. No excerto abaixo, Spataro responde Del Lago sobre um exemplo musical a ele enviado anteriormente, no qual o autor bolonhês debatia sobre o uso do gênero cromático

[296] Cf. ARLETTAZ, 2000, p.152.
[297] Tr. II, cap.4: "...*in* manu perfecta *facile de omnibus sex vocibus in eodem loco positis mutationes omnes facere poterit*" (RAMOS DE PAREJA, 1901, p.33, grifo nosso).

no Tenor. Observando que, pela resposta recebida, Del Lago não havia compreendido, Spataro comenta:

> Ma veramente che ho tenuto per firmo che V.E. sai asai lontano da tale cognitione, perché se da vui questo fusse stato bene inteso, vui non haresti lassato incorere Frate Petro Aaron in tanti manisfesti errori in quanti lui è caduto in quilli capitoli de quello suo vulgare tractato, dove lui ha voluto demonstrare come in ciascuno loco o positione de la mano sono li sei nome officiale, cioè *ut, re, mi, fa, sol, la.* Et de tali errori non solamente Petro predicto resta incolpalto, ma etiam V.E., perché esso Petro on molte parte de tale tractato ve allega. Pertanto se crede che con Petro siati convenuto parimente in sententia et iuditio, et tali errori nascono perché lui et etiam V.E. credeti che el sia solamente una coniuncta in la musica ficta, come esso Frate Petro apertamente demonstra nel 26 capitulo de tale tractato...Et da poi, procedendo per li sequenti capitoli, non demonstra che tale sillabe dependano da altro signo che solamente dal b rotondo, la quale cosa è impossibile, perché come rectamente è stato demonstrato da Frate Zuanne Othobi et da Bartolomeo Ramis, mio preceptore, saltem le coniuncte sono due, cioè una de b molle ut hic signata ♭, et l'altra de b duro, la quale è signata con questo signo #, le quale coniuncte (rationabilemente exercitate) producono lo musico instrumento rectamente diviso (BLACKBURN et al, 1991, p.337-338)
>
> Contudo, realmente tenho por certo que você está muito longe de tal conhecimento, porque se você estivesse entendido, não haveria deixado incorrer o frade Pietro Aaron a tantos manifestos erros enquanto ele demonstrou naqueles capítulos daquele tratado [escrito em] vulgar, onde quis apresentar como em qualquer lugar ou posição da mão constam os seis nomes oficiais, isto é, *ut, re, mi, fa, sol, la.* E de tais erros não somente Pietro é culpado, mas também você, pois ele em muitos lugares lhe fez referência. Portanto, é de se crer que com Pietro você esteve conivente em sentença e juízo, e tais erros ocorreram porque ele assim como você, acreditam que há apenas uma *coniuncta* na *musica ficta*, como abertamente o frade Pietro demonstra no capítulo 26 de tal tratado...E assim, procedendo pelos capítulos seguintes, [ele] não demonstra se tais sílabas dependem de outro símbolo além do *b* redondo, o que é impossível, porque como corretamente foi demonstrado pelo frade John Hothby e por Bartolomeo Ramos [de Pareja], meu tutor, que há duas *coniuncte*: uma de *b molle*, a qual é assinalada por ♭, e outra de *b duro*, a qual é assinalada com este símbolo #, as quais, racionalmente exercitadas, produzem um instrumento corretamente dividido.

No entanto, a troca de cartas de Spataro com o próprio Aaron sobre as afirmações desse capítulo, levou o autor florentino a publicar um 'panfleto' em 1531 que comenta e, de certa forma, justifica o seu posicionamento no capítulo 27 do presente tratado. Conforme argumenta Lowisnky[298], a concessão das informações a Aaron e a consequente publicação em seu nome, teria sido retribuído com o financiamento da publicação do *Tractato di Musica* de Spataro, cuja publicação ocorreu no mesmo impressor do referido panfleto, Bernardino de Vitali, também em 1531.

[298] A afirmação ocorre nos comentários à carta de outubro de 1531 enviada de Spataro a Aaron (1991, p.438-439).

Referenciado por Spataro como "*tractatetto*" em uma carta enviada a Aaron em 24 de outubro de 1531 (justamente no mesmo ano da impressão), o breve documento, como mencionado, sugere ser uma resposta a crítica de Spataro sobre o fato de Aaron considerar somente a *coniuncta* '*per b molle'*.

Como consta no início do documento, Aaron expressa o reconhecimento de ambas as formas da *coniuncte*, tanto *'per b molle*' (aplicado em A, B, D, E, G) quanto '*per ♮ durum*' (aplicado em A, C, D, F, G). Portanto, a disposição das seis sílabas hexacordais desta vez foram consideradas a partir tanto da disposição da sílaba '*fa*' (♭) como da sílaba '*mi*' (⁎) aplicadas às notas do *gamut*. Desta forma, ainda que o resultado do posicionamento das sílabas seja o mesmo, a diferença ocorre na possibilidade de alteração da sílaba *fa* em *mi*. No exemplo 37, pode-se observar essa diferença destacada em ambas as explicações, assim como apresentada no *Trattato* (Fig.40a) e aquela do "*Tractatetto"* (Fig.40b). Além disso, no segundo exemplo Aaron apresenta a sílaba '*sol*' a partir do hexacorde natural iniciado uma oitava abaixo de C *faut*, na região dos '*contra bassi'*.

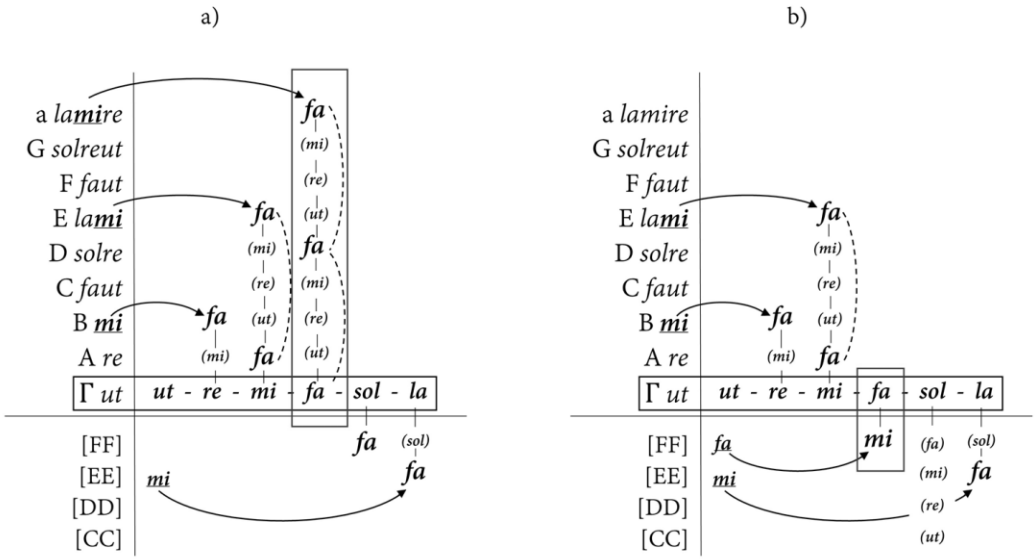


Figura 40: Ilustração da diferença resultante das explicações conforme realizadas no *Tratatto* (a) e no *Tractatetto* (b), com destaque na substituição da sílaba *mi* por *fa* no segundo exemplo, conforme nova a explicação adotada por Aaron.

Assim como a elucubração teórica sobre aplicação das seis sílabas em cada um dos *loci*, o desenvolvimento do conceito dessa maneira particular de mutação é original de John Hothby (cf. *Calliopea legale*). No entanto, segundo o que afere Bergquist, a abordagem de Aaron pode ser considerada mais prática, uma vez que é mais próxima da "mecânica pela qual o cantor deve dominar para utilizar os acidentes apropriadamente" (1964, p.449).[299] Em um exercício mental e sistemático aplicado a cada um dos *loci* da mão (de 'Γ *ut*' até 'ee *la*' [300]), Aaron apresenta essencialmente o mesmo processo da disposição das sílabas anteriormente comentado, porém, adicionando uma outra perspectiva: neste caso, a realização das trinta 'mutações' em cada um dos *loci* é definido a partir da "variação de dois nomes [(ou sílabas)] oficiais para o mesmo som"[301], citando sempre a sílaba pivô '*mi'* do hexacorde para gerar a situação multiforme.

Com a intenção de fornecer ao cantor os limites das possibilidades sobre os acidentes pelo caminho da solmização, Aaron apresenta as mutações como possibilidades de substituição de cada sílaba a partir dos novos hexacordes formados. A Figura 41 sintetiza o quadro geral descrito por Aaron na parte final do documento.

[299] Esse aspecto é afirmado pelo próprio Spataro na referida carta de 24 de outubro de 1531: "*...io disse che de nulla V.E. haveva perterito l'ordine de la mera verità demonstrata da Frate Zoanne Othobi, m ache asai meglio et più plenamente haveti escripto de lui, perché haveti demonstrate quelle 30 mutatione intra tali nomi officiali occurente, le qual elui non assigna in li soi tractati musici*". No entanto, como já aponta Lowinsky, Hothby apresenta as seis silabas hexacordais em cada uma das notas da escala, embora faça uso de uma terminologia um tanto quanto confusa em seu tratado (BLACKBURN et al, 1991, p.437).

[300] Vale lembrar que Aaron não faz referência às notas da mão por letras minúsculas, nem pela duplicação destas para as alturas mais agudas. Neste caso, essa altura em particular é referenciada apenas como "E *la*".

[301] *"...non essendo altro la mutatione, che uma varatione di dui nomi officiali tra loro equali in suono*" (1545, f.41r). Essa definição que coincide com aquela apresentada no quarto capítulo do segundo tratado de *Musica Practica* de Bartolomeo Ramos de Pareja - "*mutatio est duarum vocum aequalium inter se per diversas proprietates in uno signo et uma você vartiatio*" (1901, p.32) - foi transmitida a Aaron por Spataro provavelmente pela mesma carta de 24 de Outubro de 1531 que, além da presença literal da citação, Spataro comenta sobre a recepção do "*Tractatetto*" entre seus contemporâneos.

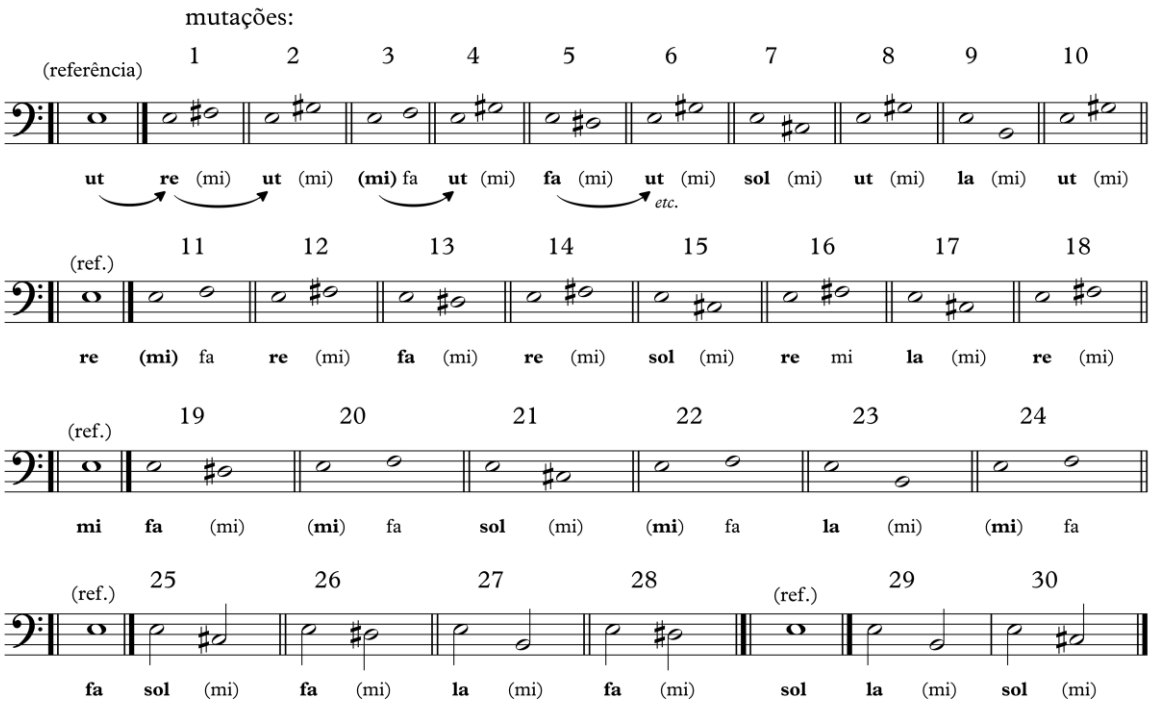


Figura 41: Síntese que ilustra o processo das mutações apresentado por Aaron no *Tractatetto.* Nas sílabas em negrito constam as sequências de mutações apresentadas pelo autor, e, entre parênteses, o consequente posicionamento da sílaba '*mi*', que gera as notas acidentais (C#, D#, F# e G#), objeto do discurso de Aaron.

Pelo número reduzido de impressões do "*Tractatetto",* Aaron reapresenta esse mesmo conteúdo - quase literalmente - nos dois últimos capítulos de *Lucidario*, publicado em 1545. Essa informação é exposta pelo próprio Aaron no início do capítulo 11 do quarto livro de *Lucidario*: "*Conciosia che poche, o quase niuna al presente se ritrovi, laqual cosa adiviene, perche poca quantità ne furono impresse. Pertanto a sodisfattione di quelli che non hanno potuto havere, diremo..."* (1545, f.38r). Talvez uma das diferenças fundamentais ao conteúdo seja a omissão, em *Lucidario*, da localização inicial do raciocínio - "*sesta positione naturale della mano*" (1531, f.aaivr), tornando a já exaustiva prosa ainda mais difícil de ser lida; conjectura-se que a omissão se trata de um erro da transmissão do conteúdo, e não uma reelaboração do texto já apresentado. A localização da altura sob a qual o raciocínio é construído (E *lami*), é exposto apenas nas últimas linhas do capítulo (assim como o texto originário do '*Tractatetto'*).

3.1.3 *Toscanello in musica* (Veneza, 1529, 2ª edição) – Ts.4

Sob a perspectiva de difusão e quantidade de edições, *Toscanello* consiste no tratado mais célebre de Aaron. Além da primeira edição publicada em 1523, justamente no momento de sua chegada Veneza sob patronato de Sebastiano Michele (para qual o tratado fora dedicado), há a posterior versão de 1529, revista e ampliada por uma '*aggiunta*', pela qual se originaram as edições de 1539 e 1562. Outras edições também são frequentemente encontradas em alguns catálogos e dicionários[302], mas, conforme afirma Bergquist, apenas as quatro referidas edições podem ser confirmadas (1964, p.60).

'Thoscanello della musica' (e posteriormente *'Toscanello in musica'*) – nome dado em homenagem a sua terra natal[303] - é o primeiro de seus tratados publicados em língua vernácula, aspecto que, pela natureza prática da abordagem de problemas comuns aos cantores e pela ausência das 'obscuridades' concernentes a língua latina, talvez corroborou a sua grande circulação (1964, p.63). Segundo Bergquist, *Toscanello* pode ser considerado como um "manual básico para composição" (1964, p.64), uma vez que os aspectos mais elementares foram previamente discutidos em *De instituone harmonica*, servindo este como uma espécie de pré-requisito, como confirma o próprio Aaron[304].

O tratado é dividido em dois livros, que podem ser categorizados, ao todo, em 10 seções. Na edição de 1529, constam no primeiro livro: (1) a seção que podemos denominar como a 'introdução' (cap. 1 a 5); e (2) a extensa seção destinada aos problemas e particularidades da notação como um todo, (capítulos 6 a 40). No segundo livro: (1) a apresentação do intervalos (cap.1 a 10); (2) dos gêneros tetracordais (parte do capítulo 10 ao capítulo 12); (3) dos aspectos gerais do contraponto (cap.13 a 17); (4) da cadência (cap.18); (5) dos aspectos composicionais (cap.19 a 31); (6) das proporções (cap. 38); (7) da divisão

[302] As supostas edições datam: de 1525, citada por Theodore Baker em *A Biographical Dictionary of Musicians* (1900, p.1); de 1531 e 1557, citata por Aka Davidsson em *Bibliographie der Musiktheoretischen Drucke des 16. Jahrhunderts* (1962, p.11) baseado em R. Eitner (*Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, 1900-1904, I, p.22); e a de 1589, citada por Claudio Sartori em *Dizionario degli editori musicali italiani* (1958, p.143).

[303] "*...che cosi ho voluto fargli il titolo in gratia de la terra patria et nativa*" (1529, f.Biiiv).

[304] Essa "*Dobbiamo hora sappere che la presente opera mostra, há il suo fondamento sopra la musica harmonica, de laquale non mi pare ridire quegli primi principii, che da noi nel primo de l'institutione harmonica in latino son stati dichiarati. Pensando dunque et presupponendo, che coloro da gli quali sara letto il Toscanello...*" (1525, f.Biiiv).

do monocórdio (cap.40); (8) sobre o temperamento (cap.41); e ainda, um apêndice (‘*aggiunta*’) com informações sobre o uso de acidentes no contraponto e uma breve apresentação sobre os modos no cantochão. A pouca evidência dada aos modos nesse tratado é justificada, pois Aaron, mesmo na edição de 1523, já demonstra indícios do término de *Trattato della natura et cognitione* que seria publicado dois anos mais tarde.

Antes de iniciarmos a investigação dos pontos mencionados, evidencia-se aqui a natureza prática da abordagem adotada no presente tratado. Apresentado no capítulo 32 do segundo livro, o autor compara a si com seus antecessores no que diz respeito a perspectiva argumentativa (outrora prolixa e estendida), invocando Horácio (*Ars poetica*)[305] como sua *auctoritas* a fundamentar a uma opção expositiva mais sucinta:

> …essendo essa modulation[i] musica anotata per nome di numeri, come diàtessáron, *diapente* et diàpasôn, le quali sono state nominante da gli nomi del antencente numero, resta che parliamo de le proportioni che di questi numeri si compongono, da lequali risulta lharmonica soavità, ma senza longo circuito di parole veniamo a gli precetti, massimamente che buona parte de gli miei antecessori che prima han[no] scritto del arte musica, in questa parte abondantemente han[no] sodisffatto con longhi, et dotti proemii, dimostrando la grandezza et eccellenza de numeri et proportioni, gli quali io non intendo seguitare per obbedire al precetto di Oratio dicente: che tu commandi sarai breve acioche gli animi docili intendino presto le cose dette, et fidelmente le conservino, perche niuna cosa supervacua si ritiene dal petto pieno (1529, f.Lir)
>
> ...sendo as modulações musicais descritas por nomenclaturas numéricas, como *diatessaron*, *diapente* e *diapason*, as quais são nominadas pelos termos que antecedem o número [em música], nos resta a falar das proporções cujos números são compostos, dos quais resultam a suavidade harmônica. No entanto, [procederemos] aos preceitos sem mais delongas, pois uma boa parte dos meus antecessores que escreveram sobre a arte musical, [ao comentar] sobre esse assunto, foram abundantemente satisfatórios com longos e doutos proêmios, demonstrando a grandeza e excelência dos números e proporções; [assim] eu não pretendo seguir [o mesmo caminho], obedecendo o preceito de Horácio, que diz: os teus comandos deverão ser breves para que as doces almas compreendam rapidamente as coisas ditas e as conservem fielmente, porque nenhuma coisa supérflua é plenamente retida.

Desta maneira, Aaron, além de apresentar os preceitos “*senza longo circuito di parole*” típicas de tratados de autores como Gafurio e Tinctoris. Portanto, em termos gerais, esta configura-se em uma passagem que sintetiza com clareza a perspectiva direta e prática adotada por Aaron em *Toscanello*.

[305] Ainda que não apontado por Aaron, podemos supor que a citação faz referência aos versos 355-358: “*Quicquid praecipies, esto brevis, ut cito dicta percipiant animi dociles teneantque fideles. Omne supervacuum pleno de pectore manat*” (ORAZIO, 2015, p.182).

3.1.3.1 Elementos relacionados à tradição do cantochão

A porção mais significativamente relacionada à tradição do cantochão no *Toscanello* ocorre no capítulo 18 da segunda parte. Nesse capítulo, intitulado "a maneira de compor salmos e magnificat", a tradição gregoriana é comentada somente como suporte a escritura polifônica, apresentando, de maneira breve e direta (sem comentários subsequentes), quais são os elementos que deverão atuar como apoio ao jovem compositor.

Diferentemente de seu *Trattato de natura e cognitione* (1525), aqui Aaron nos fornece uma lista completa do início, meio e fim, relacionado a cada uma das entonações nos oito modos, como sinteticamente pode ser observado na Figura 42.



Figura 42: Síntese das entonações apresentadas por Aaron (1529, f.Kir).

3.1.3.2 Consonância e Dissonância

A discussão sobre consonâncias inicia-se propriamente 'nas declarações sobre o contraponto' (cap.13), localizado após a exposição dos intervalos e dos gêneros diatônico, cromático e enarmônico. Aaron então expõe uma lista das consonâncias tanto perfeitas quanto e imperfeitas que são prontamente associadas aos mesmos nomes dos intervalos anteriormente expostos, dividindo-as em 'simples' ('*semplice'*) e 'compostas' ou 'replicadas' ('*composite'* ou '*replicate'*), cujas qualidades 'perfeitas' e 'imperfeitas', são igualmente compartilhadas.

> As consonâncias [do contraponto] são: uníssono, terça maior, terça menor, quarta, quinta, sexta maior e sexta menor, as quais também são chamadas *unisono, dittono, semidittono, diatessaron, diapente, hexachordo maggiore e hexachordo minore*. [Essas] são chamadas consonâncias simples porque não são de outras derivadas, das quais nascem as compostas ou replicadas, isto é: oitava, décima, décima primeira, décima segunda, décima terceira, décima quinta, décima sétima, décima nona, vigésima, e assim por diante, pelo tanto que com a voz possa ser cantado, ou com instrumento tocado[306] (1529, f.Iir).[307]

Nos dois capítulos subsequentes, Aaron separa as consonâncias nas duas qualidades mencionadas: perfeita e imperfeita. No âmbito das consonâncias perfeitas, o autor cita o uníssono[308] (bem como a oitava, décima quinta e vigésima segunda) e a quinta (décima segunda, décima nona). Como a apresentação é realizada no contexto do contraponto, a preocupação de Aaron consiste na demonstração de como tais intervalos podem ou não serem dispostos. Desta maneira, surge a sua primeira orientação acompanhada de um gráfico

---

[306] "*Le sue consonanze saranno unisono, terza maggiore, terza minore, quarta, quinta, sesta maggiore et sesta minore, le quali in questo modo anchor sono chiamate: unisono, ditono, semiditono, dia tessaron, dia pente, hexachordo maggior et hexachordo minore, & semplici consonanze son chiamate, perché non son da altre derivate, delle quali nascono le composite overo replicate, cioè ottava, decima, undecima, duodecima, terza decima, quinta decima, decima settima, decima nona, vigesima et vigesima seconda, et in infinito, se tanto colla voce si potesse cantare o con istromento sonare*" (1529, f.Iir).

[307] Vale ressaltar a presença da 'quarta' entre as consonâncias conforme consta no excerto da edição de 1529 (que representa igualmente as edições posteriores de *Toscanello*, bem como a lista de consonâncias de *Lucidario*, publicado em 1545), não está presente na edição de 1523 - como anteriormente foi demonstrado (Subcapítulo 2.3).

[308] Posteriormente, Aaron adiciona um breve comentário que não denota o uníssono como "consonância", mas apenas como o princípio das demais: "*...del unisono intederai, benche non sia consonanza, ma principio di esse consonanze*" (1529, cap. XIV, f.Iiv).

(transcrito na Figura 43), o qual ilustra situações em certas conduções entre consonâncias devem ser evitadas.

> Portanto, a quinta, oitava, décima segunda, décima quinta, décima nona e vigésima segunda, por serem consonâncias chamadas perfeitas, em contraponto não devem ser permitidas mais do que uma do mesmo gênero, juntas, em ascendência ou descendência, como a figura demonstra[309] (1529, f. Iiv).



Figura 43: "Demonstração das consonâncias perfeitas" (1529, f.Iiir). Salienta-se a presença da terça composta (décima sétima) na progressão "i", embora Aaron não tenha realizado qualquer comentário sobre essa situação em particular.[310]

Outras duas situações envolvendo consonâncias perfeitas são mencionadas por Aaron, embora, dessa vez, concernente às progressões permitidas. O primeiro caso (Fig.44) consiste na realização de duas consonâncias perfeitas (quintas, oitavas, décimas segundas ou décimas quintas) as quais são "toleradas" caso estejam "paradas na linha ou no espaço e sob

[309] "*Adunque la quinta, ottava, duodecima, quinta decima, decima nona et vigesima seconda, per essere consonanze dette perfette, più di una dopo l'altra insieme ascendenti et discendenti di uno medesimo genere in contrapunto non si debbono patire, come la figura dimostra*" (1529, f.Iiv).

[310] Originalmente as indicações de intervalo são apresentadas em números romanos, sempre duplicados tanto no *Tenor*, quanto no *Bassus*. A única exceção consta a presença dos termos '*quinte'* e '*octave'* na parte do Tenor nas duas primeiras progressões.

qualquer figura que [o compositor] escolher" (1525, f. Iiiv). O segundo caso indica progressões caracterizadas por duas consonâncias do mesmo "tipo e natureza", apresentadas uma após a outra. Estas são permitidas desde que realizadas em movimento contrário (Fig.45).

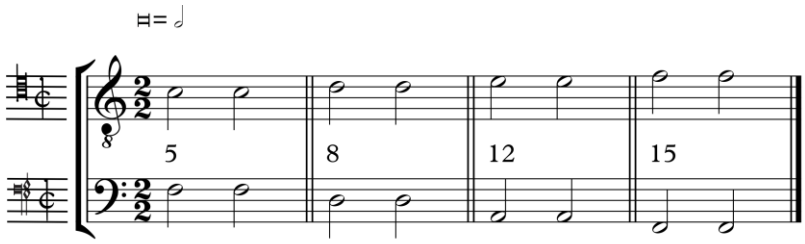


Figura 44: Consonâncias perfeitas em repetição 'toleradas' por Aaron.

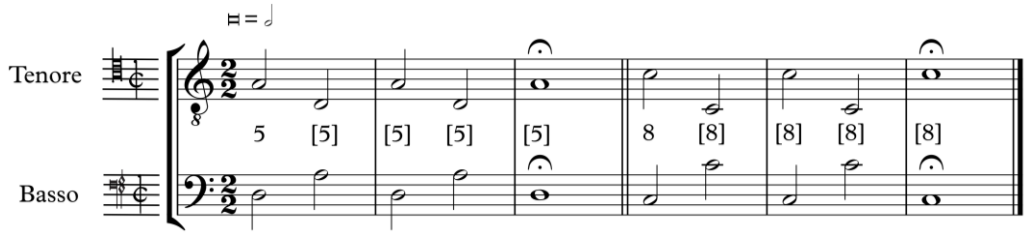


Figura 45: Consonâncias perfeitas 'toleradas' por Aaron, desde que estejam em movimento contrário.

No capítulo 15, outras duas situações são apresentadas, mas dessa vez, sob o domínio das consonâncias imperfeitas. Aaron enfatiza a natureza diversa e de maior maleabilidade presente nas terças e sextas (maiores e menores) se comparada às perfeitas, o que inclui a livre utilização também pelos processos imitativos em qualquer composição: "*et cosi intenderai de le derivate da esse, overo replicare potersi il simile in qualunche compositione che a te piacerà à usare*" (1529, f.Iiiir). O primeiro exemplo (Fig.46) fornecido pelo autor apresenta terças e, posteriormente, sextas entre um *Soprano* e um *Tenor*. O segundo exemplo (Fig.47) enfatiza o uso da repetição do mesmo intervalo, sem qualquer restrição da figura rítmica utilizada.



Figura 46: Consonâncias imperfeitas (terças e sextas) utilizadas no contraponto.



Figura 47: Consonâncias imperfeitas (terças) utilizadas no contraponto.

Como percebido, a discussão sobre consonâncias está estreitamente inserida na discussão para o uso no contraponto: característica que indica o caráter prático da abordagem nesse tratado. Após a apresentação desses exemplos, encerram-se os comentários sob a perspectiva das consonâncias.

Vale também notar que a quarta, apesar de inserida na lista de consonâncias nesse tratado, ela não recebe nenhuma atenção em ambos os capítulos apresentados[311]; o mesmo

[311] Apenas no capítulo 31, quando Aaron recomenda que o intervalo não seja colocado no Baixo, pois não há a presença dos intervalos de terça ou quinta abaixo dela –uma condição absolutamente necessária para a sua

ocorre com as dissonâncias. No entanto, apesar de não serem citadas separadamente, as dissonâncias são comentadas apenas quando Aaron expõe o seu uso em certas passagens composicionais ao longo do capítulo 17 (como será visto na seção 3.1.3.4), e particularmente, ao tratar dos elementos pertinentes à cadência no capítulo 18 (cf. seção 3.1.3.6).

3.1.3.3 Notação

Como afirma Bergquist, *Toscanello* é o tratado cuja abordagem sobre notação é considerada a mais detalhada dentre os escritos de Aaron (1964, p.125), ocupando 45 dos 50 capítulos que compõem o primeiro livro, além do capítulo 32 (‘o que é proporção’) do segundo livro.

As discussões sobre imperfeição e perfeição estão entre as mais extensas e complexas expressas por Aaron (1964, p.152), localizado particularmente entre os capítulos 29 a 31 de *Toscanello*. Contudo, outros dois capítulos são de especial interesse ao nosso objeto, particularmente o capítulo 38 (‘conhecimento e maneira de cantar [os] necessários símbolo contra símbolo’), e o capítulo 39 (‘como os cantores fazem para numerar os cantos’), os quais serão comentados ao longo dessa seção.

Assim, no capítulo 38, são apresentadas as relações e equivalências entre diferentes ‘símbolos’ mensurais, geralmente referenciados em termos da equivalência do *tactus*, que podem estar dispostos tanto simultaneamente quanto de maneira sucessivamente. Para sintetizar a exposição do tratado, podemos nos basear na tabela fornecida por Bergquist (1964, p.215-216), que indica a relação do *tactus* dentre todos os símbolos apresentados por Aaron neste capítulo (Tab. 14):

	Símbolos comparados		**Equivalência do *Tactus***
1	𝄡	𝅝	O *tactus* é o mesmo para ambos (mínima)
2	𝅝	𝅗𝅥	mínima = semibreve
3	𝅝	𝄡	mínima = semibreve

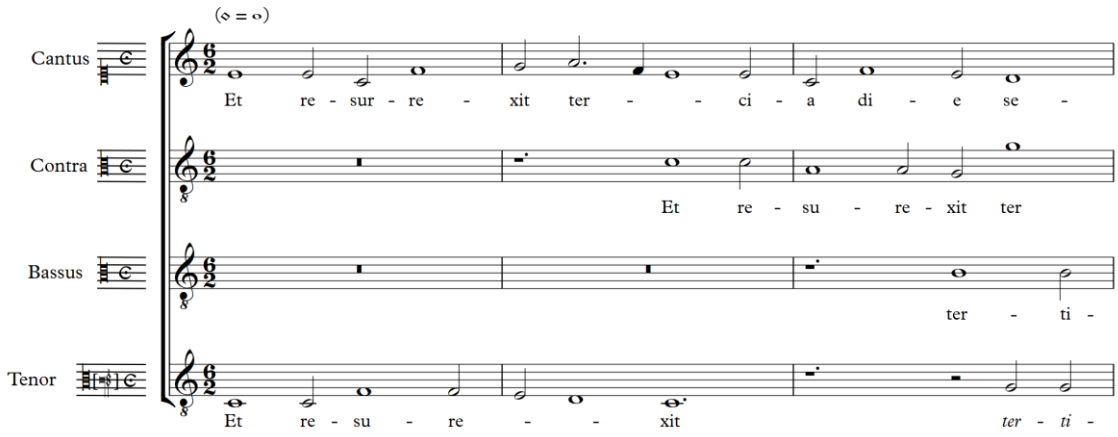
aplicação: “*ma non accade ne gli controbassi, perche essi controbassi volendo discorrere per uma consonanza diàtessAaron, sarebbe in quegli grandissima discordia, mancando sotto la quinta o terza*...” (1529, f.Kivv).

4	𝅝	𝅗𝅥	mínima = breve
5	𝅝	𝅗𝅥𝅂	mínima = breve
6	𝅗𝅥	𝅗𝅥 ou 𝅝	mínima = semibreve
7	𝅝	𝅗𝅥	O *tactus* é o mesmo para ambos (semibreve)
8	𝅝	𝅗𝅥	semibreve = duas semibreves
9	𝅝	𝅗𝅥𝅂	semibreve = quatro semibreves
10	𝅗𝅥	𝅗𝅥𝅂	semibreve = duas semibreves
11	𝅝	𝅗𝅥	semibreve = breve
12	𝅝	𝅗𝅥𝅂	semibreve = longa
13	𝅗𝅥	𝅗𝅥	semibreve = breve
14	𝅗𝅥	𝅗𝅥𝅂	semibreve = longa
15	𝅗𝅥	𝅗𝅥𝅂	breve = duas breves
16	𝅗𝅥𝅂	𝅗𝅥	símbolos equivalentes (*tactus*=breve)
17	𝅜	𝅗𝅥	Alguns compositores apresentam como semibreve = semibreve
18	𝅜	𝅝	Alguns compositores apresentam como duas breves = três semibreves

Tabela 14: Síntese da equivalência entre os símbolos enquanto *tactus* (cf. BERGQUIST,1964, p.215-216)

Após a apresentação das equivalências, também vale ressaltar a questão relacionada ao '*tactus alla minima'* na incidência da prolação perfeita, assim como utilizado "pelos antigos teóricos" ("*secondo l'antica esercitatione*"). Fundamentalmente apoiado em Ramos de Pareja (*Musica Practica*), particularmente no segundo capítulo da terceira parte, Aaron afirma a antiga prática realizada por Dufay, Ockeghem e Busnois sobre o status do *tactus* relacionado à mínima, quando apenas uma das vozes da textura polifônica é realizada com prolação maior; ou seja, a mínima particularmente dessa voz é equivalente a uma semibreve das demais (ou aquelas que não estão em prolação perfeita): portanto, resultando em um efeito de 'aumentação' daquela voz em particular. Ao que sugere Willi Apel, Ramos de Pareja aparenta ser o primeiro teórico a apresentar a codificação dessa prática que já é

realizada, ao menos, desde o início do século XV (APEL, 1949, p.164). Embora replicada integralmente por Aaron, essa prática é condenada por Gafurio, de acordo as anotações em sua cópia pessoal do tratado de Ramos de Pareja, afirmando que essa 'aumentação' deve ser mostrada ou por um cânone ou por uma proporção[312]. A passagem apresentada por Aaron a partir de Ramos de Pareja, indica a presença desse processo não somente em Dufay, Ockeghem, Busnois e Giovanni de Monte, mas também replicada por Josquin e Obrecht, "mais [em virtude] da autoridade [dos antigos mestres] do que pela própria razão".[313] No entanto, a relação é quebrada quando todas as vozes apresentam o mesmo sinal de mensuração com a prolação maior. Como exemplo para essa circunstância, Aaron menciona "uma parte do *Patrem*" (na verdade '*Et ressurexit'*) da *Missa L'homme armé* de Ockeghem (Ex.9). Nesse caso, o *tactus* vigente deverá ser estabelecido a partir da "semibreve perfeita", conforme indica o autor.



Exemplo 9: Ockeghem, *Missa L'homme armé*, *Et ressurexit* (cf. MS Chig. C.VIII 234, f.39v-40r). Alteração disposição da clave no *cantus firmus* no Tenor em concordâncias as considerações apresentadas por Jaap van Benthem (1999, p.VIII).

O capítulo 38 atua como uma espécie de 'roteiro' que indica ao cantor como este deve proceder para avaliar criticamente a mensuração de um canto. Para essa ação, Aaron comenta que o cantor deve '*numerare'* ('numerar') o seu canto considerando primeiramente seu

[312] Assim como se lê na edição de Wolf (que inclui as anotações do exemplar de Gafurio): "*Errant perfecto, qui notularum proprietatem quantitativam viciant et corrumpunt sine canone vel proportione*" (RAMOS DE PAREJA, 1901, p.84).
[313] "*...cosa piu preso statta fatta per autorita, che per ragione alcuna*" (1529, f.Fir).

símbolo mensural apresentado; em seguida, convém ao cantor estabelecer as relações entre modo, tempo e prolação diante do símbolo encontrado. Aaron menciona também alguns comentários sobre a importância da observação do *modus* (*minore* ou *maggiore*).

O capítulo encerra-se com uma passagem na qual Aaron orienta o cantor a desenvolver o seu senso crítico para avaliar, mediante cada situação, a melhor solução do prisma mensural. Em suas palavras: "E assim, em qualquer outra ocorrência poderá [o cantor] fazer juízo por si mesmo; adicionando a diligência que lhe falta, a qual essa, mais do que qualquer outra arte ou livro, poderá operar no intelecto daqueles que desejam adquirir tal virtude"[314] (1529, f.Fiiv).

3.1.3.4 Contraponto

Se observarmos a organização expositiva adotada por Aaron em *Toscanello*, é possível inferirmos certos elementos que podem ser associados ao que o autor entende por contraponto e composição. Antes de apresentar uma síntese de sua exposição, faz-se necessário estabelecer algumas relações com duas de suas prováveis influências mais significativas nesse assunto: Tinctoris e Gafurio. Enquanto o primeiro autor aparentemente exerce uma influência no processo prático/construtivo, o segundo consiste na principal fonte para as definições no âmbito escolástico sobre o assunto.

A dicotomia entre os conceitos daquilo que podemos associar ao 'contraponto' (como técnica ou artifício da adição vocal a um *tenor*) e 'composição' (estrutura criada e mutuamente organizada) é notoriamente encontrada na doutrina de Tinctoris apresentada tanto em *Diffinitorium* e *Liber de arte contrapuncti*, como demonstra Blackburn, essencialmente pelos nos termos '*contrapunctus'* e '*res facta*'[315]. Na perspectiva da autora ao comentar Tinctoris, compreende-se por *contrapunctus* "um processo compositivo

[314] "*Et cosi da te stesso di ogni altra occorrenza potrai far giudicio, aggiungendovi la debita, laqual piu che ogni arte o libro, puo operare ne l'intelletto di quegli, che desiderano aquistare tal virtu*" (1529, f.Fiiv).
[315] Ou "*Gegenstimme*" e "*Satzprinzip*" como denomina Klaus-Jürgen Sachs em *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert* (1974, p.54-55).

sucessivo, onde uma voz é adicionada a uma outra já existente" (1987, p.252).[316] Por outro lado, *res facta* "diferencia-se do contraponto, pois este consiste em três, quatro ou mais partes (embora exista uma exceção), as quais são mutuamente atadas umas às outras, de acordo com as regras e normas das concordâncias" (1987, p.252). A exceção mencionada pela autora diz respeito a realização de uma *res facta* a duas partes, a qual segue as regras do contraponto, embora resulte um outro processo. Sobre esse aspecto, Blackburn afirma:

> [O] contraponto é sucessivo. As vozes da *res facta* devem ser compostas simultaneamente ou sucessivamente, mas [se realizadas conforme] o último caso, as partes devem ser obrigatoriamente ajustadas para que nenhum erro apareça entre elas. "*Res facta duarum partium"* [como cita Tinctoris] não é um contraponto, mas um '*duo'*, no qual ambas as vozes são recém-compostas em conjunção uma à outra. Isto não é uma interpretação; Tinctoris fornece a definição em seu *Diffinitorium*: "Um duo é uma composição de somente duas vozes, compostas em relação uma à outra"[317] (BLACKBURN, 1987, p.254).

Outros autores apresentam uma definição propriamente de composição, o qual pode nos auxiliar a compreender como ambas perspectivas são cultivadas no norte da Itália no final do século XV e início do XVI. Um exemplo significativo ao nosso argumento pode ser extraído dos escritos de Florentinus de Faxolis, particularmente no capítulo 16 da segunda parte de seu *Liber Musices* (c.1485-1492) dedicado ao Cardeal milanês, Ascanio Maria Sforza. Neste caso, Faxolis apresenta uma interessante definição de 'composição' (além de seus quatro gêneros[318]), situando o contraponto implicitamente como processo precedente à criação como um todo, caracterizado como um procedimento técnico e fundamental à polifonia.

Compositio, id est contrapuncti per plurimas voces institutio, longe praedicta reddens meliora, post ipsum contrapunctum reperta fuit, quam hoc in loco existimavi ponendam esse, quoniam et contrapuncti	A composição, isto é, o estabelecimento do contraponto por meio de várias vozes, torna muito melhor aquilo que já foi mencionado[319] e inventado após o próprio contraponto; eu julguei a sua colocação

[316] Conforme fundamenta a autora, um acepção alinhada com a definição presente em *Diffinitorium*, cujo contraponto pode ser entendido como uma melodia que se executa uma nota contra outra: "*Contrapunctus est cantus per positionem unius vocis contra aliam punctuatim effectus*" (BLACKBURN, 1987, p.251).

[317] *Counterpoint is sucessive. The voices of a* res facta *may be composed simultaneously or sucessovely, but in the latter case the parts must be adjusted so that no contrapuntal fault appers between them.* Res facta duarum partium *is not counterpoint but a "duo", in which both voices are newly composed, in conjunction with each other. Thi is not an interpretation; Tinctoris gives the definition in his* Diffinitorium*: "A duo is a composition of two voices only, composed in relation to each other*"" (1987, p.254).

[318] A saber: (1) *fauxbordon*; (2) *ad fugam*; (3) *verborum canones*; (4) *imitativum* (2010, p.151-153).

[319] Se referindo aos capítulos precedentes: consonâncias (cap.8 a 12); dissonâncias (cap.13); as regras do contraponto (cap.14); sobre a prática do contraponto "através das bem conhecidas regras" (cap.15).

figuratique cum speculativo fundamento rem suam perficit. Dicitur autem ordinatio plurimarum vocum sive notularum ad harmoniam per tonos ac semitonia conficiendam servatis planae musices et contrapuncti cum ratione terminis (2010, p.150).	aqui apropriada, pois atua como fundamento especulativo tanto do contraponto quanto da polifonia. A composição é definida como a combinação de diversas vozes ou notas de acordo a uma harmonia a ser alcançada por tons e semitons, com a observação racional dos limites do cantochão e do contraponto.[320]

A partir das considerações tanto de Tinctoris (pela leitura de Blackburn) quanto aquela complementar de Faxolis, podemos agora nos voltar a investigar como essa tradição é recebida por Aaron, examinando qual a influência dessas duas faces no fazer compositivo segundo a dialética apresentada em *Toscanello*. No capítulo 13 ("*Dichiaratione del contrapunto*"), Aaron apresenta a sua principal definição de contraponto, a qual pode ser integralmente comparada aquela realizada por Gafurio em *Practica musice* (1496). Apesar da mesma passagem ter influenciado também na definição realizada em *De institutione harmonica*, desta vez a afirmação de Aaron configura-se praticamente como uma tradução das palavras do mestre de Lodi. Destaca-se a compreensão da palavra latina '*ars'* ('arte', habilidade, ofício) como '*modo'* ('maneira', 'guisa', 'via'), reforçando o caráter técnico cujo fazer contrapontístico pode ser entendido.

Gafurio, *Practica musica*, III, cap. I (1496, f.ccvir).	Aaron, *Toscanello*, II, cap.XIII (1529, f.Iir).
Est itaque contrapunctus ars flectendi cantabiles sonos proportionabili dimensione et temporis mensura.	Contrapunto chiamiamo un modo contenente in se diverse variationi di suoni cantabili con certa ragione di proportioni et misura di tempo
O contraponto é, portanto, a arte [ou habilidade] de sujeitar sons cantáveis à relação de grandeza proporcional e de mensura temporal.	Por contraponto chamamos uma maneira que contêm, em si, diversas variações de sons cantáveis com certa razão de proporção e mensura de tempo

Portanto, em Aaron, o contraponto conserva-se como o artífice da manipulação dos intervalos projetadas no tempo mediante a mensuração. Essa definição ocorre no capítulo que antecede a apresentação das consonâncias perfeitas e imperfeitas, o que justamente reforça esse entendimento.

[320] Tradução auxiliada por aquela em inglês realizada por Blackburn e Holford-Strevens (2010, p.151).

Embora apresente uma definição para o contraponto, a contraparte ligada à composição (ou *res facta* nos termos de Tinctoris) permanece apenas subentendida como objeto de ação daquele que o cria. No título do capítulo 16 – portanto posterior a exposição das consonâncias – faz-se a referência apenas ao 'compositor', onde é lido: "Como o compositor pode dar início ao seu canto". Nesse caso – uma passagem consideravelmente frequentada pelos estudos musicológicos dos últimos anos[321] -, Aaron expõe quais são as estratégias (ou processos) cujos compositores modernos devem percorrer. Para isso, o autor apresenta uma descrição do processo da 'composição simultânea' em superação ao processo da 'composição sucessiva' – semelhantemente ao já comentado caso do *De institutione harmonica*. Diante das nuances e o número de informações apresentadas por Aaron nesse capítulo – o qual será significativamente importante aos demais tratados examinados ao longo desse estudo – optou-se por apresentá-lo aqui em sua tradução integral.

Come il compositore possi dare principio al suo canto. Cap. XVI.	Como o compositor pode dar início ao seu canto. Cap.16.
La imaginatione di molti compositori fu che prima il canto si dovesse fabricare, da poi il tenore, et dopo esso tenore il contrabasso. Et questo avenne perché mancorno del l'ordine et cognitione di quello che si richiede nel far del contralto. Et però facevano assai inconvenienti nelle loro compositioni, perché bisognava per lo incommodo che vi ponessino unisoni, pause, salti ascendenti et discendenti difficili al cantore overo pronontiante, in modo che detti canti restavano con poca soavità et harmonia, perché facendo prima il canto over soprano, di poi il tenore, quando è fatto detto tenore, manca alcuna volta il luoco al contrabasso, et fatto detto contrabasso, assai note del contralto non hanno luoco, per laqual cosa considerando solamente parte per parte, cioè quando si fa il tenore, se tu attendi solo ad accordare esso tenore, et così il simile del contrabasso, conviene che ciascuna parte delli luochi concordanti patisca. Onde li moderni in questo meglio hanno considerato, come è manifesto per le compositioni da essi a quatro, a cinque, a sei et a più voci fatte, delle quali ciascuna tiene	Muitos compositores achavam que, em primeiro lugar, [a voz do] Canto deveria ser composto, e assim, sucessivamente o Tenor e o Baixo. E isto acontecia porque faltavam-lhes ordem e conhecimento daquilo que é preciso para fazer o Contralto. E assim, faziam-no em suas composições de maneira bastante inconveniente, porque necessitava, pelo incômodo [que causava], que fosse disposto em uníssono, em pausa, ou em saltos ascendentes e descendentes que eram difíceis aos cantores ou executantes, de maneira que esses cantos permaneciam com pouca suavidade e harmonia. Pois, compondo primeiramente o Canto (ou o Soprano) e depois o Tenor, no momento que realizavam esse Tenor, algumas vezes não havia espaço para o Baixo, e quando realizavam o Baixo, muitas notas do Contralto ficavam sem um lugar [apropriado], pois as vozes eram consideradas somente 'parte por parte'; ou seja, quando o Tenor era composto, somente essa voz deveria ser acordada [com o Soprano], e da mesma maneira, o Contrabaixo [com o Tenor];

[321] Por exemplo: Richard Wexler em "*Simultaneous Conception and Compositional Process in the Late Fifteenth Century*" (in Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music, Oxford, 1999); Stephanie Klauk em "*Kirchentöne Versus Dur-Moll-Tonalität. Juan Bermudo: Aufführungspraxis und Hörgewohnheiten Im 16. Jahrhundert*" (In *Anuario Musical*, 2014).

luoco commodo, facile et grato, perché considerano insieme tutte le parti, et non secondo come di sopra è detto. Et se a te piace componere prima il canto, tenore o contrabasso, tal modo et regola a te resti arbitraria, come da alcuni al presente si osserva, che molte fiate danno principio al contrabasso, alcuna volta al tenore et alcuna volta al contralto. Ma perché questo a te sarebbe nel principio mal agevole et incommodo, a parte per parte cominciarai. Non dimeno di poi che nella prattica sarai alquanto essercitato, seguirai l'ordine et modo inanzi detto (1529, f.Iiiiv).

[consequentemente], cada uma das vozes acabava por sofrer em seus lugares concordantes. Contudo, os [compositores] modernos consideraram esse aspecto por uma melhor perspectiva, como é observado em suas composições a quatro, cinco, seis e mais vozes. [Nessas composições] qualquer uma [das vozes] é disposta de maneira cômoda, fácil e grata, porque todas as partes são consideradas simultaneamente e não como anteriormente descrito. E se você preferir compor primeiramente o Canto, o Tenor ou o Baixo, você é livre para seguir da maneira e com a regra [que lhe convém], como por alguns atualmente se observa, os quais muitos começam pelo Baixo, as vezes pelo Tenor ou as vezes, pelo Contralto. Mas como no início esse processo [talvez] possa ser desconfortável, comece [realizando] parte por parte. Assim, por meio do exercício da prática, posteriormente [você] seguirá a ordem e a maneira como aqui foi apresentado.

Portanto, mesmo com a preferência à ‘composição simultânea’ – ou que as vozes sejam consideradas sempre a partir do todo e não pelas relações em pares – no final do capítulo Aaron recomenda a ‘composição sucessiva’ aqueles que desejam iniciar a compor. Nesse caso, prevalece um indicativo pedagógico na abordagem de Aaron que, por sua experiência, julga mais adequado o estudante iniciar a compor pelo método ‘parte por parte’. Desta maneira, essa posição pedagógica justifica a abordagem realizada nos capítulos subsequentes, caracterizada prioritariamente pelo processo compositivo sucessivo.

Após essa espécie de introdução à composição, Aaron fornece um direcionamento mais prático. Os capítulos 17 e 18 informam ao leitor como iniciar e finalizar uma composição, respectivamente. Os capítulos 21 a 30 apresentam dez preceitos que informam como se deve ‘compor’ (nesse ‘dispor’) as vozes do Baixo e do Contralto a partir de situações intervalares entre Canto e Tenor. Ao que sugere, esta relação entre uma ‘estrutura intervalar fundamental’ (Canto e Tenor) sucedida por uma ‘estrutura complementar’ (Basso e Alto) indicaria um processo sobretudo escolástico comentado por Aaron na citação acima (relacionado como ‘composição sucessiva’), cujo método seria indicado como primeiro exercício técnico ao jovem compositor.

Conforme expõe o capítulo 17, contrariando aquilo que é afirmado por "alguns" músicos, Aaron menciona que o compositor é livre para escolher se deve ou não iniciar a sua composição por meio da consonância perfeita.[322] Como fundamento a essa afirmação, ele mais uma vez faz uso da máxima aristotélica "a perfeição é atribuída ao fim e não ao princípio" (1529, f.Iivr). Segundo o autor, esse seria um fundamento considerado pelos músicos "*antichi*", não mais praticado pelos "*moderni*": portanto, uma distinção entre dois estilos fundamentada no procedimento composicional adotado por essas gerações.

Além da explicação sobre "dar início à composição", no mesmo capítulo é exposto, sem qualquer preparação ao assunto, a sua convicção perante o uso de dissonâncias em passagens 'diminuídas' (isto é, realizadas com notas rápidas). Assim, o autor sintetiza: "a primeira e a última nota em uma passagem diminuída, sempre devem ser concordantes" (1529, f.Iivr).

Ambas as afirmações são notavelmente criticadas por Spataro em uma carta enviada a Aaron em 6 de maio de 1523. Nesse documento, Spataro debate especificamente esse capítulo, reunindo argumentos que elucidam os elementos implícitos relatadas por Aaron, ajudando-nos, portanto, a contextualizar a sua argumentação.

Sobre o primeiro tópico, Spataro diz que há uma confusão por parte de Aaron, cuja regra foi supostamente transcendida. O mal entendimento ocorre, segundo Spataro, em decorrência da incompreensão de Aaron com relação à limitação do processo compositivo, destinada apenas "para os principiantes e não para os doutos compositores"; ainda completa: "a firmeza das regras irá prevenir o iniciante de se perder ao seguir sua própria imaginação".[323] Além disso, há também a referência à máxima aristotélica utilizada por Aaron para endossar a sua afirmação, pelo qual Spataro, conhecendo que se trata de uma colocação de Gafurio, aproveita a ocasião para criticá-lo de maneira incisiva[324]: "*Ma questa*

[322] "*Considerano alcuni che il principio di ciascun canto debbe essere cominciato per consonanza perfetta, non dimeno dico tal regola è al tuo beneplacito...*" (1529, f.Iiiiv).
[323] "*...è stato aducto per li principianti, et non per li docti compositori, perché li primi rudimenti debono essere intra loro de tale immutabilità et firmeza che el rudo ediscente non vada dubitando com la sua fantasia"* (1991, p.292).
[324] *Practica musice* (1496), especificamente na oitava das oito regras para o contraponto (III, cap.3): "*...omnis Cantilena debet finiri et terminari in concordantia perfecta videlicet aut in unisono ut Venetis mos fuit. aut in octava aut in quintadecima: quod omnis musicorum scola frequentius observat gratia harmonicae mediocritatis perficiendae. Est enim Finis teste Philosopho uniuscuiusque rei perfectio*" (1496, f.ddiijr). É interessante notar que o próprio Ramos de Pareja, professor de Spataro, também realiza uma passagem semelhante (embora sem

erronea oppinione non nasce da V.E. ma nasce da quello pazo et insensato Franchino" (1991, p.293).

Sobre o segundo tópico, relacionado à aplicação da dissonância em passagens rápidas, Spataro rebate a posição de Aaron creditando o elemento da velocidade das notas como o fator determinante a estabelecer corretamente sua disposição em um contraponto florido. Assim, Spataro justifica seu posicionamento relatando o processo sonoro que ocorre na 'suspensão' de uma dissonância relacionando-a ao pulso do *tactus*:

> Mas é certo que a causa que leva o ouvido a não escutar as notas intermediárias e extremas da diminuição decorre do fato que, apenas o início e o primeiro movimento que faz a voz nesta nota é escutado e compreendido pelo ouvido (devido à intensidade causada pelo canto); e, em seguida, a suspensão e a retenção da voz até a próxima percussão do tempo realizado durante o curso do canto é aceito aos ouvidos como se ali houvesse uma pausa...[325] (BLACKBURN et al., 1991, p.296).

Após a apresentação dos elementos essenciais para o início e término dos cânticos – cujos comentários serão realizados na seção 3.1.3.6 -, sucedido ainda pelos capítulos sobre orientações para compor Salmos e Magnificats (cap.19) – comentados na seção 3.1.3.5 - e os comentários sobre a natureza do '*diesis*' (cap.20) – comentados na seção 3.1.3.7 -, no capítulo 21, Aaron inicia a sua exposição acerca da maneira correta para a composição das vozes do Baixo e do Contralto, após o Canto e o Tenor.

Dessa forma, ao longo dos capítulos 21 a 30, o autor organiza uma exposição de maneira detalhada, demarcando cada um de seus 'preceitos' por situações intervalares progressivas entre a voz do Canto e Tenor - que se inicia com o uníssono e finaliza na 13ª. Após a declaração de cada uma das possibilidades, Aaron então reúne toda a sua proposta

---

a referência aristotélica) no primeiro capítulo do primeiro tratado de *Musica practica*, embora essa seja especificamente aplicada ao contraponto a duas vozes (diferente de Aaron, cujo direcionamento é supostamente para uma composição a quatro partes): "*Cum incipimus organizare, ponamus vocem in quinta vel in octava aut in aliqua alia ab istis compósita secundum vocis commoditatem et etiam in unisono; et cum tantae perfectionis, quantae sunt istae*" (RAMOS DE PAREJA, 1901, p.65). Passagem também citada por Blackburn et al. (1991 , p.293).

[325] "*Ma certamente la causa che lo audito non sente le medie et extreme note de la diminuitione nasce che solo el principio et primo moto che fa la voce in la nota (per la intensità sumpta in cantando) è solamente sentito et compreheso de lo audito, et da poi quello stare suspeso et durare che fa la voce sino a l'altra percussione del tempo sumpto in cantando sequente è aceptato da lo audto in loco di tacitunità...*" (BLACKBURN et al., 1991, p.296).

argumentativa em um engenhoso gráfico (a chamada "*tavola del contrapunto*"), em que constam tabuladas todas as opções, parte por parte, a serem consultadas pelo estudante. Conforme mostra a Figura 48 - apenas um detalhe do amplo gráfico apresentado no folio Kivr do tratado -, a disposição das 'pequenas casas' ('*casellas'*) orientam quais intervalos deverão ser utilizadas se esta ou aquela opção ser escolhida. Desta maneira, situações intervalares (a quatro vozes) são gradativamente estabelecidas. Para apresentar uma síntese do processo, a Figura 49 reúne todas as possibilidades expostas por Aaron.

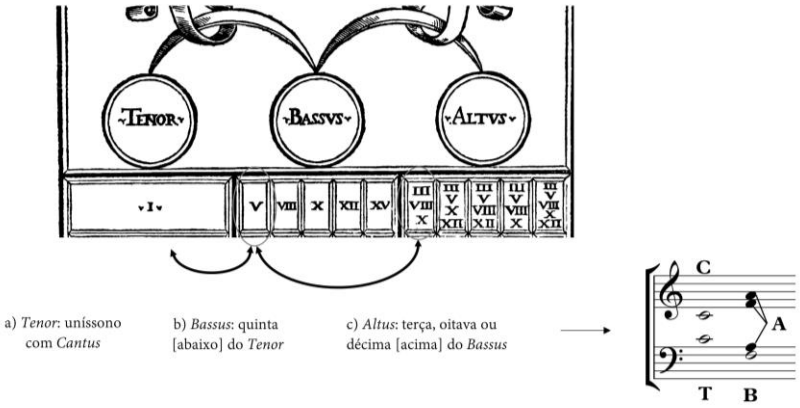
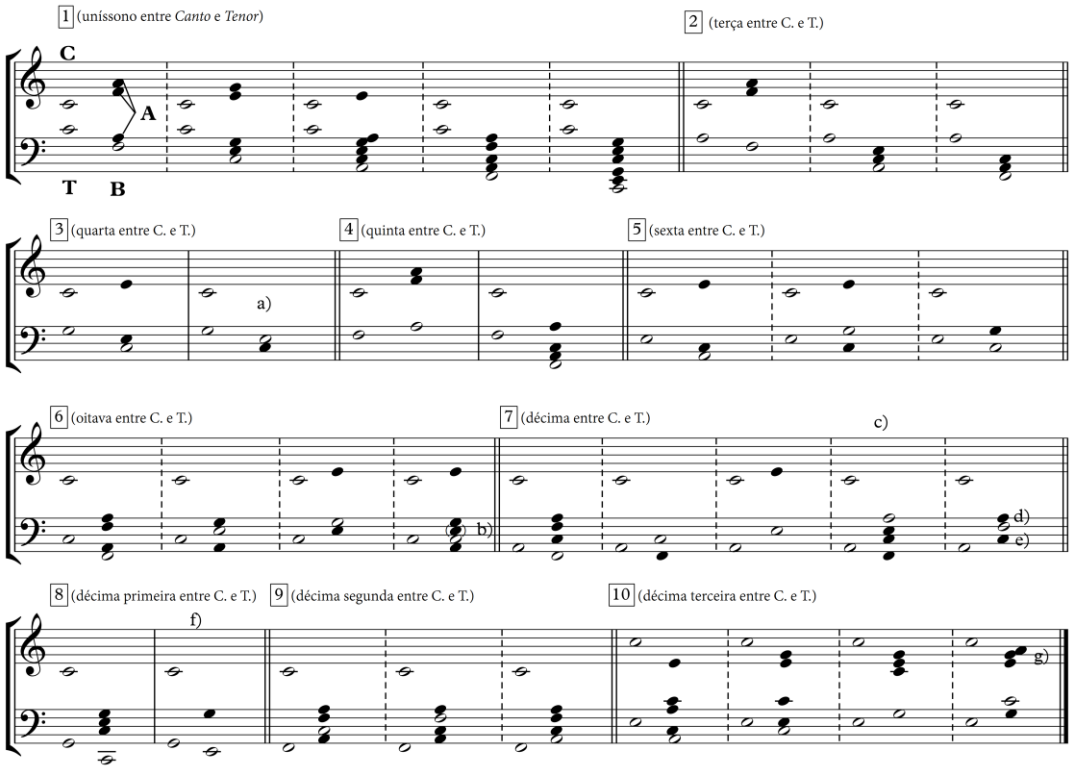


Figura 48: : Síntese do funcionamento dos intervalos tabulados na '*tavola del contrapunto*' (1529, f. Kivr).



a) "A quarta é pouco grata sem a terça abaixo" (1529, cap.XXIII, f.Kiiv).
b) "Ainda que não seja uma boa harmonia" (1529, cap.XXVI, f.Kiiv).
c) "Não possuem uma combinação suave" (1529, cap.XXVII, f.Kiiir)
d) "Posicionada por necessidade"(1529, cap.XXVIII, f.Kiiir).
e) "Pouco grato"(1529, cap.XXVIII, f.Kiiir).
f) "Pouca suavidade"; "Como não há um lugar mais cômodo, será desculpado" (1529, cap.XXVIII, f.Kiiir).
g) "[Com a terça e quinta no Alto em relaçao ao Basso] há pouca harmonia, pois quando há [o intervalo de décima terceira] nota-se a falta da quinta abaixo; o mesmo ocorre com a sexta [no Altus](1529, cap.XXX, f.Kiiiv).

Figura 49: Síntese dos preceitos para "compor o Baixo e o Alto depois do Tenor e do Canto" (1529, f.Kiir-Kiiiv). Aaron não menciona nenhuma referência quanto às notas para essas estruturas. À esquerda constam a relação entre o Canto e Tenor, enquanto que à direita, o posicionamento do Baixo e as múltiplas opções para a voz do Alto (em notas pretas).

Para o caso de composições a mais de quatro vozes (cf. capítulo 31), Aaron indica que as partes adicionais sejam referenciadas quanto ao *ambitus* da voz 'duplicada' ("*in modo che tu non passi l'altezza et la bassezza*") e que sejam sempre avaliadas próximas da voz de referência, sem atrapalhar as demais, "assim como às vezes fazem os bons compositores" ("*che tu non disturbi alcuna de la parti basse. Et fa che sia sempre propinquo...come gli buoni compositori alcuna volta fanno*") (1529, f.Kivv).

3.1.3.5 Modos

A discussão sobre os modos em *Toscanello* possui ligação indireta às entonações apresentadas no capítulo 18 do segundo livro (cf. seção 3.1.3.4), assim como à porção da *Aggiunta* dedicada aos comentários sobre as tradições modais de cânticos de datas específicas do calendário litúrgico. No entanto, a respeito da perspectiva da análise, vale aqui enfatizar o elemento que pode ser entendido como 'complementar' se compararmos ao método de avaliação modal presente em *Trattato de natura e cognitione* (1525).

Como é enfaticamente apresentado no *Trattato*, a avaliação modal é realizada por meio da observação das características (i.e., as espécies, o âmbito, a *finalis* e as cadências) presentes no Tenor da peça, ou naquela voz que atua estruturalmente à sua semelhança. No entanto, em *Toscanello*, Aaron comenta sobre a prevalência da voz do Soprano no método de 'composição sucessiva' da geração anterior, assim como na 'composição simultânea', quando "todas as vozes são consideradas juntas", como fazem, segundo o que relata, os compositores mais experientes de sua geração.

Ao comentar sobre ambos os processos composicionais e a posterior explicação pautada na composição sucessiva, curiosamente a discussão sobre modos não ganha nenhum destaque. Das muitas conjecturas que podem ser sustentadas, surge aquela proveniente do caráter incipiente de suas explicações que, aqui, são direcionadas ao compositor iniciante. Desta maneira, podemos entender que a interação e manipulação com as estruturas modais configura-se como um passo posterior aos primeiros passos do ato compositivo, pois, no discurso de Aaron, a argumentação modal ocorre sempre na perspectiva 'descritiva' à uma peça do repertório, e não como uma 'prescrição' a ser considerada ao jovem compositor.

Sobre esse assunto, portanto, entendemos que não se trata de uma posição fixa de Aaron, mas somente como a adequabilidade de seu discurso, em acordo ao nível debatido em seu tratado.

3.1.3.6 Cadência

Mesmo na edição de 1523 de *Toscanello*, Aaron já relaciona a cadência como uma manifestação vinculada a um determinado modo e à sua '*forma*', isto é, a estrutura das espécies de *diapente* e *diatessaron* inerentes. A argumentação é apresentada no capítulo 18, intitulado: "sobre a terminação, ou seja, a cadência ordenada no soprano". No texto, Aaron não apresenta uma definição da cadência propriamente dita, mas apenas relaciona o termo à ideia de finalização conduzida pelo Soprano, em concordância a um determinado modo.

Após as primeiras orientações sobre esta interdependência entre modo e cadência, Aaron fornece uma lista de 'terminações do soprano' ('*terminationi del soprano'*) relacionadas ao modo, que correspondem exatamente às cadências "*Convenienti*" apresentadas no *Trattato* de 1525 (Tabela 15). O ponto diferencial de *Toscanello* consiste na apresentação de uma estrutura-modelo cadencial, a qual é apresentada em abarcando a extensão de uma nona (c-dd), conforme mostra a Figura 50 – com a ausência da cadência em b *fa♮mi* meramente por "culpa do impressor ("*colpa de lo intagliatore*").

Modos	"Terminações do soprano (*terminatione del soprano)* serão feitas principalmente em:"
1	d, f, g, aa
2	c, d, f, g, a, aa
3	e, f, g, aa,♮♮, cc
4	c, d, e, f, g, aa
5	f, aa, cc
6	c, d, f, aa, cc
7	g, a, ♮♮, cc, dd
8	d, f, g, cc

Tabela 15: Síntese das cadências apresentadas em *Toscanello* (1523, f.Iiir-Iiiv e 1529 f.Iivr-Iivv) que coincidem com àquelas denominadas 'convenientes' ('*convenienti*') do *Trattato* (1525, f.Div-Diiv).

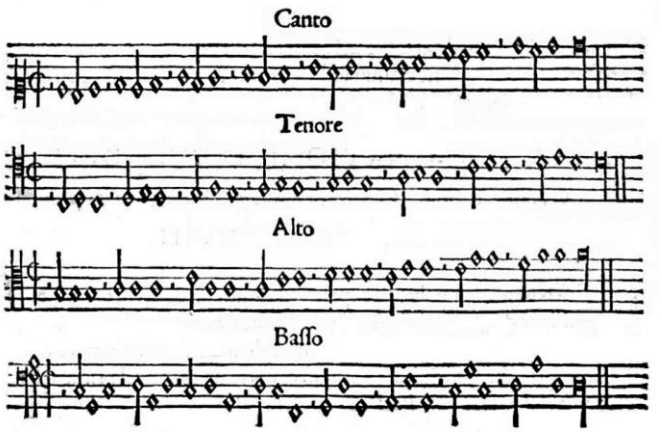


Figura 50: Quadro com a 'declaração de todas as cadências' (1529, f. Iivv).

Sobre essa figura nota-se ao menos dois pontos significativos. O primeiro diz respeito à ordem da apresentação das vozes, que sugere, mais uma vez, a proeminência da voz do Canto e do Tenor perante o Alto e o Basso. Como mostra a Figura 51 - que apresenta o modelo cadencial praticado por Aaron -, pode-se entender que o Tenor, Alto e Basso (para a seguir a ordem determinado pelo autor), estão alinhados a formar uma sincopa com a voz do Canto, bem como a dissonância da sétima com o Tenor. Esse aspecto é novamente evidenciado na Figura 52, na qual Aaron apresenta a mesma cadência (embora apresentando apenas o Canto e Tenor) em valores maiores ('*di quantità maggiore'*), reforçando a sequência progressão 7-6-8 entre elas. E sobre a situação, reforça: "jamais se deve apresentar a dissonância da sétima em vez da sexta ao preceder à oitava"[326] (1529, f.Iivv).

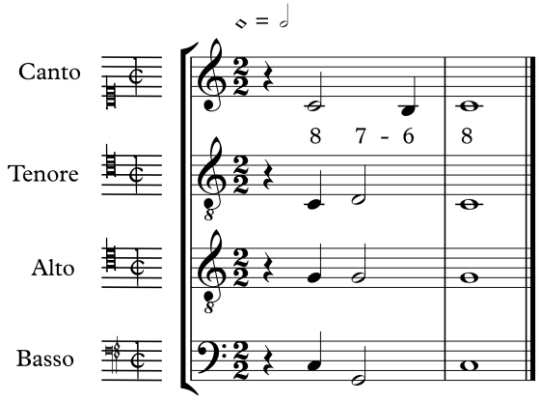


Figura 51: Modelo cadencial apresentado por Aaron em *Toscanello*. Neste caso, a primeira cadência demonstrada na figura anterior.

[326] "*...et sempre mai si oppone la settima dissonanza nanzi la sesta precedente l'ottava*" (1529, f. Iivv)

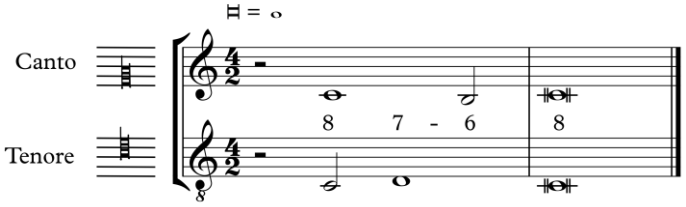


Figura 52: Cadência no Canto e Tenor em valores maiores (‘*di quantità maggiore’*) (1529, f.Kir).

O segundo ponto da apresentação das cadências diz respeito a cadência em ‘e *lami*’. Se observarmos o modelo cadencial disposto na figura 50 precedente, nota-se uma mudança na apresentação das demais vozes particularmente na resolução nessa altura; em outras palavras, enquanto nas demais cadências observa-se a resolução do Canto replicada pelo Basso, quando ocorre a cadência em ‘e *lami*’, há apenas a resolução entre o Canto e Tenor, enquanto o Basso é posicionado uma quinta abaixo do Tenor (Fig.53a). Se Aaron optasse pela manutenção do modelo previsto (Fig.53b), ele então deveria providenciar a disposição do fá *diesis* no Tenor – fato que talvez tenha sido evitado para privilegiar cadências apenas com notas *rectae*. Essa ocorrência também pode ser um indicativo da prevalência da estrutura cadencial do Tenor se comparada ao Basso, entendido, pela lógica da argumentação de Aaron, apenas como um complemento estrutural (assim como o Alto).



Figura 53: (a) Cadência em ‘e *lami*’ apresentada por Aaron; (b) cadência em ‘e *lami*’ se Aaron tivesse mantido o modelo cadencial apresentado nas demais alturas.

3.1.3.7 Musica ficta

Em *Toscanello*, a discussão sobre os elementos aqui compreendidos sob a categoria '*musica ficta'*, constitui-se como um dos assuntos de maior interferência se compararmos à edição ampliada de 1529 com aquela de 1523.

Como destacado inicialmente por Lewis Lockwood no artigo "*A Sample Problem of* Musica Ficta*: Willaert's Pater Noster*" (Princeton, 1968), ao longo da seção adicionada ao final da edição de 1529 ('*Aggiunta del Toscanello, a complacenza de gli amici fatta*'), Aaron apresenta citações *verbatim* de cartas recebidas por Spataro, as quais, entre outros aspectos, expõem críticas sobre o conteúdo do capítulo 20 ("Sobre a Natureza do *Diesis*"), do segundo livro de *Toscanello*.

Nesse capítulo, Aaron salienta o uso do *diesis* (𝄪) para amenizar o efeito ou resultado da harmonia de uma décima menor, cuja referência na primeira edição é tida como "*dispiacevole*" ("desagradável"), e nas demais, como "*non grata*" (algo como "não gratificante").[327] O símbolo do *diesis* é definido como a figura ou símbolo pelo qual "se pode demonstrar ao cantor, qual nota é aumentada ou diminuída"; "é chamado dessa maneira", completa Aaron, "porque entre os teóricos "*diesis* significa a metade de um semitom menor, ainda que, na prática, [este sinal] opera quantidade maiores, como pelos exemplos será compreendido"[328] (1529, f.Kiv).

Sobre a necessidade do símbolo, o autor comenta que "não é necessário aos doutos e práticos cantores, mas é somente colocado, pois, talvez o mal prático e o cantor pouco inteligente, não realizaria a pronuncia perfeita de tal posição ou sílaba" (1529, f.Kiv).[329] No entanto, nos exemplos fornecidos, Aaron comenta que em tais casos, a presença do *diesis* se

[327]Segundo Lowinsly, "não há dúvida" que essa importante alteração, ainda que em detalhe, configura-se "como uma tentativa de escapar da crítica de Spataro, cuja [expressão] '*harmonia dispiacevole*' constitui uma contradição lógica" (1991, p.302, tradução nossa).

[328] "*…perché appresso li theorici diesis è domandato la mezza parte di uno semituono minore, benché in prattica operi maggiore quantità, come per li essempi intenderai*" (1529, f.Kiv).

[329] No entanto, na *Aggiunta,* Aaron conclui que tudo dependerá de cada situação musical, a qual poderá ou não ser antevista pelo cantor. Assim ele afirma: "Concluo, portanto, como disse que tal símbolo é conveniente aos doutos como aos não doutos, digo que o cantor não chega, em um primeiro momento, cantar as notas nos lugares onde o tal símbolo pode existir, se tal símbolo não aparece [escrito], porque ele poderia errar, pois ele pode ou não ser apresentado. Portanto deve ser expresso em momento oportuno, e quando não há necessidade, não se deve ser trazido à luz" (1529, f. Nivr, tradução nossa).

faz necessário sem oferecer maiores explicações sobre a 'necessidade' – embora conjectura-se que a ausência deve-se ao fato de não serem situações melódicas evidentes para o emprego do sinal (assim como em cadências, por exemplo). Todavia, ambos os exemplos fornecem as duas 'naturezas' do *diesis*, quando aumenta ou diminui a nota assinalada; isto é, no primeiro caso (Fig.54a), como explica Aaron, consta, no acréscimo de um semitom maior no movimento ascendente da nota Sol, enquanto no segundo (Fig.54b), o sinal "diminui a mesma quantidade" em comparação à nota precedente.

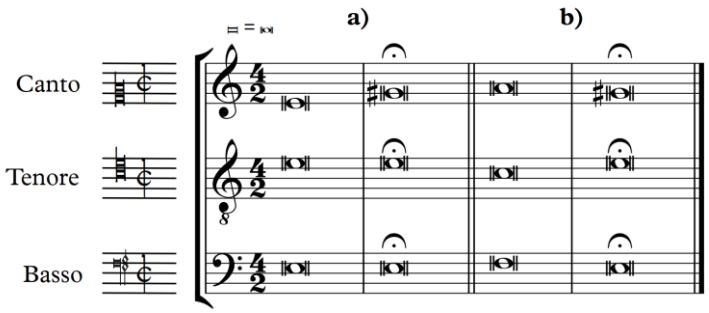


Figura 54: Duas situações de décimas menores (entre Basso e Canto) transformadas por meio do *diesis* (1529, f.Kiir).

Se observarmos as considerações principalmente do segundo exemplo, entendemos que, para Aaron, o *diesis* na verdade se refere especificamente ao intervalo entre as notas, e não propriamente no aumento ou alteração da nota que recebe o símbolo. Essa mesma observação é realizada por Spataro em uma carta enviada a Aaron em 23 de maio de 1524. Nesse caso, o teórico bolonhês comenta sobre a ausência de clareza na explicação oferecida por Aaron na definição da natureza do *diesis* acima apresentada, a qual poderia levar o leitor a compreender equivocadamente o assunto:

> A me pare che V.E. in tale loco haria dicto meglio dicendo, scilicet, per el quale segno se habia a demonstrare quale sia el spacio o vero intervallo augumentado o diminuto, perché questo signo 𝄪 non acresce né minuisce la nota ultra el suo valore, ma bene acresce et minuisce el spacio et intervallo tra nota et nota apparente in a la immaginatione et opperatione, ma non in quanto a la sua apparente locatione (1991, p.301).
>
> Parece-me que nesse lugar você teria dito melhor se por aquele sinal fosse demonstrado qual seria o espaço ou intervalo [entre as notas], seja aumentado o diminuído, pois esse sinal 𝄪 não acrescenta nem diminui a nota com relação ao sua posição, mas acresce e diminui o espaço entre as notas somente na aparente imaginação e operação, mas não quanto a sua pretensa localização.

Ainda que o conselho de Spataro seja aderido por Aaron, o autor não altera a definição presente no capítulo 20 na nova edição de 1529, mas prefere, no entanto, acrescentar essa acepção sobre o *diesis* na seção na *Aggiunta* da nova edição de 1529 de *Toscanello*. Vale ressaltar que a exposição dessa consideração em particular, ocorre de maneira literal, pois Aaron copia *verbatim* esse trecho da carta, embora sem qualquer menção a Spataro.[330] Do mesmo modo, não apenas essa passagem, mas muitos outros aspectos da primeira parte da nova seção - dedicada essencialmente na 'correção' dos intervalos pelo uso dos acidentes - é fundamentada nos comentários (e por vezes até a reutilização dos exemplos) fornecidos por Spataro.

A partir de peças do repertório – "em sua maioria retirada das publicações realizadas por Petrucci" (BENT, 1994, p.306) -, a rica adição de Aaron à antiga edição de *Toscanello* configura-se como uma verdadeira análise de situações em que as regras fornecidas pelo próprio autor, por vezes, são quebradas ou superadas em razão de outras prioridades musicais. Consequentemente, essa porção configura-se como um exemplo prático do labor analítico a fim de esclarecer certas passagens de acordo com as suas convicções (ainda que inspiradas e provocadas sobretudo por Spataro), configurando uma oportunidade favorável para que possamos nos aproximar do método lógico-argumentativo utilizado por Aaron na abordagem do problema.

Para a realização dos comentários sobre essa seção particular, iremos nos basear na organização do conteúdo realizada a partir da proposta de Margaret Bent apresentada em seu artigo '*Accidentals, Counterpoint and Notation in Aaron's Aggiunta to the Toscanello in Musica*' (*The Journal of Musicology*, 1994), cujo trabalho se baseia na primeira parte da *Aggiunta*, dividindo a exposição de Aaron em cinco assuntos principais: (1) acerca do trítono melódico regulado (ou temperado) pela incidência do *b molle*; (2) sobre a quebra da regra do trítono (melódico) em decorrência de outras duas regras observados na capítulo 14 (do

[330] Com relação à definição, também é importante evidenciar a porção da Aggiunta em que Aaron reavalia o próprio uso do termo 'diesis' em favor do termo b quadro. Inspirado em Spataro, que reflete sobretudo Ramos de Pareja, a lógica proposta por Aaron é apresentada em termos de comparação junto ao b molle. Na passagem presente próximo ao final da primeira parte da *Aggiunta*, esclarece que o termo *diesis* – utilizado pela "consequência de seu efeito" aditivo -, pode ser melhor considerado pelo *b* quadrado, pois, se o efeito do *b molle* condiz com a passagem das notas mese a trite synemenon, o *b* quadrado, com a passagem da mese para a paramese, então este nome há melhor correspondência como o efeito produzido do que com o próprio '*diesis'* (1529, Nivv).

segundo livro), ou seja, (a) sobre a prioridade no ajuste em decorrência de quintas justas simultâneas, e (b) sobre correto cadenciamento – chamado '*cadenza sospesa'* e aplicado na penúltima nota antes da finalização; (3) com relação a defesa da indicação dos sinais (*diesis* e *b molle*) para alcançar a perfeição necessária em situações de simultaneidade, nas quais o cantor não pode facilmente antecipá-las de ouvido; (4) acerca da expansão do significado do *diesis* apresentado capítulo 20 (do segundo livro) a partir dos comentários de Spataro – assim como comentado; (5) e a defesa do abandono da prática relacionada a indicação parcial do *b molle* nas vozes de uma peça (BENT, 1994, p.308).

Para sintetizarmos, escolheremos apenas dois dos casos comentados por Aaron para ilustrar a sua argumentação. O primeiro é o moteto *Bonitatem fecisti*, de Carpentras (Elzéar Genet), que consta no álbum *Motetti de la Corona*, publicado por Petrucci em 1514 (Ex. 10). Com relação a *prima pars* no Tenor, Aaron enfatiza a presença do *b molle* nas palavras "*ut discantus*" [recte '*discam'*] presente "no final da segunda [linha]" (que condiz com o fólio Diiiv na edição de 1526 do *Motetti*), apontando a conjunção de duas incidências: pelo salto F-B (ainda que separadas por uma pausa), e pela imitação do movimento escalar descendente - referido como '*gradatim'* por Aaron – das vozes superiores, estabelecendo uma diferença de entrada caracterizada por quintas descendentes (F – C – Bb). A mesma configuração é apresentada na parte do Bassus (iniciada em E), que, no entanto, provavelmente deverá permanecer inalterada – e assim, quebrando o ciclo de entradas em quintas justas. Essa opção pode estar fundamentada no fato que a entrada não possui nenhuma preparação que antecipe a alteração, além da necessidade do *b molle* levar a alteração da nota Si no Tenor.

Ainda que os comentários de Aaron sobre a peça sejam realizados de maneira breve, percebe-se, além da informação em si, a presença inusitada de elementos sobre como o autor indica a localização do excerto pretendido, cuja orientação é realizada tanto pelo aspecto textual quanto pela posição espacial na publicação.

> Em Carpentras, no moteto *Bonitatem fecisti*, a figura *b* [*molle*] encontra-se assinalada no salto sobre as palavras '*ut discam'* na primeira parte do Tenor, e no [movimento] escalar (*gradatim*), ao final da segunda [linha][331] (1529, f.Niv).

[331] "*Carpentras nel motetto Bonitatem fecisti, ne la prima parte del tenore, per uno altro salto sopra le parole ut discantus, et gradatim al fine de la seconda si trova tal figura b segnata*" (1529, f.Niv).



Exemplo 10: Excerto da *prima pars* do moteto *Bonitatem fecisti*, de Carpentras, conforme edição apresentada por Bent (1994, p.340).

O segundo caso é um excerto do *Agnus Dei* III (‘*Clama ne cesses*’) da *Missa L’homme armé super voces musicales.* Esse exemplo é apresentado como ilustração de um argumento específico, caracterizado pela quebra de uma regra do trítono melódico como consequência da prioridade da relação da simultaneidade entre as vozes. Nesse contexto, o uso do *b molle* como meio para ‘ajustar’ (‘*temperati’*) o trítono é apresentado com o auxílio de duas observações: “a primeira será por necessidade, e comodidade; e a segunda, pela razão subentendida”.[332] Por ‘razão subentendida’, conjectura-se que Aaron esteja se referindo ao contexto harmônico (perspectiva ‘vertical’) que a situação melódica se encontra. Se observamos as características formantes da voz do baixo do Exemplo 11 – cuja porção melódica é fornecida por Aaron em seu texto – perceberemos melhor aquilo que o autor deseja mostrar com relação à questão. Nesse caso, Aaron deixa claro como o cantor deverá

[332] “*La prima sarà per necessita, et commodità, et la seconda per ragione intesa*” (1529, f.Niv).

agir ao se deparar com um caso semelhante. Sobre o assunto, ele afirma: "desejando, portanto, proceder do F grave até o ♮ agudo, e depois, subitamente, [realizar] um salto de uma quinta descendente, será necessário que o cantor realize e pronuncie aquela *durezza* do trítono pela comodidade daquele intervalo". Assim, em outras palavras, é preferível que o cantor realize o trítono melódico ao invés de alterar ambas as notas (Si e Mi), causando problemas com as demais notas do complexo (como o Si no Superius e o Mi no Tenor, por exemplo).



Exemplo 11: Excerto do *Agnus dei III*, da *Missa L'homme armé super voces musicales*, conforme edição apresentada por Bent (1994, p.341). O retângulo identifica a porção comentada e apresentada por Aaron em seu texto (1529, f.Niir).

Para encerrar essa parte na *Aggiunta*, entre outros comentários, consta a rejeição da prática ligada a apresentação parcial dos símbolos *b molle* nas vozes. A respeito do hábito de alguns compositores, Aaron é enfático: "digo que tal licença é denegada e não permitida, e não deve ser considerada pelo verdadeiro músico"[333] (1529, f.Oir)

3.1.4 *Lucidario in musica* (Veneza, 1545) – Ts.12

Escrito enquanto monge da Ordem dos *Frati Crociferi* em um mosteiro em Bergamo, *Lucidario in musica* é considerado o último tratado substancioso por Aaron (BLACKBURN et al., 1991, p.85). Em uma carta endereçada a Giovanni del Lago em 7 de Outubro de 1539,

[333] "*...dico che tal licenza è denegata et non concessa, ne manco in consideratione è al vero musico*" (1529, f.Oir).

Aaron comenta sobre o período em que permaneceu um mês em proximidade à duas famílias patrícias brescianas, em especial, aquelas do Conde Fortunale da Marteningo e do Conde Zanpaulo da Cavriolo, citados como "bons cantores" ("*tutti buoni cantori*") e que sempre faziam música ("*con loro sempre in musica*"). Ainda sobre a ocasião, Aaron reforça o fato da grande amizade estabelecida com Marteningo – "*che certo me ama come suo fratello*" (1991, p.715) -, que lhe convidou para passar o próximo Carnaval em sua propriedade – oferta recusada por Aaron, por sua posição como frade (a qual é reforçada em sua carta´).[334] Todavia, considerando que *Lucidario* é dedicado ao Conde Fortunato da Mateningo da Brescia, é provável que a proximidade realizada nos primeiros meses do segundo semestre de 1539 (conforme indica a correspondência a Del Lago), tenha gerado os frutos para que Aaron requisitasse o patrocínio para a publicação do tratado em 1545.

Do ponto de vista do conteúdo, *Lucidario* pode ser entendido não como uma "discussão sistemática sobre um ou mais assuntos", como sugere Bergquist, "mas uma compilação de opiniões de Aaron sobre uma variedade de problemas teóricos em grande parte de natureza especializada"[335] (1964, p.67). A respeito da organização, conforme anunciado no frontispício, o tratado caracteriza-se pela divisão sistemática de seus capítulos – ainda que aplicados, de fato, apenas nos dois primeiros livros –, os quais são articulados na seguinte estrutura: apresenta-se uma 'opinião' ("antiga e moderna") sobre um determinado assunto, um argumento contrário e a conclusão do próprio Aaron sobre a questão (portanto, "*oppenioni, oppositioni* e *resolutioni*"). Essa pequena estrutura retórica faz alusão às últimas partes do discurso persuasivo da tradição da retórica de Quintiliano, especialmente a '*argumentatio'* e a '*peroratio'*. Nesse caso, o primeiro passo ('*oppenioni'*) pode ser associado tanto a uma espécie de '*confirmatio'* quanto ao "entinema" – ou "silogismo cujas premissas são verissímeis (e não necessariamente "verdadeiras") (GARAVELLI, 2018, p.111) -, procedendo então para a '*refutatio'* (em semelhança a segunda parte que constitui a

[334] Em confidência, Aaron afirma a Del Lago sobre o pedido de Marteningo: "*Pertanto se loro non hanno rispetto al habito fratesco, mancho ne dovete haver voi. Loro considerano alle virtù, et non al habito*" (1991, p.715).
[335] Opinião partilhada também por Anne-Emmanuelle Ceulemans: "*Comme il a été dit plus haut, le* Lucidario *n'est pas un traité systématique, mais un recueil de réflexions présentées dans un ordre qui semble relativement fortuit*" (2009, p.732)

‘*oppositioni’*), finalizando com a ‘*peroratio’* (‘*resolutioni’*), caracterizada pela conclusão segundo as próprias convicções do autor.

O tratado é dividido em quatro livros, cuja estrutura retórica acima mencionada, como dito, é aplicada apenas nos dois primeiros[336]. De maneira geral, conforme afirma Bergquist (1964, p.68) podemos observar um direcionamento temático em cada um livros, os quais são responsáveis por conceder uma certa lógica organizativa: (1) modos e solmização aplicados ao cantochão; (2) notação, uso da consonância, solmização e cânone, aplicado ao canto mensurado; (3) outros tópicos da notação; e (4) tópicos pautados essencialmente da solmização aplicados às passagens cromáticas – que, segundo Bergquist, remetem a última parte do *Trattato della cognitione* (1525).

Assim como *Toscanello*, *Lucidario* também é escrito em vulgar italiano. Entretanto, diferentemente de seu tratado anterior, esse fato é exaltado positivamente na seção “aos leitores”, justamente pelo caráter ‘aproximativo’ desempenhado pela língua italiana, citando, inclusive, Bocaccio, Dante e Petrarca como modelos a seu favor. Em comparação, cita Cicero, que, apesar do conhecimento da língua grega, escrevia em latim para “confortar os seus concidadãos romanos” (“*confortanto i suoi Romani a Romanamente scrivere*”) (1545, f.Aiiir). Portanto, o tratado emerge em um cenário que aparentemente configura-se um interessante indicativo da mudança do hábito linguístico no âmbito dos tratados, que declina a notoriedade e a dignidade da língua latina, por uma que seja mais “própria e natural” (“*propria e naturale*”), nas palavras de Aaron.

Como muitas passagens de *Lucidario* retomam argumentos já apresentados nos tratados anteriores – assim manifestado pelo próprio autor -, nos próximos parágrafos iremos nos concentrar nas definições e considerações que refutam (ou que complementam de maneira significativa) certos tópicos significativos ao presente estudo.

[336] Ainda que no terceiro livro, certos “capítulos”, como o 15 e 16, consistem apenas da *Oppenione* e da *Resolutione*; a opinião 10 presente no segundo livro também se apresenta da mesma forma.

3.1.4.1 Notação

Do ponto de vista notacional, talvez uma das maiores mudanças na perspectiva adotada por Aaron em *Lucidario* seja o reconhecimento da equivalência da *breve* como figura central na organização do sistema mensural. Se nos tratados anteriores a mínima exercia esse papel (influenciado pela autoridade de Tinctoris e Gafurio), o discurso teórico de Spataro – o qual possui predecessores como Giorgio Anselmi e Ramos de Pareja - parece ter finalmente convencido, não somente Aaron, mas também Lanfranco por aquilo que escreve em seu *Scintille di musica* (1533) – como será visto. No entanto, como afirma Ruth Deford, a doutrina organizada por Spataro "não condiz com a prática musical de seus contemporâneos", fazendo "mais sentido como teoria especulativa do que como prescrição de tempos para a execução musical; o mesmo ocorre, em uma extensão ainda maior, nas opiniões de Aaron e Lanfranco". Além disso, complementa Deford, "é difícil de imaginar que seu julgamento para uma execução apropriada com relação ao tempo tenha sido drasticamente alterado por essa mudança de posição teórica" (DEFORD, 2013, p.186).

O conceito que estabelece a equivalência das mínimas entre os diferentes símbolos de mensuração deriva das teorias francesas do século XIV, enquanto que a equivalência das breves, decorrem daquelas italianas do mesmo período (2013, p.181). A diferença entre ambas as perspectivas possui resultados muito diferentes quando postos em comparação entre diferentes símbolos mensurais.

Como sucintamente apresentado por Deford, ao considerar a equivalência entre as mínimas e a breve em um *tempus imperfectum prolatio mino*r (𝅜) – portanto a breve equivalente à quatro mínimas -, ou ainda em um *tempus perfectus prolatio maior* (𝅜), ou mesmo um *tempus imperfectus prolatio maior* (𝅜) – ambos com a breve valendo seis mínimas -, teremos um prolongamento de 3/2 (ou mais duas mínimas); já em um *tempus perfectus prolatio maior* (𝅜) – breve igual a nove mínimas -, teremos um prolongamento de 9/5[337] (ou mais cinco mínimas) se compararmos a referência inicial. Por outro lado, se observamos o mesmo cenário pela perspectiva da equivalência das breves, temos uma

[337] Neste caso, DeFord aparentemente equivoca-se ao apresentar o aumento como 9/4, uma vez que o prolongamento consistem em cinco mínimas (e não quatro) em comparação às nove da equivalência à breve em um *tempus perfectus prolatio maior*.

proporção acumulativa entre os sinais mensurais: as mínimas em ○ e ☾ são 2/3 tão longas quanto as mínimas em C, enquanto as mínimas em ⊙, são 5/9[338] tão longas quanto as mínimas da referência (2013, p.181-182).

Para tornar mais claro, DeFord faz uma comparação metronômica com as diferenças entre essas relações. , por exemplo, tomarmos a breve de referência como MM=30, as mínimas de todas as mensurações valerão sempre MM=120[339], mas pela equivalência da breve, as mínimas de ○ e ☾ valerão MM=180, e em ⊙, MM=270. A Figura 55 sintetiza esse raciocínio:

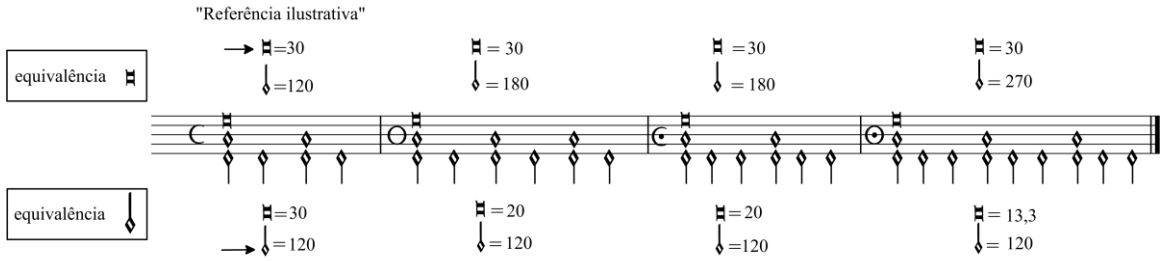


Figura 55: Comparação entre a equivalência da breve e da equivalência da mínima entre as mensurações básicas. Figura baseada naquela apresentada por DeFord (2013, p.182).

Em *Lucidario* a mudança de posicionamento é expressamente reconhecida na '*resolutione'* da '*oppinione'* 13 do segundo livro.[340] Nesse caso, Aaron destina a equivalência da breve como uma prática não realizada por seus contemporâneos, mas proveniente dos "antigos e doutos músicos" ("*gli antichi e dotti musici*"), explicando-a por via da proporção *sesquialtera* (3:2) decorrente das semibreves entre as mensurações ☵ e ○. Diferentemente de

[338] Originalmente citado por DeFord como 4/9.
[339] Como reforça DeFord, uma outra possibilidade consta na equiparação da semibreve (o *tactus* usual) perfeita (0 e C ambos com ponto) com aquela imperfeita (O e C) (2013, p.182).
[340] Como lê-se na última frase da resolutione, justificando sua posição por necessidade de uma perspectiva histórica relacionado ao assunto: "*non ostante che dannoi sia stato i contrario osservato al cap. 38 del primo libro del nostro Toscanello, non ad altro fine, che per osservare quello, che molti innanti noi hanno usato*" (1545, f.13r). No entanto, assim como aponta Busse Berger (1993, p.64-65), essa opinião já é apresentada em uma carta endereçada a Giovanni del Lago em 7 de Outubro de 1539: "*...che le semibreve del tempo perfetto et imperfetto son tutte equale, per la cosa lui grandemente se inganna, perché apresso tutto il mondo un terzo non sarà mai dito essere equale a un mezzo*" (BLACKBURN et al. 1991, p.717-718).

sua posição em *Toscanello* (I, cap. 38)[341], que prevalece a equivalência da mínima,[342] no *Lucidario* há aparentemente um predomínio especulativo com relação ao assunto. Ainda que a equivalência da mínima tenha sido anteriormente defendida, Aaron comenta sobre a necessidade da transcendência da prática diante da propriedade teórica.[343]

Um outro ponto significativo ao nosso objeto é aquele presente no capítulo 6 do terceiro livro, relacionado a dualidade que possa existir na interpretação de uma proporção ternária, especialmente quando apresentada em uma mensuração com símbolo cortado. Neste caso, afirma Aaron, a insistência do *tactus 'alla semibreve'* (e não '*alla breve*'[344]) em uma mensura indicada por um símbolo cortado pode levar a execução equivocada de uma *sesquialtera* em vez de uma *tripla*. Segundo Aaron, isso ocorre pois, neste caso, três semibreves passarão a serem cantadas no lugar de uma semibreve, "o que é falsíssimo" ("*la qual cosa è falsissima*"), como afirma o autor. Desta maneira, ainda que o processo de estabelecer o *tactus alla breve* possa trazer alguma confusão por parte dos cantores, essa atitude permitirá que a presença de uma proporção ternária (quando notada em semibreves), seja realizada como uma proporção tripla (Fig.56).

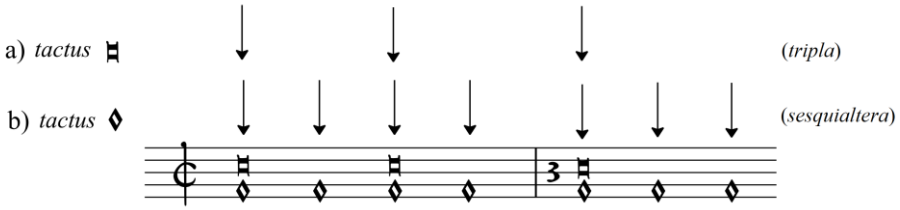


Figura 56: Comparação entre os dois tipos de *tactus* e seu resultado em uma proporção ternária aplicados ilustrada a partir da situação descrita por Aaron.

Por fim, podemos salientar o capítulo 9 do mesmo terceiro livro, no qual Aaron apresenta comentários sobre a relação dos símbolos íntegros e cortados. O autor então afirma

[341] "*...tra questi segni* O C *non cade altra differenza circa la batuta, ma si ne la quantità de la breve*" (1523, f.Eiiir).
[342] Por exemplo, na afirmação: "*...tra questi segni non cade altra differenza circa la batuta, ma si ne la quantità de la breve"* (1523, f.Eiiir)
[343] Em suas palavras: "*Però il buon Musico non dee dannare l'arte, per compiacere alla semplice essercitatione, percioché egli può bene, scrivendo in musica, servare alla theorica la propietà, et tutto quello che è suo, sanza derogare in cosa veruna alla prattica*" (1545, f.13r).
[344] O que corresponderia ao "theoretical *tactus*", segundo a concepção apresentado por DeFord (2013, p.163).

que as notas nos símbolos cortados "são cantadas duplamente mais rápidas" do aqueles que não são, definindo a diminuição no processo em que "a nota possui a metade da força de seu valor inteiro" (1545, f.24v); essa mesma relação, conforme associa DeFord (2013, p.197), também é apresentada no capítulo 15, no qual Aaron discute um tipo de Madrigal, identificado por "uma certa maneira de compor, que por seus compositores é chamada de *a note nere*" (1545, f.30r). DeFord também associa a afirmação de Aaron à relação proporcional dupla entre os sinais íntegros e cortados (ou diminutos) ao nível da breve (ou o *tactus*, segundo Aaron neste tratado), que pode ainda chegar à proporção *sesquitertia* (4:3) entre os sinais 𝅝 e 𝅗𝅥, se considerarmos o nível da semibreve, conforme mostra a Figura 57[345] (2013, p.198). Com relação a esse aspecto, a autora é categórica ao expressar o ineditismo dessa relação estabelecida por Aaron, a qual "nenhum teórico de seu tempo a propôs" – nem mesmo Spataro, o qual dedicou um tratado inteiro ao princípio da equivalência da breve" (Ibid., p.198).

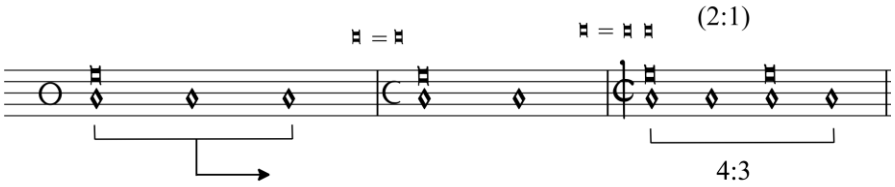


Figura 57: 𝅗𝅥 como proporção dupla de 𝅝, baseando-se na equivalência da breve entre 𝅗𝅥 e 𝅝 (baseado em DEFORD, 2013, p.198). Além disso, pode-se observar as proporções *sesquitertia* (4:3) no nível de semibreve entre 𝅝 e 𝅗𝅥.

3.1.4.2 Contraponto

Sobre a perspectiva do contraponto, dois tópicos apresentados em *Lucidario* são particularmente importantes para o presente o objeto. O primeiro consiste na reavaliação do termo '*fuga'* (II, *opp.* 10); e o segundo, no discurso crítico reflete, a partir do confronto de variadas fontes, o entendimento do termo '*contrapunto'* (III, cap.4).

No âmbito terminológico, a apresentação do termo '*fuga'* realizado em *Lucidario* traz diferenças significativas daquelas apresentadas nos tratados anteriores, indicando um certo

[345] Contudo, essa teoria não pode ser aplicada ao 𝅘𝅥𝅯 , no qual Aaron, "torna explícito em conexão a ideia do dobro de velocidade" às figuras cortadas (2013, p.198).

refinamento conceitual desenvolvido pelo autor. O ponto mais importante decorrente dessa reavaliação decorre não somente do próprio termo '*fuga*', mas também daquilo que poderia ser associado ao termo "*imitazione*". Se observarmos, por exemplo, em *De institutione harmonica*, ambos são abordados como sinônimos (conforme apresentado na seção 3.1.3.4 acima): "*Imitatio in Cantilenis sive fugatio...*" (1516, f.56r). No entanto, a definição presente na resolução da *Oppenione X*, indica uma clara mudança de posicionamento com relação ao assunto.

Dessa maneira, o texto de *Lucidario* faz menção a constantes discussões levantadas por pessoas de seu meio, as quais discutem a inadequabilidade de certos compositores a utilizarem o termo '*fuga'*. Como explica Aaron, o termo '*fuga*' é aplicado em processos imitativos pelos quais as vozes em imitação reproduzem as mesmas sílabas hexacordais de sua referência: portanto, uma condição possível somente quando o consequente imitativo é apresentado à oitava, à quinta, à quarta ou a uníssono.

A "incoerência" terminológica, segundo Aaron, é demonstrada a partir de uma situação musical (exemplo 12), cujo consequente imitativo, não repete as mesmas sílabas hexacordais, apesar de ocorrer à oitava. Neste caso, ao comentar especificamente sobre a imitação realizada uma quinta abaixo, Aaron afirma que tal situação poderia ser resultante de uma indicação canônica, como por exemplo "*Canon per Diatessaron*" ou "*Canon per Diapente*". Aparentemente a indicação de Aaron diz respeito apenas à falta de rigor com as sílabas, o que pode dar a impressão, talvez equivocada, que o autor esteja se referindo ao primeiro exemplo como um 'cânone'. Sobre o assunto, o excerto a seguir esclarece a questão a partir das palavras do próprio Aaron.

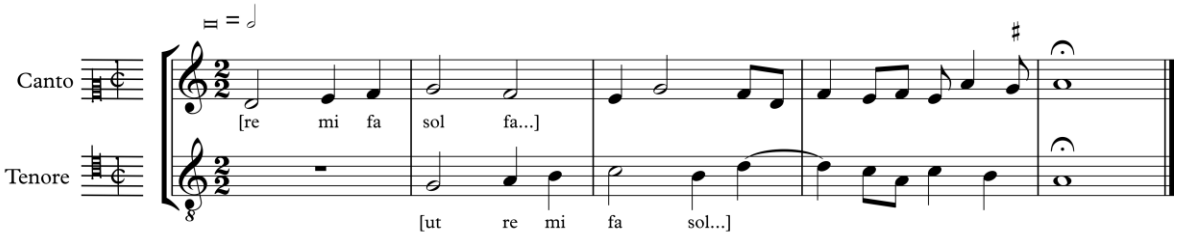
[Di alcuni progressi da molti falsamente chiamati *fuga*] Oppenione X	Sobre certas progressões por muitos erroneamente chamadas de *fuga* Opinião 10
Gia dannoi molte volte fu havuto consideratione alla poca avertenza, et vana oppenione di alcuni, i quali si credono creare nelle loro compositioni quello, che dal muisco è chiamato *Fuga*, la imaginatione de quali non sara in tutto quella, ch'alla *fuga* si conviene, imperoche essi considerano tal effetto solamente convenirsi alla *fuga*, conciosa che esso sai appartenente etiando al	Em nosso meio, temos discutido frequentemente o descuido e a opinião equívoca daqueles que pensam que estão trabalhando em suas composições o que na música é chamado de *fuga*. Suas ideias não têm, de fato, nenhuma concordância com o que pertence a *fuga*, desde que o efeito é compreendido como pertencente somente a *fuga*, enquanto também pode ser encontrado

canon. Il quale appresso de Greci val quanto regola, come seguitando intenderai.
Se da te sara considerato, come procedano le note, o sillabe del sopra posto essempio, vederai, che di necessita bisognera, che il Tenore pausi i dui tempi del Canto, et procedendo tal principio non sara l'effetto somigliante al Canto, perche esso procede da re, mi, fa il qual processo è la prima *Diatessaron*, et il Tenore da ut, re, mi, fa, il quale è processo dela terza *Diatessaron*, la onde per essere da molti tal via ignorata, diranno, che sia *fuga* per *Diapason*, percioche il principio del tenore rende ottava al canto. Et cosi in tutte le altre imitationi danno il titolo alla *fuga* non convenevole al cominciamento di colui che lo segue, onde nascono inconvenienti manifestissimi...

Resolutione
...*fuga* non sia altro, che una somiglianza di intervalli musici, gli quali è mestiere che siano simili di forma, et di nome, stando adunque questi termini, dico, che il processo di sopra mostrato, non sarà vera *fuga*, perche non há similitudine di nome...sarà Canon, et non *Fuga*...dirai Canon per *Diatessaron*, ò per *Diapente*, ò come ti piacerà, et non *fuga*...(1545, f.9r-9v).

no cânone (pelo qual, entre os gregos, significa regra, como veremos à frente).
Se você considerar como procedem as notas ou sílabas no exemplo a seguir (Ex.12), você verá que o Tenor, tendo esperado o espaço de duas breves do Canto, não tem o mesmo efeito do início, pois este procede na primeira *diatessaron* - *re, mi, fa, sol* – enquanto o Tenor canta a terceira *diatessaron – ut, re, mi, fa*. Isso é ignorado por muitas pessoas, a tal ponto que a chamam de *fuga* à oitava, pois o início do Tenor soa uma oitava do Canto. E, portanto, em todos os outros exemplos de imitação, eles dão o título não apropriado de *fuga* no início da parte que o segue, originando a maioria das dificuldades.

Resolução
...*fuga* não é outra coisa [senão] uma semelhança de intervalos musicais, os quais engenhosamente [devem] ser idênticos em forma e em nome; isso posto, digo que o exemplo anteriormente apresentado não é verdadeiramente uma *fuga*, porque os nomes não são iguais...será um cânone, e não uma *fuga*...[desta maneira] será dito 'cânone a quarta', ou 'a quinta', ou como quiser, mas não uma '*fuga*'.[346]



Exemplo 12: Situação a qual é 'falsamente chamada de *fuga*', segundo Aaron , uma vez que, apesar da apresentação à quinta abaixo, as sílabas não são rigorosamente repetidas (1545, f.9r).

Por fim, como argumento auxiliar na determinação do que é entendido por '*fuga*', Aaron apresenta mais uma situação musical (Ex.13), que, de fato, representa uma *fuga* ('*per*

[346] Tradução parcialmente presente na dissertação de mestrado "O Conceito das Protoformas do Cânone" (IAFELICE, p.129-130).

diapason'), uma vez que consequente imitativo replica precisamente a configuração das sílabas hexacordais.



Exemplo 13: "*Fuga per Diapason*" (1545, f.9v). Neste caso, o consequente imitativo replica precisamente a configuração das sílabas hexacordais do antecedente, alterando a sua configuração apenas no movimento da cadencia final.

Apesar dos esclarecimentos quanto o correto emprego da palavra '*fuga'*, Aaron não deixa explícito outras informações que determinam, com maior precisão, os aspectos relacionadas a questão apontada acima, como por exemplo, concernente à extensão do rigor imitativo, ou seja: se poderíamos chamar de '*fuga'* uma circunstância musical na qual o consequente imitativo reproduz fielmente apenas uma parte do antecedente. Se compararmos ambos os exemplos, a reposta aparentemente seria negativa, uma vez que o primeiro (Ex.12), refutado a ser denominado como "*fuga*", é apenas parcialmente rigoroso, diferentemente do Exemplo 13 ("*Fuga per Diapason*"), o qual é majoritariamente constituído por uma rigorosa repetição do antecedente, com alterações apenas nas três notas concernentes à cadência. Assim, se seguirmos esse de raciocínio, é possível concluir que um '*canon'* – ou seja, o resultado musical de uma determinada 'obrigação' contrapontística que indica uma relação intervalar de entrada do(s) consequente(s) – pode, entretanto, configurar também uma '*fuga*' - se o consequente repetir rigorosamente o antecedente; contudo, uma '*fuga'* nem sempre pode se configurar como um '*canon'*.

De maneira geral, essa discussão levantada por Aaron torna-se um significativo ponto de interesse apresentada sob a perspectiva da história terminológica que envolve os conceitos de *fuga*, *canon* e imitação, a qual receberá outro importante (e difundido) passo na proposta

realizada por Zarlino em *Le Institutione harmoniche* (1558), ao adotar a quadripartida classificação '*fuga'* e '*imitatione'*, figurando ambas tanto '*sciolta'* quanto '*legata'*.

No quarto capítulo do terceiro livro de *Lucidario*, Aaron apresenta aquela que pode ser considerada a sua discussão mais prolongada sobre o contraponto no âmbito terminológico-conceitual, cujas *auctoritates* são abertamente citadas. A observação dos elementos que compõem a sua argumentação sobre o significado do termo 'contraponto', proporciona-nos uma rara oportunidade de aprofundamento no que diz respeito à base no entendimento desse conceito nessa última fase de vida do autor florentino.

Pelas características argumentativas apresentadas por Aaron, Gafurio aparenta ser o principal alvo a ser alcançado por meio das definições de Ramos de Pareja, Tinctoris e Spataro, citando-os inclusive nominalmente. No entanto, a primeira definição que se estabelece como o ponto de partida para todo o discurso do capítulo, é aquela presente no *Diffinitorium* (c.1472-1475) de Tinctoris. Nas palavras de Aaron, em tradução direta do verbete do dicionário de Tinctoris, lê-se: "*Contrapunto non è altro, che un canto, che consiste nel porre di una voce contro d'unaltra voce, ilqual Contrapunto dallui è diviso in due parti, cioè in semplice, et diminuito*" (1545, f.18r). [347]

Com o conceito delineado a partir dessa definição - cujo objeto principal sustenta o fator da disposição de uma nota em face a outra -, Aaron, com vistas para o descrédito de Gafurio, expõe a definição presente em *Angelicum ac divinum opus musice* (1508), a qual é fundamentalmente baseada naquela de Tinctoris. Assim, Aaron em citação praticamente direta a Gafurio, escreve:

> *...il concento, overo modulatione è uno corpo, il quale ha in se diverse parti accommodate alla cantilena disposta tra voci distante per intervalli commensurabili, et che questo è detto Contrapunto, perche sempre si considera un punto contro un'latro, o veramente una voce contro un'altra* (1545, f.18r).[348]

[347] *Diffinitorium*: "*Contrapunctus est cantus per positionem unius vocis contra aliam punctuatim effectus; et hic est duplex: scilicet simplex et diminutus*" (TINCTORIS, 2004, p.12)

[348] Gafurio: "*El concento overo modulatione è uno certo corpo quale ha in se diverse parte accomodate a la cantilena disposita tra voce distante per intervalli commensurabili. Et questo e dicto da cantori Contrapunto: perche sempre li e consyderato uno puncto contra laltro*" (1508, f.Giv). Em comparação, a palavra "*cantori*" é a única omissão realizada por Aaron: "*et che questo è detto* [*da cantori*] *Contrapunto*". Exceto pela maior abrangência intencionada em *Lucidario* - que presumivelmente consiste em um indício da mudança de status dos músicos instrumentais se comparada ao período de Gafurio -, a omissão aparenta não possuir nenhuma outra incidência significativa à definição em si.

Após a exposição, Aaron realiza uma leitura crítica dos elementos presentes na definição de Gafurio perante aqueles proferidos por Tinctoris. Apesar de compartilharem parte da definição – particularmente aquela relacionada à disposição das notas umas às outras -, Aaron inicia a sua primeira crítica a Gafurio, cujo ponto fundamental reside na ausência do detalhamento quanto a equivalência rítmica entre as notas formantes do complexo. Segundo Aaron, a definição de Gafurio contemplaria apenas aquelas melodias que possuem notas de igual tamanho (breve contra breve, por exemplo).[349]

Além de sua própria crítica, Aaron também faz uso da opinião de Spataro para reforçar a sua argumentação contra Gafurio – embora sem mencionar a fonte dessa informação[350]. Neste caso, Spataro (via Aaron) aponta uma contradição na argumentação do maestro de Lodi, baseando-se em um complemento da definição já contestada. Esse complemento, entretanto, diz que "o Contraponto, composição ("*concento"*) ou modulação consiste em vozes que são distantes por intervalos comensuráveis".[351] Assim, Gafurio ao conduzir a discussão da permissibilidade dos intervalos do contraponto baseando-se prioritariamente nas proporções numéricas dos intervalos, ele acaba por refletira a tradição escolástica medieval a qual aplicava o mesmo princípio à 'arte do discanto'. E assim, é de se esperar que essa abordagem, oposta à corrente teórica de Ramos de Pareja – caracterizada pelo círculo de John Hothby e Nicolaus Burtius - seja objeto de crítica por Spataro, e por meio de sua influência, do próprio Aaron.

Assim, Spataro sugere que, pela lógica da definição de Gafurio, apenas os intervalos 'comensuráveis' podem tomar parte no contraponto - que evidentemente é condenado pelo autor bolonhês. Pois, *a priori*, essa delimitação então impediria a presença dos intervalos

---

[349] "*...imperoche bisognava , che egli facesse differenza tra il concento, il quale procede per la nota simile contro la sua simile, et il concento, il quale cade tra molte note tra se simili, overoo dissimili, come accade nel diminuire delle note, il qual modo di comporre si usa ne concenti, et secondo la diffinitione di Franchino in tali concenti non cadera il Contrapunto dallui diffinito, perche la sua diffinitione solo sara intesa convenire a quegli concenti, i quali solamente a nota contra nota simile procedono...*" (1545, f.18r).

[350] Em seu estudo dedicado às fontes de *Lucidario*, Anne-Emmanuele Ceulemans (2009, p.738) cita não ter identificado a procedência dessa informação proferida por Spataro.

[351] Aaron: "*Gioan spadaro, che egli é da notare dove Franchino ha detto che il Contrapunto overo Concento, o Modulatioone consiste di voci infra se distanti per intervalli commensurabili...*" (1545, f.18r). Em Gafurio, no capítulo 1 do quarto tratado de '*Angelicum ac divinum opus musice'*, a mesma passagem é originalmente lida desta maneira (aqui apresentada de maneira mais alargada para que seja compreendido o contexto): "*Lo effecto del contrapuncto si è Ascendere et descendere com voce diverse et contrarie in medesimo tempo distante* per intervalli p[r]oportionati et concinni...(1508, f.Giv, grifo nosso)

como a terça maior e a terça menor no contraponto, pois esses são considerados pelo próprio Gafurio como "*concinita vagante et surde",* justamente pela *"variabile vicissitudine sua et per la lor imperfecta concordantia*" (1508, f.Giir)[352]- correspondentes às proporções 81:64 e 32:27 na afinação pitagórica, respectivamente. Para fundamentar essa afirmação, Gafurio faz o uso da *auctoritas* de Guido, que em *Micrologus,* afirma justamente a inadequabilidade da mensuração no monocórdio apesar de seu uso prática do canto: "O semitom, o ditono e o semiditono, por fim, ainda que sejam relações sonoras utilizadas no canto, estas não possuem uma divisão no monocórdio"[353] (GUIDO D'AREZZO, 2008, p.18).

Assim, em *Lucidario,* Aaron relata que Spataro acusa Gafurio, pela má compreensão daquilo que fora ele entendido de Guido, ressaltando justamente a última parte da sentença sobre a exequibilidade prática desses intervalos (1545, f.18v). E como uma espécie de fechamento dessa ideia (ainda que não do capítulo), Aaron cita aquilo que aparenta ser uma definição mais alinhada aos seus próprios ideais, a qual fora retirada de um "certo *compendio*" de Ramos de Pareja escrito em "*lingua materna*"[354], que afirma: "os antigos diziam que o contraponto ou organização não é outra coisa senão a consideração da consonância que fazem dois sons ou vozes, com uma mais aguda, ou uma mais grave, [as quais são] juntamente proferidas" [355]. E como complemento a essa definição, Aaron invocando (via Ramos de Pareja[356]) o conceito guidoniano da soberania do *Diapason*, afirma em tom de conclusão: "e para o contraponto, basta declarar que os tais intervalos anteriormente mencionados se adequam entre si..."[357] (1545, f.18r). Dessa forma, uma vez que sejam comportados dentro da oitava, bastam para que sejam utilizados em contraponto,

[352] Essa mesma frase é explicitada por Aaron: "*Et poi ne trattati suoi [Gafurio] dice, che tali distanze sono incommensurabili, perche cadono in una incerta proportione cioè lontana dalla multiplicità et alla sopra particularità*" (1545, f.18r).
[353] "*Semitonium autem et ditonus et semiditonus, etsi voces ad canendum coniungunt, divisionem tamen nullam recipiunt*" (2008, p.18).
[354] Segundo Higinio Anglés, provavelmente escrito antes de *Musica practica*, o tratado *Introductorium seu Isagogicon* infelizmente aparenta ter sido perdido (ANGLÉS, 1976, p.1149)
[355] "*…gli antichi dicevano che il contrapunto overo organizatione non era altro che considerare la consonanza che fanno duoi suoni, overo due voci o più, una più acuta o più grave dell'altra, giuntamente profferite* (1545, f.18v)
[356] A partir da tradução de Aaron do capítulo 1 do segundo livro de Musica practica, lê-se: "*...tutto il corpo musico consiste nella distanza dello Diapason la quale consiste di otto voci over suoni*" (1545, f.18v).
[357] "*Et che al Contrapunto assai basta dichiarare, come le predette voci convengono intra loro...*" (1545, f.18v).

refutando assim, o uso das proporções numéricas como meio a medir a permissibilidade intervalar no contraponto.

3.1.4.3 Modos

Em *Lucidario*, a discussão sobre modos é direcionada apenas ao cantochão, tendo como principal ponto de argumentação as teorias apresentadas por Marchetto da Padova em *Lucidarium in arte musicae planae*.[358] A exposição ocorre no primeiro livro do tratado, cujos capítulos (ou 'opiniões') 4 e 7 são particularmente significativos do ponto de vista analítico.

Referenciado no índice inferido (cf. Apêndice, Ts.12) pelo título "Como o modo é identificado por outra maneira, além do movimento *per arsin* e *thesin*" ("*Come il tropo si conosce per altra maniera, che per arsin, tesin*"), o capítulo 4 é apresentado pela estrutura retórica "opinião-oposição-resolução". Neste caso, Aaron apresenta a questão a partir das informações contidas no capítulo 4 de *Lucidarium* de Marchetto (tratado 10, cap.3), cujo principal ponto argumentado consiste na reavaliação dos critérios para a atribuição modal, que vão além do âmbito e da *finalis* de um canto, ilustrando a situação por meio de comentários sobre o responsório *Sint lumbi vestrti praecincti*. A atribuição, segundo a perspectiva de Marchetto, também deve considerar as características presentes tanto nas *distinctiones* ('conclusões') quanto nas espécies (*diapente e diatessaron*) expressas por uma melodia (as quais são inerentes a um determinado modo) – ato referenciado por Aaron como "*transito delle spetij*". Para finalizar a exposição do 'problema', Aaron explica que, para Marchetto, se um cântico cuja melodia é compreendida segundo as espécies do terceiro modo (terminação em Mi), apresentar, ao final, uma nota abaixo da esperada *finalis* (neste caso, Ré), esse cântico não deverá ser julgado como primeiro (ou segundo) – como indica a *finalis*

[358] Cujo nome aparenta ter exercido alguma influência no presente tratado de Aaron, embora isso seja apenas uma conjectura, pela ausência de evidências da relação. Essa suposição é baseada no fato de que se trata de um nome bastante incomum e raro aplicado a um tratado, seja musical ou não. Já Anne-Emmanuelle Ceulemans é categórica ao relacionar ambos os tratados: "*Le* Lucidario *d'Aaron emprunte son titre au* Lucidarium in arte musicae planae *(1317-18) de Marchetto de Padove*..." (2009, p.730).

-, mas como terceiro modo, justamente pela influência exercida pelas espécies na atribuição modal, ainda que o início, o *ambitus* e a conclusão indiquem o contrário.[359]

Na parte da '*oppositione'*, Aaron essencialmente repete aquilo que Marchetto diz no capítulo 4 de *Lucidarium* sobre a prevalência da espécie de *diapente* relacionado ao modo autêntico: portanto, a seção não atua de fato como uma refutação a proposta inicial, mas como uma espécie de "diálogo" que sustenta a primeira argumentação. Se observamos as últimas palavras do parágrafo dedicado à questão, entende-se que o sentido de 'oposição' é evocado perante aqueles que por ventura não compreendem a questão desta maneira. Aaron, utilizando as palavras de Marchetto, parafraseia o mestre de Padova: "...aqueles que julgam os modos das melodias somente por meio da extensão superior ou inferior não são músicos, mas cegos, e podem ser chamados, portanto, de cantores de erros".[360]

Em sequência, na parte da '*resolutione'* do assunto considerado, Aaron deixa claro o seu posicionamento com relação a prevalência da *finalis* como principal marcador para a atribuição modal - discordando, portanto, da "força das espécies" ("*forza delle spetij*") como creditado por Marchetto. A presença de espécies que diferem do modo sugerido pela *finalis*, afirma Aaron, deve ser subjugada perante a nota de conclusão, e não ao contrário. Desta maneira, um canto que possui tais características é avaliado como 'comisto' ("*tuono commisto*").

Na '*oppenione'* 7, Aaron mais uma vez discute ou reavalia um posicionamento analítico realizado por Marchetto. Desta vez, o confronto é relacionado aos critérios estabelecidos para a atribuição de uma melodia ao modo autêntico ou plagal. A seção inicial

[359] É importante salientar que, para esse veredicto, Aaron usa os termos "*principi*", "*distintioni*" e "*specij*", respectivamente. Ainda que os dois primeiros termos não trazem grande dificuldade para a tradução (como "inícios" e "conclusões"), o termo "*specij*", em nossa perspectiva, pode ser referenciado como "*ambitus*", fazendo jus ao que o termo se refere em vez da palavra em si. Isso, pois, conjectura-se (baseando sobretudo na leitura direta do texto de Marcheto) que Aaron esteja fazendo menção a conjução das espécies como '*ambitus'* do canto, e não às características transitivas e relacionais entre um determinado perfil melódico e as espécies de um modo: perspectiva analítica a qual consiste entre as mais estimadas por Marchetto em seu tratado, e que é justamente objeto de comentário na seção "*oppositione*" abordada logo em seguida.

[360] "*...quod tales iudicantes cantus de tonis solum propter ascensum et descensum non musici sed ceci, errorisque cantores potius dici possunt*" (2007, p.126). Na versão de Aaron, que contextualiza a fala de Marchetto já atribuindo o resultado da operação condenada, lê-se: "*Et dice, che se sarà giudicato primo* [*modo*], *che'l Musico sarà detto cieco, et essere in errore...*" (1545, f.Biiiv).

consiste basicamente na síntese da exposição de Marchetto, expondo aquilo que será criticamente avaliado e argumentado nas etapas seguintes.

Apresentado originalmente no primeiro (e único) capítulo do tratado XII de *Lucidarium*, o principal critério para esse fim consiste na apuração do número de notas (e seus respectivos intervalos medidos em *diesis*), acima ou abaixo dos limites que configuram o *ambitus* tanto autêntico quanto plagal. Para ilustrar a diferença entre uma situação e outra, Marchetto então providencia três exemplos, os quais são reproduzidos por Aaron (Fig.58).

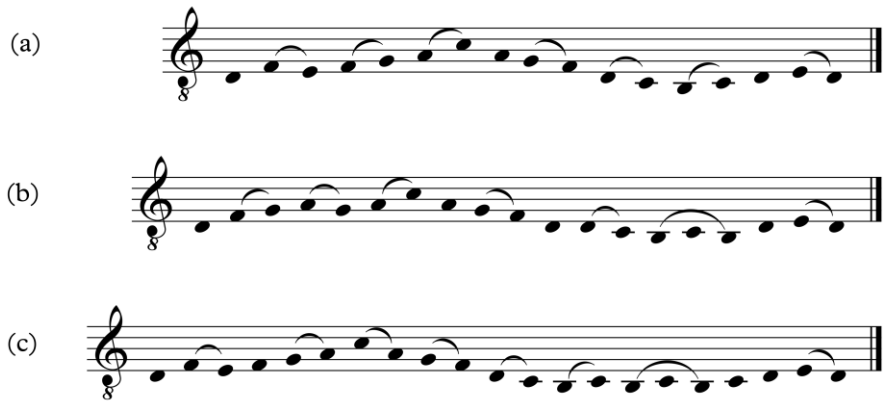


Figura 58: (a) "canto do primeiro modo"; (b) "[canto] do primeiro modo; (c) [canto] "do segundo modo" (cf. 1545, f.Civ), apresentadas a partir do capítulo 1 do Tratado XII de *Lucidarium* de Marchetto.

A principal diferença entre as três melodias reside nas notas que tangem a extensão plagal do modo, embora, propositadamente todas as três possuem características semelhantes nesse sentido. Assim como relata Aaron a partir da explicação de Marchetto, o primeiro exemplo, o qual é atribuído a versão autêntica do primeiro modo, caracteriza-se por exceder um tom acima (c *solfaut*) do âmbito plagal – o qual, segundo Marchetto, é b *fa* acima de a *lamire* -, assim como descender um semitom (♮ *mi*) "daquilo que pode descender o autêntico" – ou seja, C *faut*. O segundo exemplo também é atribuído ao modo autêntico, pois, ainda que descenda duas vezes a nota ♮ *mi*, também é atribuído ao modo autêntico. Já o terceiro exemplo é atribuído ao modo plagal, pois tange três vezes o semitom c *solfaut* – b *fa* ♮*mi*, o qual possui dois *diesis* cada, totalizando, portanto, seis *diesis*, prevalecendo a região do *diatessaron* abaixo da *finalis*: e, portanto, atribui-se a melodia ao segundo modo.

Na seção da *oppositione*, Aaron critica a solução de Marchetto, pois diante dessa atribuição, "seria extinto e anulado os modos mistos imperfeitos" ("*sarebbono estinti, et annulati i tuoni misti imperfetti*"); ou seja, particularmente quando as espécies de *diapente* e *diatessaron* que caracterizam os modos autênticos e plagais são compartilhadas, mas não de maneira plena[361] (como no caso dos exemplos em questão). Além disso, nessa seção Aaron também critica o posicionamento quanto aos limites normatizados abaixo da *finalis* na doutrina de Marchetto (um tom para o autêntico e um semitom para o plagal).

Assim, em sua conclusão ao assunto ('*resolutione'*), Aaron persiste na crítica aos critérios estabelecidos por Marchetto, afirmando que se deve considerar a imperfeição do *ambitus*, tanto acima quanto abaixo, e não pela diferença do intervalo excedente. E como *auctoritas* ao seu argumento Aaron utiliza duas fontes.

A primeira é a definição de Gafurio presente em seu *Practica musica* (I, cap.8), que, nas palavras de Aaron, diz: "*Se un canto è autentico, et che nel grave tocchi tutto'l Tetracordo del suo plagale, overo almanco due voci, tal canto sarà detto misto*" (1545, f.Ciir).[362] Com relação à segunda definição, Aaron menciona ter retirado de um "*Compendio di Musica*", de Guido D'Arezzo. Na verdade, o tratado se trata do amplamente difundido '*Compendium musices'*[363], que, por possuir uma mão guidoniana no início do tratado, pode ter levado a Aaron a atribuir o tratado a Guido. A passagem em questão consta no final do breve tratado (que na prática, repete a colocação de Gafurio). Nas palavras de Aaron citando o referido tratado, encerrando a sua 'resolução', se lê: "mas aqueles [modos] autênticos que

[361] Vale ressaltar que o detalhamento quanto a qualidade imperfeita (ou perfeita) dos modos mistos não é realizada por Marchetto. Se observarmos a proposta de Tinctoris no capítulo 40 de *De natura et proprietate tonorum* (c.1475) podemos conjecturar a versão imperfeita do modo misto, uma vez que o autor comenta somente da qualidade perfeita. Talvez de uma maneira ainda mais próxima a categoria mencionada por Aaron, temos a definição apresentada por Bonaventura da Brescia em *Regula musice plane* (c.1505). Nos capítulos 28 e 29, o autor expõe as categorias dos modos mistos autênticos e mistos plagais, respectivamente. Em ambos os capítulos, também esclarece que é possível que, no caso do misto autêntico, a melodia não alcance plenamento o registro plagal; e no caso do modo misto plagal, a melodia não alcance o registro do autêntico. Assim, em suas palavras, com relação ao primeiro caso, "*tali tono ponno esser imperfecti de sopra, e mixti infra*" (n.d. [c.1507], f.Ciiv); e com relação ao segundo, "*tali toni pono esser imperfecti infra, et mixti supra*" (Idem, f.Ciiv)., justamente como o caso das melodias ilustradas por Aaron, a partir de Marchetto.

[362] Gafurio (I, cap.8): "*Mixtus tonus dicitur si auctenticus est: quum vel totum gravius sui placalis attigerit tetrachordum, vel duas saltem eius chordas*" (1496, f. Bvv).

[363] Impresso 29 vezes durante 1499 e 1597, segundo David Crawford (1982, p.176).

desencendo abaixam um tom, semitom ou dois tons misturando-se junto aos plagais, são chamados de mistos" [364] (1545, f.Cii).

3.1.4.4 Musica ficta

Diante de nosso objetivo, distingue-se apenas um tópico sobre '*musica ficta'* em *Lucidario*, cuja exposição não é encontrada nos tratados anteriores. A passagem se encontra no capítulo 6 do quarto livro, onde Aaron discute elementos para a 'transposição' de cânticos com especial atenção ao aspecto instrumental do processo.

Intitulado "Da maneira de proceder com as seis sílabas acidentais no instrumento chamado Orgão", Aaron dirige a palavra essencialmente aos Mestres de Capela, recomendando que, diante de um cântico que provoca "desconforto" aos cantores devido ao *ambitus* inerente ("*discomodo il suo ascendere*"), eles devem 'realocar' ("*conllocare"*) ou 'transpor' essa melodia quando realizada ao órgão. A operação é ilustrada pela apresentação da Figura 59, que reúne os hexacordes transpostos a partir dos hexacordes sem acidentes (*durum* e *naturalis*) os quais são omitidos da apresentação. Nota-se, entretanto, que o hexacorde *mollis* (em F), é apresentado apenas para seguir a lógica expositiva da apresentação.



Figura 59: Hexacordes realocados como ilustração ao ato da 'transposição' dos cânticos no órgão. Observa-se que Aaron omite os hexacordes em G e C, *durum* e *natualis*, (cujas notas são apresentadas sem acidentes), mas mantêm o hexacorde em F (*mollis*), pela presença de seu acidente (b *molle*).

[364] "*Ma quelli autentici, che discendo si abbassano per un tuono o per un semituono, o per un dittono, perciò che con loro plagali si mischiano, sono chiamati misti*" (1545, f.Cii). Aqui, eis a passagem do tratado anônimo a qual Aaron faz referência: "*Qui autem autentici infra tonum, semitonium vel ditonum et cetera deponunt, eo quod cum suo plagali miscentur, appellantur mixti*" (ANONYMOUS, 1985, p.55).

Durante a exposição do capítulo, Aaron chama a atenção sobre a inevitável substituição, em certos casos, dos semitons menores por maiores. Como exemplo desta operação, Aaron comenta sobre uma possível necessidade de realizar um cântico do sexto modo (*finalis* Fá) um tom abaixo – portanto, Mi bemol. Dessa forma, a sequência das notas nessa nova altura então substituiria o semitom menor (Si-Do e Mi-Fa) pelo semitom maior ocasionado pelo uso do *b molle*. Sobre a diferença do coma que se encontra nessa situação, Aaron afirma: "Dizem alguns que isso não é de muita importância...pois sendo o coma uma partícula insensível e que não pode ser executado pela voz humana, o semitom maior pode ser realizado em vez do menor"[365] (1545, f.36v). Desta maneira, portanto, releva-se a diferença entre ambos os semitons, o que possibilita a transposição por parte do organista dos cânticos que são desconfortáveis aos cantores.

3.1.5 *Compendiolo di molti dubbi...intorno al canto fermo, et figurato* (Milão, n.d. [c.1550]) – Ts.14

Como descrito no frontispício, o último tratado de Aaron é uma 'coletânea', caracterizada pela extrema brevidade de argumentação, cuja aparência muito se assemelha aos manuais escolares produzidos na Europa central durante o século XVI, como *Compendium musices* (Bern, 1537) de Lampadius – citado ao longo do tratado por Aaron –, ou ainda, *Compendiolum musicae pro incipientibus* (Nüremberg, 1548). Nesses casos, os capítulos apresentam uma breve definição sobre um determinado assunto, e são orientados sobretudo pela síntese e objetividade.

Dedicado ao Monsenhor Traiano da San Celso – ou Traiano de Alicorni (BERGQUIST, 1964, p.53) -, o compêndio foi escrito nos últimos anos de vida de Aaron e publicado em Milão, cidade onde se encontra a Abadia de San Celso. Segundo Bergquist, o tratado não apresenta quase nenhuma novidade perante aquilo que o autor escreveu em seus tratados anteriores (1964, p.70).

[365] "*Dicono alcuni che questo non è di molta importanza...percioche essendo essendo il Coma particola insensibile, et che non essere pronontiata dalla voce huamana, Il semiton maggiore puo sodisfare in vece del minore*" (1545, f.36v).

O *Compendiolo* possui uma organização simples e direta, cuja divisão ocorre em dois livros: o primeiro dedicado ao cantochão (com cinquenta breves capítulos), e o segundo, ao canto mensurado (com setenta e três capítulos). Ao nosso objetivo foram inferidas algumas observações de ambos livros, com o objetivo justamente de complementar pontuais argumentações abordadas nos comentários aos anteriores. A investigação por tal perspectiva configura-se uma oportunidade única ao presente estudo, uma vez que a abordagem particular realizada por Aaron nesse tratado, obrigou o autor a condensar uma série de conceitos que, nos tratados anteriores, foram realizados de maneira dissertada e alongada, corroborando o aprofundamento das particularidades da doutrina de Aaron, não somente quanto aos conceitos propriamente ditos, mas também, e principalmente, quanto os elementos do campo terminológico adotados pelo autor.

3.1.5.1 Elementos relacionados à tradição do cantochão

Entre os elementos mais significativos relacionados ao cantochão nesse tratado, constam as informações baseadas no capítulo 8 do primeiro livro de *Practica musice* (1496) de Gafurio – como Aaron expressamente se refere -, dedicados aos aspectos qualitativos da execução de certos tipos de cânticos. Apresentado durante os capítulos 25 a 28, Aaron descreve brevemente a maneira que ele entende ser a apropriada para realizar Introitos, Graduais, Aleluias, Ofertórios e os cânticos da Pós-Comunhão.

Essa pequena seção se inicia com uma premissa geral aplicada a "qualquer composição", enfatizando que "primeiramente se deve considerar a natureza do canto; isto é, quando [ele] ascende e descende, de modo que o coro seja acomodado a eles" (n.d. [c.1550], f. Biiiv). No entanto, a partir da informação em si, não é claro se Aaron se refere ao movimento ascendente/descendente, a tessitura ou, de fato, o volume ou a intensidade sugerida pelo cântico.

Se observarmos as definições seguintes, Aaron faz-nos crer que a afirmação se trata especificamente da qualidade/intensidade vocal a qual deverá ser avaliada de acordo com a natureza ou contexto religioso de cada um dos cânticos. Nos Introitos, diz Aaron, "as entonações devem ser mediamente altas, imitando e remetendo aos verdadeiros cristãos no

momento da oração e do divino ofício"; além disso, tais cânticos são assim chamados - segundo afirma Aaron -, por atuarem como o "presságio dos profetas"[366] (n.d. [c.1550], f. Biiiv). Nos Aleluias, a entonação "deve ser suavemente realizada, com o júbilo do divino ofício"; e ainda completa, "Alleluya é hebraico, em latim, significa 'louvar ao Deus verdadeiramente invisível', como declarou Agostinho nos comentários aos Salmos".[367] E por fim, tanto nos ofertórios quanto nos cânticos de Pós-Comunhão, o cantor "deve continuar com a voz um tanto alta e modulada, para demonstrar o fim da Missa"; e quanto aos termos, afirma: "Ofertório significa oferecer o Sacramento e a si mesmo com a oração de fé, come declara Cardeal Hugo [de Saint-Cher] da Ordem dos Pregadores [ou Dominicana], e Franchino, no capítulo 8 do primeiro livro de sua Prática".[368]

3.1.5.2 Consonância e Dissonância

Sobre o assunto, vale apenas enfatizar brevemente a alteração da perspectiva de Aaron no que diz respeito ao intervalo de quarta.[369] No capítulo 64 da segunda parte (n.d. [c1550], f.Diiir), Aaron volta a afirmar a opinião expressa em *De Institutione harmonica*, ao referi-la como dissonância - juntamente com a segunda, sétima, e suas respectivas oitavas.

Se considerarmos o posicionamento presente nas edições de 1529 e 1539 de *Toscanello* - uma vez que na primeira edição Aaron se ausenta do posicionamento -, conjectura-se que a mudança tenha ocorrido por influência de Spataro, pois, para esse autor,

---

366 "*Introiti la Intonatione debbe essere mezzanamanete alta à imitare, et chiamare i veri Christiani alle orationi et divini offici, ilquale significa Ivaticini de profeti*" (n.d. [c.1550], f. Biiiv).

367 "*Alleluya, è lingua hebrea, et nel Latino significa Laudate Iddio vero invisibile, come' dichiaro Agostino nella glosa del Salterio*" (n.d. [c.1550], f. Bivr). Aaron, ao mencionar Agostinho, provavelmente se refere aos Comentários aos Salmos ("Enarrationes in psalmos)". Entre as passagens cujo autor menciona, de maneira clara, sobre a invisbilidade de Deus, está o segundo sermão realizado sob o Salmo 113: "Visto que adoramos a um Deus invisível, em nada notório aos olhos corporais, mas somente a poucos homens de corações muito puros, a ponto de poderem as nações perguntar: Onde está o seu Deus? porque elas podem apresentar aos olhos dos outros os seus deuses, o salmista primeiro declara que através das obras podemos nós experimentar a presença de nosso Deus, porque, embora esteja "nos altos céus, fez tudo que lhe aprouve no céu e na terra" (AGOSTINHO, 1998, p.191).

368 "*Offertorio significa offerire il Sagramento, et se medesimo com la oratione della fede, come dichiara Ugone Cardinale del ordine de Predicatori, et Franchino al capitolo 8 al primo libro della Practica sua*" (n.d. [c1550], f.Divr)

369 Já comentado no subcapítulo 2.3.

o intervalo de quarta é considerado como dissonância, como afirma, por duas das cartas enviadas a Aaron: em 6 de maio de 1523,[370] e em 23 de maio de 1524.[371]

3.1.5.3 Contraponto

Entre os elementos que complementam exposições já argumentadas, constam dois breves capítulos: "Das partes e excelência do contraponto", capítulo 62; e sobre as "regras em torno as composições", capítulo 66.

Conforme comentado e traduzido no início desse estudo (seção 1.1), o capítulo distingue seis "características" ("*parti*") que constituem "qualquer contraponto louvável", são elas: alegre, prazeroso, *fugato*, harmonioso, cômodo e sincopado ("*allegro, soave, fugato. harmonioso, commodo et sincopato*") (n.d.[c.1550], f.Diir). De maneira suscinta, esse brevíssimo capítulo nos fornece um panorama das qualidades que distinguem um bom contraponto. No entanto, essa rara oportunidade avaliativa e crítica de um autor como Aaron, nos traz uma inevitável dificuldade de interpretação, uma vez que os adjetivos, configurados aqui como termos musicais absolutos, não possuem qualquer outra explicação ou comentários, necessitando uma ação investigativa que os delimite a uma série de possíveis significados, mesmo que de maneira relativa e aproximada.

Ao comentar sobre esse capítulo, Bergquist separa os termos em três categorias, justamente por compartilharem características afins. Assim, '*fugato'*, '*sincopato'* e '*harmonioso'*, de acordo com Bergquist, "obviamente referem-se às possibilidades de imitação e da sincopa, e a necessidade de consonância entre as partes" (1964, p.318); já '*commodo'* ("conveniente", "adequada") e '*soave'* ("suave") "parecem enfatizar que a escrita seja eufônica, tanto com relação à condução das vozes quanto a respeito da harmonia"; e, por fim, '*allegro*', que apesar do significado ser "obscuro" nesse contexto, Bergquist acredita que Aaron estaria sugerindo que "as vozes do contraponto deveriam dar a impressão de

[370] *"...li quali demonstrano che in uno tempo pronuntiato la ultima sua medietà sarà septima, quarta, et seconda, et altre símile dissonantie..."* (1991, p.296).
[371] *"...perché quella distantia la quale per se è alquanto dissonante (per se pulsa) non concorda in musica, come appare del spacio sesquitertio o vero diatessaton..."* (1991, p.303).

movimento e vida, por meio do cuidadoso desenho de cada uma das vozes e através da variedade de configurações rítmicas em cada parte" (1964, p.318-319).

Diante da importância desses termos - e evitando uma abordagem um tanto quanto pragmática -, iremos proceder com uma averiguação dos possíveis significados dos vocábulos, comparando-os com a aplicação dos mesmos em tratados anteriores, bem como em documentos de outros autores do círculo de convivência de Aaron. Ao final, apresentaremos uma tabela com uma síntese daquilo que pôde ser constatado a partir da avaliação desses dados.

Antes da avaliação entre os tratados de Aaron, vale enfatizar a presença de uma passagem presente no tratado *Breve introduttione di musica* (Veneza, 1540), de Giovanni del Lago. No último capítulo ("*Modo, et osservatione di comporre qualunche concento*"), o autor expõe elementos que considera fundamentais para a composição de uma peça. Entre as orientações, duas passagens são muito semelhantes com aquelas apresentadas por Aaron, sugerindo possivelmente a sua estreita relação. A conjectura torna-se plausível pois, a proximidade com o tratado de Del Lago pode ser atestada devido a data de sua publicação, uma vez que o *Breve introduttione* fora objeto de crítica em uma carta enviada por Aaron, provavelmente no início de Julho de 1540 (cf. BLACKBURN et al., 1991, p.728-741).

No tratado, Del Lago apresenta certas características que podem ser diretamente comparadas àquelas utilizadas por Aaron (algumas inclusive no âmbito terminológico), alterando-se apenas a ordem de exposição, como pode ser observado na Tabela 16.

Giovanni del Lago *Breve introduttione di musica* (1540, f.Eivr, grifo nosso).	**Termos utilizados por Aaron** (os números indicam a ordem de apresentação apresentada no *Compendiolo*, n.d.[c.1550], f.Diir)
"*...quando diminuirete le notule, farete il contrapunto con bella diminuitione, et* ***sincope*** *'spesse volte* ***fugare*** *il soprano hor con il tenore, hor con il basso, o con altra parte*".	(6.) '*Sincopato'* (3.) '*Fugato'*
"*Oltra questo sforzatevi di far il concento vostro che sia* ***allegro***, ***suave***, ***pieno d'armonia***, *dolce, risonante, grave, et* ***facile nel cantare***, *cioè di consonantie usitate, come sono tertie, quartte, quinte, seste, et ottave*".	(1.) '*Allegro'* (2.) '*Soave'* (4.) '*Harmonioso'* (5.) '*Commodo'*

Tabela 16: Comparação entre os termos utilizados por Del Lago e aqueles apresentados por Aaron.

Por outro lado, também é possível comparar os mesmos termos a partir dos tratados de Aaron e demais documentos associados a ele. Com relação a primeira das seis características mencionadas - "*allegro*" - as demais aparições do termo em seus escritos não corroboram a esclarecer ao sentido aplicado na referida passagem do *Compendiolo* – reafirmando a possível apropriação a partir da elucubração de Del Lago - uma vez que o termo não era costumeiramente utilizado pelo autor para demarcar qualquer característica composicional. Tanto no *Tratatto* como em *Lucidario,* o termo "*allegro*" é aplicado como oposição à melancolia, especificamente para identificar um dos afetos do quinto modo: "*el quinto è delettabile, modesto, allegro e alto*", diz o *Trattato* (1525, f.Fir), enquanto em *Lucidario*, "*il quinto tuono lidio è chiamato, over trito, cioè terzo autentico, dilettevole, temperato et allegro*" (1545, f.31r). Em *Toscanello,* em uma das aplicações, Aaron utiliza o termo aparentemente denotando-o como elevado estado de espírito, típico de dias festivos. A passagem faz referência ao uso apropriado do trompete ('*tromba'*) em dias de festa, "pela clareza da exaltação e da alegria" ("*per la chiarezza delle laudi et della allegrezza...*" (1529, f.Biir) resultantes do som desse instrumento. Entre aqueles usos por outros autores - e que talvez nos auxilie de uma maneira mais satisfatória a compreender o termo aplicado por Aaron -, destaca-se uma passagem de Zarlino em *Le Institutioni harmoniche*, especificamente no capítulo 60 da terceira parte. Neste caso, o autor comenta sobre o

resultado sonoro de uma possibilidade de disposição do intervalo de quarta em uma situação a três vozes, a qual não é a mais indicada, mas, no entanto, "*fanno più allegra, et più sonora ogni compositione, nella quale sono poste*" (1558, p.246).

Com relação ao termo "*soave*"[372], muitas aplicações são constatadas nos escritos de Aaron. Entre elas, destaca-se aquela apresentada no *Tratatto*, onde Aaron enfatiza a distinção da música entre as demais "recreações" ("*recreationi*") dadas aos homens: "*...nessuna pare a me esser più sollazzevole né più conveniente all'huomo, quanto è la suave et gioconda harmonia*" (1525, f.Eiv); ou também em *Toscanello*, no qual o autor comenta sobre os aspectos que devem ser enfatizados em um contraponto, entre eles, a variação dos artifícios empregues na composição: "*...arteficiosamente in più modi variato più giocondo et soave diviene*" (1529,II, f.Iir). Além disso, é possível salientar outras aplicações e sentidos do termo, como na carta de Spataro a Aaron em 23 de maio de 1524. Aqui, Spataro comenta a inferioridade da terça e décima menor que, apesar de produzirem uma harmonia "*bona et suave*", a terça e décima maior são consideradas "mais agradáveis aos ouvidos" ("*più grata al senso de lo audito*") (1991, p.303).

Já o termo "*fugato*" é exposto apenas em seu primeiro tratado *De instituione harmonica* - ao menos na versão latina do termo – em que o autor define a característica ou propriedade da imitação estabelecida em cada uma das partes envolvidas na trama polifônica que adota esse processo: "*Imitatio in Cantilenis, sive fugatio de parte in parte, fieri solet*"[373] (1516, f.Hivr). De maneira complementar, uma outra interessante aplicação do termo também pode ser encontrada em uma carta de Spataro enviada a Giovanni del Lago em 24 de novembro de 1529. Neste caso, Spataro apresenta uma definição semelhante àquela apresentada por Aaron, isto é, da propriedade daquilo que é posto em fuga: "*...será dicto essere fugato, perché procederà per intervalli et specie simile*" (1991, p.402).

O quarto termo, "*harmonioso*" pode ser observado também em *Lucidario*, quando Aaron comenta sobre uma situação que envolve a manutenção da identidade natural de um Kyrie no oitavo modo por meio da realização do ♮ *quadro* (ou invés do ♭ *molle*), afirmando:

[372] Entre as definições do termo presentes no *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612, p.806) inclui-se aquilo que é "agradável aos sentidos" ("*grato a' sensi*") ou "prazeroso" ("*piacevole*") – significados que condizem com as outras ocorrências do termo por Aaron.
[373] Como já apresentado no subcapítulo 1.1 do presente estudo.

"*ne resulterà processo naturale harmonioso et grato*" (1545, f.Ciiv). Contudo, é com Zarlino pelo qual podemos ter uma dimensão maior daquilo que se entende por 'harmonioso' em meados do século XVI – ou ao menos um dos entendimentos possíveis desse termo. No capítulo 29 da terceira parte de *Le Instutione*, ao comentar sobre o uso de consonâncias dispostas em sequência, Zarlino apresenta uma argumentação que envolve o presente termo:

> ...molto ben sapevano, che l'Harmonia non può nascere, se non da cose tra loro diverse, discordanti, et contrarie; et non da quelle, che in ogni cosa si convengono. La onde se da tal varietà nasce l'Harmonia, sarà dibisogno, che nella Musica, non solo le parti della cantilena siano distanti l'una dall'altra per il grave, et per lo acuto: ma etiandio che le lor modulationi siano differenti ne i movimenti; et che contenghino varie Consonanze, contenute da diverse proportioni. Et tanto più potremo allora giudicar, che quella cantilena sia *harmoniosa*, quanto più si ritroverà nella compositione delle sue parti, diverse distanze tra l'una et l'altra per il grave et per l'acuto; diversi movimenti, et diverse proportioni (1558, III, cap.29, p.176, grifo nosso).
>
> Sabemos muito bem que a harmonia não pode nascer senão das coisas que são diferentes, discordantes e contrárias,[374] e não daquelas que em tudo se convêm. Se de tal variedade nasce a harmonia, será necessário que na música, não somente as partes da composição sejam distantes umas das outras, no grave e no agudo, mas também que as melodias sejam diferentes em seus respectivos movimentos, contendo variadas consonâncias, compreendidas a partir de variadas proporções. E assim podemos julgar que aquela composição é mais *harmoniosa* quanto mais são encontradas na composição de suas partes, diversas distâncias, movimentos e proporções entre uma e a outra [parte], no grave e no agudo.

Assim, Zarlino salienta que não basta a variedade de intervalos entre as partes (perspectiva vertical), mas também a cuidadosa condução individual dessas partes (perspectiva horizontal). Se tais processos alcançarem êxito em suas demandas, poderemos assim, avaliar essa composição como '*harmoniosa'*, justamente pela característica quanto a variedade harmônica aplicada em ambas as perspectivas.

O quinto termo apresentado por Aaron, '*commodo'*, é definido no *Vocabolario degli accademici della Crusca* – sob a grafia '*comodo'* - como "útil, conveniente, oportuno, bom" ("*utile, convenevole, oportuno, buono*") (1612, p.198). Nos tratados anteriores, o termo é geralmente aplicado para indicar a conveniência da disposição de algum elemento perante outras opções. *Toscanello*, por exemplo, no capítulo 28 do segundo livro, Aaron apresenta opções do posicionamento de intervalos em uma situação a quatro vozes. Assim, diante o posicionamento do Tenor uma décima primeira com o Canto, o Baixo, uma terça abaixo do

[374] Ecoando a máxima apresentada na famosa gravura de *Angelicum ac divinum opus musice* (1508) de Gafurio: "*Harmonia est discordia concors*", que por sua vez, reflete Horácio no primeiro livro de suas *Epistolae* (12, 19): "*quid velit et possit rerum concordia discors*" (ORAZIO, 2015, p.66).

Tenor, o autor apresenta três opções de disposição do Alto acima do Tenor: sexta, oitava e décima; e em seguida, afirma insatisfeito que tais opções não resultam em 'suavidade' ('*suavità'*), mas, como não há outro um lugar mais 'cômodo', compositor estará desculpado diante dessa circunstância[375] (1529, f.Kiiir).

Para avaliarmos o último termo, '*sincopato',* podemos recorrer a própria definição de sincopa presente no capítulo 69 do segundo livro do mesmo tratado (que repete aquela já presente no capítulo 37 do primeiro livro de *Toscanello*[376]): "sincopa no canto mensurado é uma certa mudança de uma figura menor no lugar de sua semelhante ou equivalente...a qual não pode ser acompanhada de acordo com o número perfeito [(ternariedade)] ou imperfeito [(binariedade)]"[377], aplicável tanto às notas quanto às pausas (n.d. [c.1550], f.Eiir). Desta maneira, ao citar esse processo como intrínseco à boa composição, conjectura-se que, para Aaron, a sincopa configura-se um elemento essencial da manipulação das vozes – o que condiziria, em termos gerais, à habilidade e propriedade do compositor perante a manipulação de deslocamento rítmico entre as partes de uma composição.

Portanto, considerando o levantamento desses dados, a Tabela 17 mostra as interpretações dos termos apresentados por Aaron no tratado.

---

375 "…*de le quali poca soavità harai, ma...non potendo havere più commodo luogo sarai iscusato*" (1529, f.Kiiir).

376 Baseada na definição de Gafurio de *Angelicum ac divinum opus musice* (1508): "*La Sincopa in cantici mensurati è certa translatione et reductione de una figura minore ultra la sua magiore*" (1508, f.Gir). Se compararmos à definição do conceito apresentada no *Pratica musicae* (1496), perceberemos a ausência do termo que se referiria ao vocábulo "*translatione*" (provavelmente '*translatio'*) na versão em vernáculo: "*Sincopa in cantilena mensurabili est reductio notulae ultra maiorem*" (1496, f.Ciiiiv) – um indício que Aaron provavelmente tenha se servido da edição de *Angelicum* para estabelecer sua definição.

377 "*Sincopa nel Canto misurabile è uma certa transportatione di uma figura minore alla sua simile, overo equivalente...alle quali non si possa accompagnare, così nel numero perfetto come nel imperfetto*" (n.d. [c.1550], f.Eiir). Assim como aquela definição de Lanfranco em *Scintille di musica* (1533, p.66), esta é baseada, sobretudo a primeira frase, em Gafurio como apresentado em *Angelicum ac divinum opus musice* (1508): "*La Sincopa in cantici mensurati è certa translatione et reductione de uma figura minore ultra la sua magiore*" (1508, f.Gir). O indício que Aaron tenha provavelmente se servido da edição de *Angelicum* para cunhar a sua própria versão provém da comparação daquela apresentada no *Pratica musicae* (1496), a qual percebe-se a ausência do termo que se refereria ao vocábulo "*translatione*" na versão em vernáculo: "*Sincopa in cantilena mensurabili est reductio notulae ultra maiorem*" (1496, f.Ciiiiv).

Terminologia utilizada por Aaron (*Compendiolo*, n.d.[c.1550], f.Diir)	**Significados inferidos** (por conjectura, a partir dos dados levantados)
'Allegro'	Propriedade concernente a 'vivacidade' da composição; não necessariamente aquilo que concerne ao caráter, mas sim, da boa disposição e manipulação dos elementos musicais envolvidos.
'Soave'	Relacionada às propriedades que tornam a composição 'agradável' ou 'prazerosa' a ser ouvida.
'Fugato'	Propriedade resultante dos processos imitativos; neste caso, o termo aparentemente envolve tanto aqueles procedimentos estritos, quanto aqueles menos estritos.
'Harmonioso'	Relaciona-se a variedade harmônica, tanto da perspectiva das simultaneidades, quanto dos processos de cada uma das melodias envolvidas.
'Sincopato'	Propriedade relacionada à habilidade de fornecer deslocamentos rítmicos entre as partes de uma composição.

Tabela 17: Propriedades de uma boa composição segundo Aaron e seus possíveis significados.

Em continuação, o segundo ponto de interesse consta no capítulo 66, onde Aaron, pela primeira vez em seus tratados, apresenta oito regras para a realização do contraponto. Uma exposição considerada tradicional nos tratados musicais desde a elaboração por Tinctoris em *Liber de arte contrapuncti* e Gafurio em *Practica musica*, as oito regras atribuídas por Aaron estão diretamente alinhadas a essa tradição. No entanto, como é possível observar no quadro comparativo abaixo (Tab.18), as regras são apresentadas com um mínimo de variação se comparados a ambos os autores. Conjectura-se que a aplicação de tais regras por Aaron, provavelmente fora realizada de memória, com o intuito apenas de fornecer resumidamente certos conceitos bem conhecidos da tradição escolástica do contraponto.

Desta maneira, nota-se que a transformação dos 'pontos cardeais' relacionados ao estudo do contraponto sofre consideradas alterações já entre Tinctoris e Gafurio, que, embora mantenha o mesmo número de regras, altera o conteúdo de sete das oito comentadas. No caso de Aaron, se compararmos a ambos autores, aparentemente o *Compendiolo* reúne elementos inspirados tanto da elaboração de Tinctoris (regras 4, 6 e 8), quanto naquelas de Gafurio (regras 2, 4 e 7), além de apresentar a sua própria transformação (regra 1) ou mesmo a elaboração (regra 5) ao incorporar a célebre recomendação contrapontística (*mi contra fa*) como uma das regras.

Tinctoris *Liber de arte contrapuncti* (1477, III, cap. 1 a 8)	**Gafurio** *Pratica musicae* (1496, III, cap.3)	**Aaron** (*Compendiolo*) (n.d. [c.1550], II, cap.66)
1. omnis contrapunctus per concordantiam perfectam incipere finireque debet.	1. quod principia vniuscuiusque cantilenae sumantur per concordantias perfectas...Verum hoc primum mandatum non necessarium est: sed arbitrarium: namque perfectionem in cunctis rebus non principijs sed terminationibus attribuunt.	1. il compositore possa principiare il suo concento in quella consonanza che allui piace.
2. quam licitum est per imperfectas concordantias, non autem perfectas cum tenore ascendere ac descendere.	2. quod duae perfectae species eiusdem generis non possunt consequenter et immediate simul ascendendo vel descendendo in cantilena consititui.	2. due consonanze perfette d'un medemo genere insieme ascendenti et discendenti nel contrapunto non sono concedute.
3. tenore in eodem loco permanente plures concordantias non solum imperfectas verum etiam perfectas unam post aliam continuo assumi permittit.	3. quod inter duas perfectas eiusdem generis concordantias diuersis vel consimilibus motibus intensas aut remissas: vna saltem imperfecta concordantia.	3. due consonanze perfette possano haver luogo nel contrapunto quando una ascenda et l'altra discenda.
4. per quam praecipitur ut quam proximus et quam ordinatissimus poterit contrapunctus fiat.	4. quod Plures perfectae et dissimiles concordantiae ascendentes vel descendentes possunt in contrapuncto.	4. il compositore sia libero di ascendere et discendere ugualmente et differente come a lui piace.
5. quae precipit ut supra nullam prorsus notam perfectio constituatur per quam cantus distonari possit.	5. quod duae perfectae concordantiae similes possunt in contrapuncto consequenter et immediate constitui.	5. il contrapunto non patisce il mi contro al fa, né il fa contro del mi, se non è di necessità.
6. quae redictas fieri prohibet.	6. quod in contrapuncto partes cantilenae scilicet tenor et cantus atque contratenor debent invicem esse contrariae in motu.	6. più terze et seste insieme ascendenti et discendenti possino nel contrapunto essere continovate, perche esse hanno naturalmente variabile compositione.
7. duas perfectiones in eodem loco fieri continue vetatur.	7. quod quando ex concordantia imperfecta perfectam petimus concordantiam tanquam cantilenae terminationem.	7. due consonanze perfette l'una doppo l'altra possono essere accettate con movimento dissimile.
8. quae varietatem in omni contrapuncto exquirendam accuratissime precipit.	8. quod omnis Cantilena debet finiri et terminari in concordantia perfecta.	8. volendo andare a una consonanza, sempre si debbe pigliare quella che allei è più vicina.

Tabela 18: Síntese das oito regras do contraponto comparadas.

A primeira regra, sobre o início em consonâncias perfeitas, é apresentada já em *Toscanello* (II, cap.17), sendo esta exposição alvo de crítica por parte de Spataro. Naquele tratado, Aaron indica a prevalência do início em consonâncias perfeitas, com o término necessariamente com estes intervalos. Como consta na carta enviada a Aaron em 6 de Maio

de 1523, Spataro comenta sobre especificamente este preceito, indicando que tal regra é voltada apenas para iniciantes, caracterizada como "os primeiros rudimentos em um contraponto nota-contra-nota", e por isso, "não é aplicada pelos doutos compositores".[378] Além disso, Spataro critica Gafurio (fonte de Aaron para esse preceito), afirmando que ele compreendeu e aplicou mal o princípio aristotélico (*Metafisica*, 1021b, 24-25) no qual diz: "...perfeitas são ditas todas as coisas que alcançaram o fim que lhes convém. De fato, uma coisa é perfeita quando possui o próprio fim" (2002, p.241). Desta forma, quando a referida regra é apresentada no *Compendiolo*, aparentemente Aaron leva em consideração tais críticas de Spataro, afirmando que o compositor poderá utilizar qualquer intervalo que lhe convém, se ausentando de qualquer comentário sobre o término do cântico.

A segunda, terceira e a sétima regras também podem ser traçadas a partir de Gafurio. Ao afirmar que "não são permitidas a realização de duas consonâncias de um mesmo gênero", Aaron se baseia claramente na segunda das oito regras de Gafurio. O mesmo ocorre com o terceiro preceito de Aaron, que permite a presença de consonâncias perfeitas, desde que alcançadas por movimento contrário, cuja semelhança com a quinta regra de Gafurio é evidente. E sobre a sétima regra, é interessante notar que, apesar da reelaboração textual, Aaron indica o mesmo resultado com relação a terceiro preceito já listado.

Já as regras quatro, seis e oito, podem ser relacionadas com aquelas já manifestas por Tinctoris (oitava, terceira e quarta, respectivamente). Nas palavras de Aaron, o quarto preceito diz: "o compositor é livre para ascender e descender, igualmente e diferentemente, como lhe convém" (n.d. [c.1550], f.Divr). Desta maneira, é possível equiparamos, ainda que com certa diferença, à oitava regra de Tinctoris afirma: "que todo o contraponto a variedade seja perseguida com muita diligência" ("*...in omni contrapuncto varietas accuratissime exquirenda est*") (TINCTORIS, 2008, p.378). Sob o princípio da '*varietas*', tão cara à dialética apresentada em *Liber de arte contrapuncti*, a manifestação de Aaron, em nossa percepção, reproduz o mesmo conceito embora sem a ênfase justamente da variedade do discurso - esta permanecendo apenas no campo da sugestão por aquilo que se lê em Aaron. A sexta regra parafraseia a terceira regra de Tinctoris, afirmando que "terças e sextas,

[378] "*...li antiqui hano constretti li ediscenti a tale regule in li primi rudimenti, scilicet componendo a nota contra nota...et tale regule non son state da loro aducte per i docti compositori*" (1991, p.292-293).

ascendentes e descendentes, podem serem realizadas no contraponto em maior quantidade [379], pois são naturalmente composições variáveis" (n.d. [c.1550], f.Divr), isto é, possuem qualidades que variam entre maior e menor. Por outro lado, a oitava regra – a qual requer que uma consonância seja alcançada sempre pelo menor caminho – pode ser associada à quarta regra de Tinctoris.[380]

Com relação a quinta regra apresentada por Aaron – sobre a incompatibilidade de *mi contra fa* (e vice-versa) ao menos que seja "por necessidade" -, embora seja um preceito contrapontístico amplamente conhecido, não é citado como regra nem por Tinctoris, nem por Gafurio. No entanto, pode-se citar ao menos um caso que precede Aaron ao posicioná-lo como preceito ao contraponto, como por exemplo, o caso de Simeone Zappa em seu tratado "*Regolette de Canto Fermo et de Canto Figurato*" (Veneza, c.1530-1540), cujo capítulo 35 expõe esta mesma indicação como o último dos quatro preceitos listados, mesmo que sem a licença concedida perante alguma eventual necessidade: "*Item nota que non possumus facere mi contra fa nec fa contra mi in specie perfecta respectu simitoni*" (c.1530-1540, f.Eiir).

Além das passagens mencionados concernentes tanto às excelências do contraponto quanto às suas regras, também vale lembrar o capítulo 55 do *Compendiolo*, em que Aaron nos fornece uma série de termos e definições relacionados aos diferentes tipos de qualidades vocais pertinentes às combinações sonoras.[381] Contudo, considerando a objetividade deste capítulo – e sua igual clareza nos termos utilizados - optou-se por apresenta-lo aqui a sua tradução integral.

[379] É notável a presença do termo "*continovate*", cuja aplicação também pode ser observada por Giorgio Vasari em *Le Vite* ("*Del dipingere a olio in tavola e sul e tele*", cap.21) para comentar sobre a primazia da pintura a óleo: "*ed insomma li artefici danno in questo modo bellissima grazia e vivacità e gagliardezza alle figure loro, talmente che spesso ci fanno parere di rilievo, e che elle eschino della tavola, e massimamente quando elle sono* continovate *di buono disegno, con invenzione e bella maniera*" (VASARI, 1846, p.164, grifo nosso).
[380] Embora ele faça menção especificamente ao próprio contraponto sobre um Tenor.
[381] Como mencionado ao final do capítulo, uma versão mais extensa sobre o mesmo assunto é apresentada no quinto capítulo do primeiro livro de *Toscanello*, intitulado: "*Cognitione di voci, et suoni, et varii istromenti*" (1529, f.Biv-Biiir).

Voce è aere percossa dal spirito del huomo, sparsa insino al udire. Voce perfetta è quella che è soave, chiara, netta, alta et bassa. Voce imperfetta è rauca, dissonante, né alta, né bassa. Voce sottile, acuta et alta è quella laquale è pronontiata dalle chorde. Voce cieca è quella laquale, subito che è pronontiata, et s'accheta et tace, come è manifesto nelli vasi di terra cotta. Il suono si domanda voce, imperò che questo è il propio, come gli scogli del lito suonano. Harmonia è modulatione di voci o concordanza di più suoni. Sinfonia è temperamento di grave et acuto di suoni concordanti. Diasfonia è voce discrepante et dissonante. Eufonia è soavità di voce et dalli autori è chiamata melos. Diastema è spatio di voce. Canto è inflessione di voce, et il suono precede il canto. Organo è vocabolo generale di tutti li vasi musichi. Et desiderando molte altre differenze, leggi il capitolo quinto del primo libro del Toscanello nostro (n.d. [c.1550], f.Ciiv-Ciiir).	'Voz' é o batimento aéreo do espírito do homem que se esparsa até o ouvir. 'Voz perfeita' é aquela que é suave, clara, límpida, tanto no agudo quando no grave. 'Voz imperfeita' é rouca, dissonante, [que não é límpida] nem no agudo, nem no grave. 'Voz magra,' aguda e alta é aquela à qual é realizada pelas cordas [de um instrumento]. 'Voz cega' é aquela à qual subitamente depois de pronunciada, se aquieta e some, como ocorre nos vasos de terracota. O som requer voz, por essa razão particularmente é que os recifes da praia soam. 'Harmonia' é modulação de vozes ou a concordância de mais sons. 'Sinfonia' é a sintonia [(ou afinação)] de sons graves e agudos concordantes 'Diasfonia' é uma voz discrepante e dissonante. 'Eufonia' é a suavidade da voz, e por outros autores é chamada de '*melos'*. 'Diastema' é o espaço (ou intervalo) da voz. 'Canto' é inflexão da voz; o som precede o canto. 'Orgão' é um vocábulo geral de todos os *vasi musichi*.[382] E desejando [compreender] muitas outras diferenças, leia o capítulo quinto do primeiro livro do nosso *Toscanello*.

3.1.5.4 Modos

Da perspectiva dos modos, vale enfatizar dois aspectos: a síntese avaliativa/analítica apresentada no capítulo 47 ("Sobre a maneira de conhecer qualquer modo") e sobre as estruturas das entonações dos Salmos Solenes e Feriais (capítulos 18 e 19, respectivamente).

[382] Essa curiosa definição é proveniente dos comentários de Santo Agostinho ao Salmo 150 em suas *Enarrationes in Psalmos*. A expressão '*vasi musichi*' utilizada por Aaron é a tradução um tanto quanto particular para "*vasorum musicorum*" (i..e, 'objetos musicais) utilizada por Agostinho. Nos comentários, a termo é inserido a indicar justamente a explicar o termo utilizado no Salmo: "Orgão é um nome geral para todos os objetos musicais. Embora já seja habitual chamar-se órgão propriamente os que se enchem por meio de foles. Não penso que aqui se mencione essa espécie. Pois, órgão é um vocábulo grego que significa, conforme disse, em geral toda espécie de instrumentos musicais; os que têm foles, em grego possuem outro nome. É mais de acordo com o latim e com um costume vulgar chamá-lo de órgão" (AGOSTINHO, 1998, v.3, p.1175) ("*Organum autem generale nomen est omnium* vasorum musicorum, *quanuis iam obtinuerit consuetudo, ut organa proprie dicantur hic esse non arbitror. Nam cum organum vocabulum Graecum sit, ut dixi generale omnibus musicis instrumentis, hoc cui folles adhibentur, alio Graeci nomine apellant*", AUGUSTINI, 1555, f.381v, grifo nosso).

Apesar das longas discussões sobre modos nos tratados anteriores, aplicadas tanto no contexto monofônico quanto polifônico, Aaron apresenta uma breve síntese para análise de um determinado modo, embora desta vez, em contexto exclusivamente monofônico. O autor divide a ação em três partes: (1) deve-se considerar primeiramente o âmbito acima e abaixo da *finalis*; (2) logo em seguida, as espécies; (3) e por último, "*le continovationi*"[383], ou seja, a repetição de um determinado som, que pode ser relacionado, presumidamente, ao "*Tenor*", ou ainda, a "*Chorda*"[384] de um determinado modo.

Nos capítulos 18 e 19, Aaron apresenta as configurações tanto das entonações dos salmos solenes quanto aqueles feriais, dividindo-os quanto início, meio e fim (*secuolorum*), ainda que os finais sejam compartilhados. Considerando a natureza expositiva de Aaron, optamos por apresentar aqui a exposição de Aaron tabulada (Tab.19), possibilitando confrontar com maior facilidade a diferença entre ambos os contextos.

	Salmos Solenes			**Salmos Feriais**		
Modos	**Início**	**Meio**	**Fim**	**Início**	**Meio**	**Fim**
1.	F	a	D, F, G, a	a	a	D, F, G, a
2.	C	F	D	F	F	D
3.	G	c	G, a	c	c	G, a
4.	a	a	E, F	a	a	E, F
5.	F	c	a, c	C	C	a, c
6.	F	a	F	a	a	F
7.	G, c	E	a, b, c, d	d	e	a, b, c, d
8.	G	c	G, c	c	c	G, c

Tabela 19: Configurações dos Salmos Solenes e Feriais segundo Aaron (n.d. [c.1550], f. Biv-Biir).

3.2 Aiguino, Illuminato

Poucas informações são conhecidas a respeito do frade franciscano da ordem dos observantes, Illuminato Aiguino. Nascido em Orzivecchi ou Orzinuovi, província da Brescia,

[383] Embora o mesmo termo apareça em *Lucidario* (1545, f.Ciir), Zarlino em *Le Istutitione harmoniche* (1558) apresenta uma definição do termo à luz da retórica: "*la* continovatione *di un suono, cioè il replicare molte volte una Sillaba, o una littera istessa in una clausula di una Oratione*...(1558, p.194, grifo nosso)

[384] Assim como explica o próprio Aaron: "é sempre a terceira nota acima do final de qualquer canto" (...*è sempre tre voci disopra del fine di ciascun canto*" (n.d. [c.1550], f.Ciiv).

em aproximadamente 1520 - como inicialmente sugerem Fétis (1866, p.41) e Valentini (1894, p.7) – os principais indícios da biografia são extraídos das informações apresentadas em seus dois tratados: *La Illuminata de tutti i tuoni di canto fermo* (Veneza, 1562) dedicado a Condessa Paola di Guastalla, e *Il Tesoro Illuminato di tutti i tuoni di canto figurato*, dedicado ao Cardeal Alvigi d'Este (Veneza, 1581).

Assim como enfatiza Blackburn (1991, p.86), Aiguino faz menção repetidas vezes a Pietro Aaron como seu "*il mio honorato et irrefregabile maestro*". Apesar desse claro indício que o coloca, por essas e outras palavras, em uma posição como um discípulo com notória proximidade a Aaron, nenhuma outra evidência pela perspectiva de Aiguino, sustenta essa relação. Na verdade, como argumenta Blackburn, o fato de Aiguino pertencer a uma ordem diferente daquela de Aaron, é pouco provável que tenha se tornado aluno em seu monastério próximo a Bergamo; e se Aiguino realmente nasceu por volta de 1520, é pouco provável que ele tenha estudado com o mestre florentino em Veneza (Idem, p.86). Contudo, há uma possibilidade dessa relação devido às frequentes passagens de Aaron pela Brescia, além de sinais de sua estreita relação com o contexto bresciano, como demonstra, por exemplo, a dedicatória de *Lucidario* (1545), ao Conde Fortunato Martinengo, destacada figura dessa cidade (Idem, p.87).

Desconhece-se qualquer detalhe sobre o contexto da morte de Aiguino, embora podemos hipoteticamente atribuir o *terminum post quem* em 1581, data da publicação de seu segundo tratado.

3.2.1 *La Illuminata de tutti i tuoni di canto fermo* (Veneza, 1562) – Ts.21; *Il Tesoro Illuminato di tutti i tuoni di canto figurato* (Veneza, 1581) – Ts.23.[385]

Como indicam os títulos, ambos os tratados são dedicados principalmente ao estudo dos modos orientados seja para o repertório monofônico (1562) ou para aquele polifônico (1581). Com a ênfase no repertório vocal e religioso, o conteúdo dos tratados se assemelham,

[385] As informações apresentadas nessa seção constituem-se de uma síntese daquelas apresentadas no artigo "*Illuminato Aiguino and the persistence of commixture in late sixteenth-century Italian music theory*", escrito pelo autor da presente pesquisa. O artigo encontra-se no prelo a ser publicado pelo periódico italiano, *Philomusica online* (Pavia University Press).

o que nos leva a crer que o conteúdo expresso no primeiro foi apenas adaptado às circunstâncias do segundo, como pode ser observado na Figura 60: característica que consiste na principal justificativa da apresentação conjugada de ambos na presente seção.

As categorias modais apresentadas por Aiguino podem ser organizadas em três principais: *Ambitus* (perfeito ou imperfeito), *Mistione* (perfeita ou imperfeita) e *Commistione* (perfeita, mista, maior imperfeita e menor imperfeita). Estas, portanto, podem ser distinguidas por abrangerem dois fatores principais: (1) a classificação modal de acordo com o âmbito manifesto pelo cântico (ou por uma das vozes, no caso de uma peça polifônica); (2) a troca de espécies (*diapente* e *diatessaron*) derivadas de outros modos.

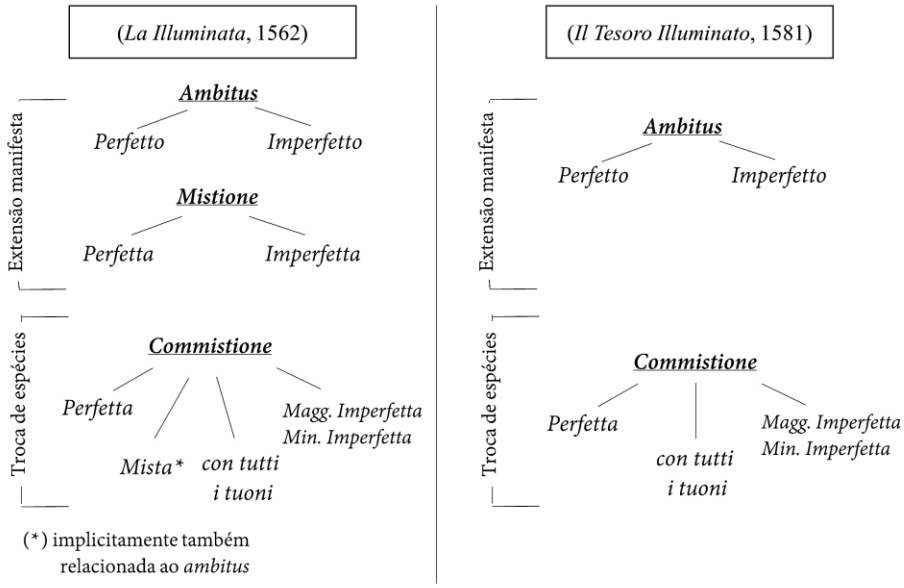


Figura 60: Síntese da estratificação das categorias modais apresentadas em ambos os tratados de Aiguino, com a ausência da categoria '*Mistione*' no tratado de 1581, além da subcategoria 'mista' da '*Commistione*' inicialmente apresentada em 1562.

O dessas categorias e as eventuais diferenças dos tratados serão argumentadas no tópico a seguir. Para isso, iniciaremos a exposição com os elementos teóricos que precedem tais taxionomias.

3.2.1.1 Modos

A maneira particular em que Aiguino organiza suas espécies e, consequentemente, estabelece os modos, tem sido estudada com mais atenção e interesse particularmente desde os comentários apresentados por Bernhard Meier em seu célebre "*Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*" (1974, cap.2), e de maneira mais detalhada, no artigo "*The Fourteen-Mode System of Illuminato Aiguino*" (1991) de Peter Schubert.

Dois elementos estão entre aqueles que se destacam na doutrina de Aiguino (presentes em ambos os tratados): seu entendimento a respeito dos modos irregulares e seu detalhado entendimento a respeito da presença de espécies de *diapente* e *diatessaron* provenientes de outros modos. Com relação ao primeiro aspecto, a disposição das espécies dos chamados 'modos regulares' ('*tuoni regolati*') segue basicamente a tradição do sistema octonário, com a combinação de *diapente* e *diatessaron* em pares justapostos (i.e., primeira *diapente* + primeira *diatessaron*), exceto os modos 7 e 8, como mostra a Figura 61.

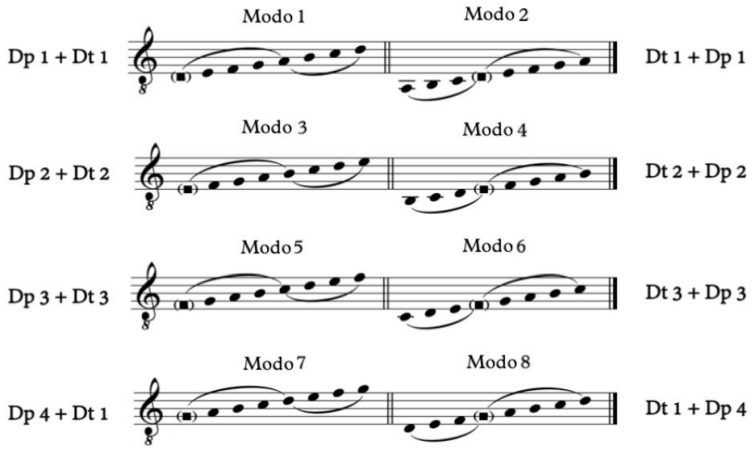


Figura 61: Modos regulares (1562, f.12v-15r; 1581, f.7r-8v).[386]

Os modos chamados 'irregulares' ('*tuoni irregolati*') caracterizam-se pela disposição dos modos das espécies com início pela espécie de *diatessaron*, e, neste caso, sua primeira nota atua como uma nova *finalis*, embora 'irregular' (Fig.62). Pela natureza das espécies, apenas seis modos pode ser formados com essa configuração, uma vez que o modos 7 e 8

[386] Originalmente, os modos plagais são apresentados descendentemente.

reproduziriam a espécie de oitava referente ao modo regular 1 e 2, além de duplicarem sua própria *finalis*.[387] Portanto, o total de modos considerados, entre regulares e irregulares, somariam quatorze; [388] contudo, enfatiza-se que seis modos irregulares não são estruturalmente autônomos: por isso, teoricamente não são considerados 'novos modos', mas apenas reordenações daqueles regulares.

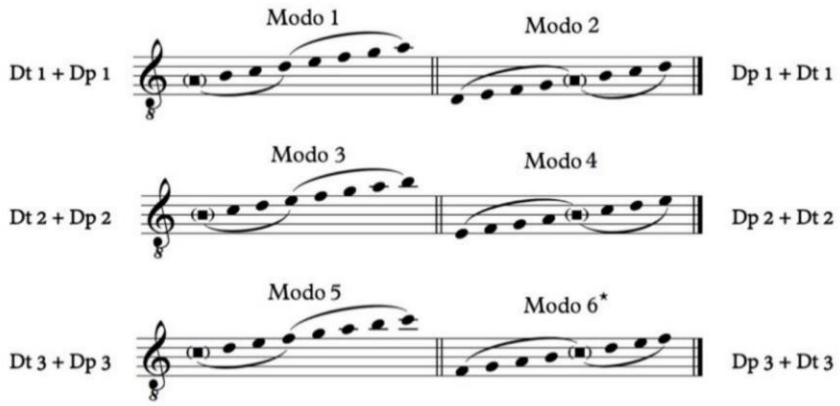


Figura 62: Modos irregulares (1581, f.22r-25r).

Em termos comparativos, portanto, podemos assumir que os modos regulares e irregulares gravitam, na verdade, em torno da *finalis* regular e irregular, justamente pelo compartilhamento da organização das espécies as quais são meramente reordenadas, com o intuito de sustentar a 'nova' *finalis*, como pode ser observado na Figura 63.

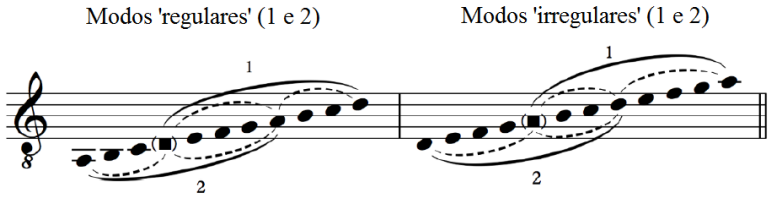


Figura 63: Comparação entre os modos regulares e irregulares de acordo com as suas espécies de *diapason* (identificada com a ligadura em linha cheia) e *diatessaron* e *diapente* (em linha pontilhada).

[387] "*...bisognarebbe che fosse un'altra lettera differente dalle sopradette* [D] *che havesse a terminare il settimo et ottavo tuono irregolare, perciò nella mano di Guido non si trova altra lettera latina*" (1562, f.43v).
[388] Como o próprio Aiguino demonstra ao final de *Il Tesoro* após uma série de afirmações retóricas, se lê na última linha do tratato: "*Contra alla conclusione di sopra detta...hora dico, che gli Tuoni sono quattordeci*" (1581, f. 88v).

Há também os modos *per ♭ molle* (‘*tuoni con il ♭ molle’*), os quais estruturalmente são semelhantes aos modos regulares (Fig.64). No entanto, do ponto de vista das espécies, esses modos possuem a presença da *diapente* ‘alterada’ pela aquisição do *b molle*, manifesta pelo hexacorde *molle* na organização do *gamut*. Este detalhe revela-nos que, para Aiguino, a estrutura da espécie de *diatessaron* presente nos modos não é considerada ‘transposta’ nos modos 1, 2, 3 e 4, uma vez que esta espécie é comum ao hexacorde *naturalis* (seja *per ♭ molle* ou *per ♮ durum*) como pode ser observada na Figura 65 – a qual também mostra a posição regular e irregular das espécies nos dois sistemas. Nos modos 5, 6, 7 e 8, por outro lado, as espécies de *diatessaron* são estabelecidas nos hexacorde *molli* e, portanto, possuem a aquisição do *b molle* e então são consideradas ‘transpostas’.

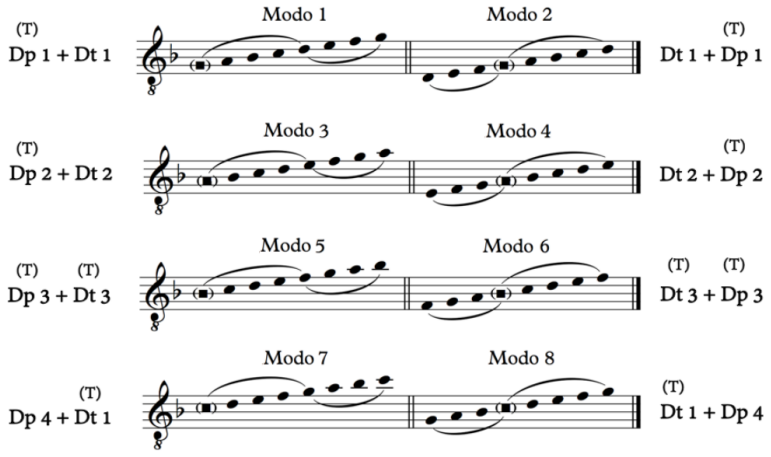


Figura 64: Modos ‘com o ♭ *molle* posto no ♮ *mi* agudo’ (‘*tuoni con il ♭ molle posto in ♮ mi acuto*’). Na figura, a letra ‘T’ indica a transposição das espécies.

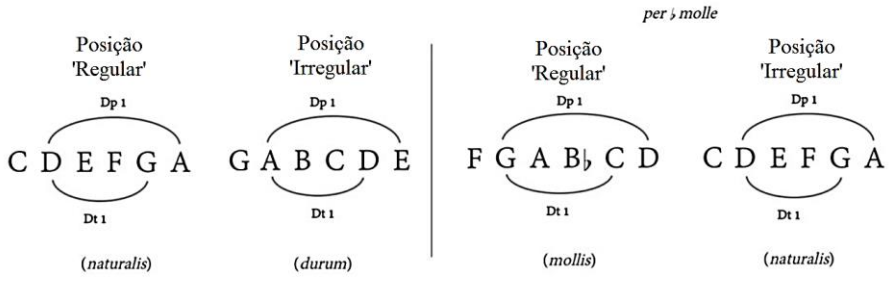


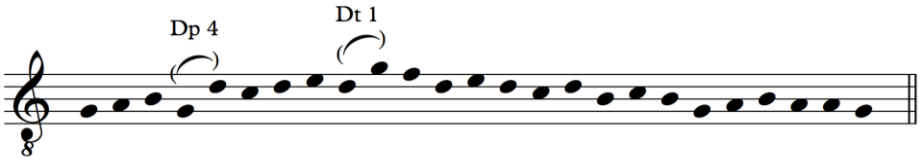
Figura 65: Equivalência das posições ‘regular’ e ‘irregular das espécies nos hexacordes *naturalis* e *durum* (à esquerda), e *mollis* e *naturalis* (à direita), aplicada na primeira espécie de *diapente* e *diatessaron*.

Com relação às categorias anteriormente mencionadas, Aiguino estabelece uma intricada rede de classificação para atribuir um modo a um determinado cantochão em uma das vozes do *canto figurato*. Neste caso, tais características como *ambitus, finalis* e as espécies referentes ao um modo deverão ser observadas naquela voz que carrega o '*principato del tuono*', segundo a terminologia de Aiguino: isto é, aquela voz que manifesta os atributos do modo (geralmente o Tenor, para os modos autênticos, e o Baixo, para os modos plagais). Sobre o assunto, Aiguino apresenta no capítulo 31 ("*Qual parte debbe tenere il principato del Tuono, cosi nelli Tuoni autentici, come ancora nelli suiuggali*") de *Il Tesoro* (1581), uma passagem esclarecedora a respeito desse conceito, o qual possui uma direta aplicação analítica. Com a argumentação tomada pela perspectiva do compositor, ele afirma:

> …volendo il Compositore comporre uno concento, è necessaria cosa havere nell'intelletto quello che lui vuol fare, cioè un duo, o terzo, overo quarto, et ancor di più, dil che bisogna havere sempre una parte, quale habbia da procedere, come se il fosse uno canto fermo, et procedere con le spetie pertinenti al Tuono, et facendo incontrario , sarebbe un infilciare note, et non renderebbe soavità à quelli che l'ascoltano;… servando la natura del Tuono, con le specie maggiori et minori, cioè con gli *Diapente*, gli *Diatessaron*, gli Dittoni et Semidittoni pertinenti al Tuono, renderà soavità à tutti quelli che l'ascoltano, per la diversità delli Tuoni, overo modi, et di qui nasce che la variatione delle cose fanno parere bello il Mondo…Hora molte disputationi si potrebbono fare, dimostrando qual parte debbe tenere il principato del Tuono…Dico adunque che la parte del Tenore nelli Tuoni autentici è più commodo ch'ogn'altra parte, perche representa il canto fermo, il quale è la madre nostra, et procede con i processi naturali, et è più propinqua al Basso, ch'ogn'altra parte, nel che il se chiama Tenor, à tenendo, idest, tenere il principato del Tuono. Et nelli Tuoni Suiuggali, overo placati, vogliamo che la parte del primo basso tenga il principato del Tuono, per cagione della remissione loro, la qual procede con i processi naturali senza discommodo loro, per essere la sua natural forma, et representa il canto piano (1581, f.9v-10r).
>
> [Quando] o compositor deseja compor uma determinada peça, é necessário que ele tenha em mente o que quer fazer; isto é, se [será uma peça com] duas, três, quatro ou mais [vozes]. É necessário sempre que uma das vozes proceda como se fosse um *canto fermo*, organizando então as espécies adequadas ao modo; [se o compositor] fizer o contrário, seria então algo arbitrário, e não traria suavidade para quem escuta;...[quando o compositor] observa a natureza do modo, com espécies *maggiori* e *minori* - ou seja, com a *diapente*, *diatessaron*, a terça maior e a terça menor pertinentes a esse modo -, isso trará doçura a todos aqueles que as ouvem, pois, a partir da diversidade dos *tuoni* ou *modi*, emerge a variedade das coisas, que torna o mundo mais bonito...No entanto, muitas dúvidas poderiam ser suscitadas ao demonstrar qual voz possui o *principato del tuono*...Eu digo, porém, que a voz do Tenor, nos modos autênticos é mais conveniente do que qualquer outra, porque representa o *canto fermo*, que é a 'nossa mãe', e procede por processos naturais, e está mais próximo do Baixo do que de qualquer outra voz; [é] chamada Tenor – de 'mantendo' , isto é, por manter o *principato del Tuono*. E nos modos Plagais é desejável que a voz do primeiro Baixo tenha o *principato del tuono* em razão de seu desenho descendente, pelo qual prossegue com processos naturais sem desconforto por estar em sua forma natural e [também por] representar o *canto piano*.

Com relação à categoria do *ambitus*, o cantochão ou a voz que possui o '*principato del tuono*' é observada sob o aspecto da extensão da nota mais grave à mais aguda, em

comparação à espécie de oitava de um determinado modo. Atribui-se como ‘perfeito’ quando a melodia manifesta integralmente o âmbito concernente à espécie de oitava do modo (compreendida então como ‘oitava perfeita’), e ‘imperfeita’ quando a melodia manifesta parcialmente a oitava.[389] Os Exemplos 14 e 15 realizados no modo 7, ilustram respectivamente tais categorias. É importante enfatizar que as espécies ascendentes, em especial a *diapente*, são estreitamente relacionadas aos modos autênticos; da mesma maneira, os plagais são associados à presença das espécies descendentes de *diatessaron*.



Exemplo 14: “Demonstração do sétimo modo perfeito” (1562, f.18v).



Exemplo 15: “Demonstração do sétimo modo imperfeito por uma terça menor”, isto é, com uma extensão de G a e (em vez de g) (1562, f.18v).

A segunda categoria, ‘*mistione*’ (‘mistura’) é apresentada apenas no tratado de 1562. Diante desse fato, ao menos dois caminhos podem traçados: (1) do entendimento que, para o autor, esta categoria não deve ser aplicada em melodias em canto figurado; (2) que esta categoria deve ser implicitamente considerada pelo leitor, supondo que esse já estivesse acostumado com a teoria debatida anteriormente. Contudo, não foram encontrados indícios diretos à nenhuma das opções; essa ausência nos leva a crer ainda em uma terceira opção, a qual considera esta categoria pouco importante para o discurso polifônico, embora possa ser

[389]“*La perfettione del modo, overo Tuono, non è altro ch’una compositione di otto note continenti in se di estremo à estremo cinque Tuoni sesquiottavi, & duoi minori Semituoni, la qual compositione sarà la vera Diapason, ò vuoi dire ottava, la qual ottava verrà essere composta di Diapente perfetto, & Diatessaron minore...*” (1581, f.14r). “*...la imperfettione del tuono non è altro che levare qualche intervalo deo diapente, overo del diatessaron, overo a tutti duoi gli speti’, et questo so appartiene a tutti li modi, cosi Signori, come suiugali che possono essere fatti imperfetti de tutti duoi gli speti*” (1562, f.16r).

eventualmente aplicada – devendo o leitor, neste caso, recuperar a teoria explicada no primeiro tratado.

Esta categoria identifica melodias que ultrapassam a perfeição da oitava de um determinado modo, tangendo, portanto, o âmbito pertinente ao modo adjacente (plagal quando autêntico, e autêntico quando plagal); nos termos de Aiguino, a mistura se caracteriza pela "participação" do modo autêntico na espécie *diatessaron* de seu plagal, e vice-versa[390]. Dessa maneira, o autor apresenta duas classes: perfeita e imperfeita, estas em referência à integridade do *ambitus* do modo adjacente. Consequentemente, entende-se que a teoria proposta pelo autor compreende somente a combinação entre modos 'perfeitos', os quais podem proporcionar uma mistura igualmente 'perfeita', e modos 'imperfeitos', que, da mesma maneira, podem proporcionar uma mistura imperfeita justamente pelos limites caracterizantes de cada uma das categorias.

Os primeiros exemplos apresentados em *La Illuminata* fazem referência aos da classe imperfeita, supostamente por serem mais comuns no repertório de cantochão. O Exemplo 16 demonstra a presença do terceiro modo perfeito, com a mistura imperfeita de uma terça maior com o seu par plagal (quarto modo); já o Exemplo 17, demonstra o quarto modo perfeito, com a mistura imperfeita de um semitom com seu par autêntico (terceiro modo).



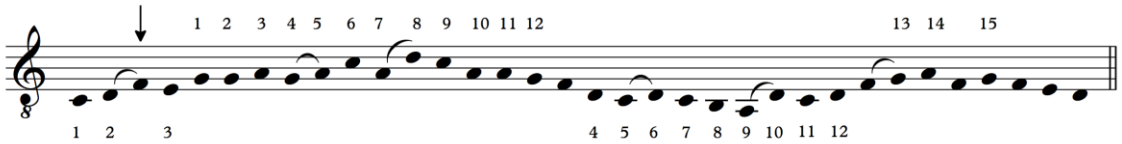
Exemplo 16: "Demonstração do terceiro modo perfeito com a mistura imperfeita por uma terça maior com o seu plagal (1562, f. 20v). As ligaduras quadradas enfatizam a oitava concernente ao modo 3 e a porção da mistura referente ao modo 4.



Exemplo 17: "Demonstração do quarto modo perfeito com a mistura imperfeita por um semitom com o seu autêntico" (1562, f. 20v). As ligaduras quadradas enfatizam a oitava concernente ao modo 4 e a porção da mistura referente ao modo 3.

[390] "*La mistione non è altro che gl'autentici, participano de li diatessaron delli suiugali, & per contrario gli placati pigliano del diatessaron delli suoi Signori, & in questo modo sono accompagnati*" (1562, II, cap. VIII, f. 20r).

Por outro lado, atribui-se a mistura ‘perfeita’ quando a melodia manifesta integralmente a porção da extensão relativa ao modo adjacente. No entanto, uma vez que a extensão de ambos os modos se manifesta plenamente, se conhecerá qual modo é considerado aquele ‘principal’, a partir da quantidade de notas acima ou abaixo da nota que divide a espécie de *diapente* em duas partes (i.e., a terça)[391]. O Exemplo 18 ilustra este caso: considerando a *finalis* ‘D’, estabelece-se então a atribuição aos modos 1 e 2; para conhecer qual é o modo predominante, conta-se as notas acima e abaixo de F: portanto, quinze notas acima e onze notas abaixo, o que resulta, portanto, na prevalência do modo 1 autêntico perfeito com a mistura perfeita com seu plagal.



Exemplo 18: “Demonstração do primeiro e segundo modos perfeitos com a mistura perfeita” (1562, f. 20v). A seta indica a nota referencial (‘*mezzo del diapente*’), enquanto os números indicam a quantidade de notas acima e abaixo desta. A maior quantidade acima, mostra a prevalência do modo 1.

A terceira categoria, ‘*commistione*’, identifica cantos que apresentam diferentes situações da ênfase de espécies diferentes daquelas que constituem o modo em questão. A grande peculiaridade desta categoria consiste no elevado volume de possibilidades destas manifestações e, por vezes, complexa para a sua identificação. O ato de destacar a presença de uma espécie estranha ao modo não pode ser previamente codificado diante das muitas maneiras que o desenvolvimento da melodia pode ocorrer. Sobre o assunto, Peter Schubert sintetiza: “[a] comistura só pode ser ilustrada no comportamento de determinada melodia já composta, não por um esquema” (1991, p.193).[392]

Como mostrado na figura 60 acima, a sistematização estabelecida por Aiguino é exposta de maneira diferente nos tratados: particularmente com a supressão da subcategoria ‘mista’ a qual é presente apenas em *La Illuminata* (1562). A distinção realizada por Aiguino

[391] Se mesmo assim o número acima e abaixo ser o mesmo, prevalece-se o modo autêntico, “por esse se mais digno” (1562, p.22v).
[392] “[*The*] *commixture can only be illustrated in the behavior of given composed melody, not by a schema*”1991, p.193.

incide nos mesmos questionamentos anteriormente apontados a respeito da exclusividade dos preceitos nos contextos monofônico ou polifônico, ou ainda, se esta consiste em um atributo exclusivo do comportamento no cantochão. Da mesma maneira, sustenta-se que aparentemente o autor enfatiza as categorias mais importantes para as respectivas circunstâncias, embora essas não sejam anuladas - apesar de não serem sequer mencionadas.

Diante dessa circunstância, iremos proceder com os comentários de todas as subcategorias na sequência expositiva apresentada em ambos os tratados, incluindo a categoria 'mista', presente apenas em *La Illuminata* – aqui posta apenas ao final da exposição.

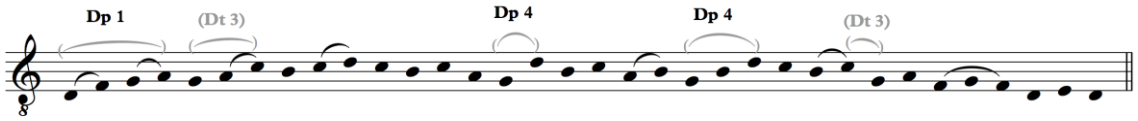
Com relação as duas primeiras subcategorias, chamadas 'maior' e 'menor imperfeita', é necessário entender que pelo adjetivo '*maggiore*' e '*minore*' Aiguino faz referência às espécies de *diapente* e *diatessaron*, respectivamente; e pelo termo '*imperfetto*', o autor demonstra a evidente limitação dessas espécies perante a perfeição da oitava. Portanto, uma melodia atribuída como 'comista maior imperfeita' contará com a presença de uma *diapente* 'estranha' ao modo principal[393], enquanto uma melodia 'comista menor imperfeita' contará com a presença de uma *diatessaron* diferente do modo principal por ao menos três vezes – um critério que é apenas deliberado por Aiguino, sem qualquer justificativa.[394]

Como pode ser visto no Exemplo 19, a melodia escrita no modo 1 possui a ênfase da quarta espécie de *diapente*, como menciona o próprio Aiguino (apesar de não demonstrá-la explicitamente nos exemplos musicais). No Exemplo 20, de maneira semelhante, o autor menciona a presença da segunda espécie de *diatessaron*, a qual é apresentada em descendência, para enfatizar a natureza plagal relacionada. Nos exemplos abaixo, as espécies

[393] "*...la commistione maggiore imperfetta, non è altro che intervallo di duoi diapente d'una spetie istessa, da estremo a estremo posti in un canto non pertinente a quell tuono…*" (1562, f. 28r); "*La commistione maggiore imperfetta non è altro, che duoi Diapenti d'una specie istessa di estremo à estremo, posti nella parte, quale tiene il principato del Tuono, non pertinenti al Tuono...*" (1581, f.31r).

[394] "*La commistione minore imperfetta, non è altro che porre tre volte in un canto un diatessaron minore, d'una compositione istessa non pertinente al tuono*" (1562, f.37r); "*La commistione minore imperfetta, non è altro che porre tre volte in uno concento uno Diatessaron d'una compositione istessa non pertinente al Tuono, nella parte qual tiene il principato del tuono...*" (1581, f.31r). No entanto, em uma outra porção de *La Illuminata* (1562), Aiguino menciona que a ocorrência de apenas duas espécies de *diatessaron* já são suficientes para estabelecer a relação de comistura (1562, f.38v).

apresentadas em cinza, entretanto, identificam possíveis ênfases as quais não são ponderadas por Aiguino em sua atribuição.



Exemplo 19: "Demonstração do primeiro modo comisto com o sétimo por razão de sua *diapente*" (1562, f.28v).



Exemplo 20: "Demonstração do primeiro modo comisto com o terceiro por razão de sua *diatessaron la mi*" (1562, f.38r).

Uma variação da classificação '*maggiore imperfetta'* é observada apenas no tratado de 1562, pela qual Aiguino identifica aquelas melodias caracterizadas por um *ambitus* misto, com eventual a ênfase de espécies de *diapente* diferentes daquela do modo principal, resultando em uma categoria híbrida[395]. O Exemplo 21 ilustra esta situação, na qual observa-se o primeiro modo misto comisto com o terceiro, pela presença da segunda espécie de *diapente*.

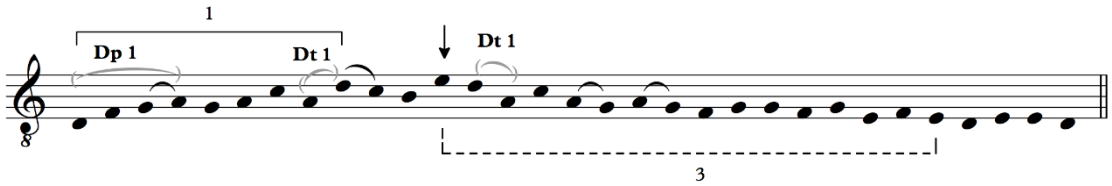


Exemplo 21: Primeiro modo misto e comisto com o terceiro por razão de sua *diapente* (1562, f.32v).

A próxima subcategoria, chamada de comistura 'perfeita' ('*commistione perfetta*'), caracteriza-se pela presença de uma espécie de oitava perfeita diferente daquela do modo

[395] *"...il tuono misto & commisto, non è altro che participare del diatessaron con il suo compagno sia poi placato overo Signore, & havere duoi diapente in esso canto d'uma compositione istessa, i qualli intervalli non appartegono al tuono..*" (II, cap. XIX, f. 32ᵛ).

principal. De acordo com Aiguino esta classe de comistura é aplicada à melodias que possuem a transgressão da espécie de oitava do modo principal por uma nota (ou mais[396]) na parte aguda, quando autêntico, ou na parte grave, quando plagal[397] – melodia a qual seria comumente avaliada pelo seu *ambitus* por autores da tradição marchettiana, atribuindo à classe dos modos 'mais-que-perfeitos (cf. *Lucidarium*, XI, cap.2).[398] Como pode ser observado no Exemplo 22, Aiguino demonstra que a transgressão de uma nota acima da oitava do modo principal (modo 1), resulta na presença da espécie de oitava pertencente ao modo adjacente (modo 3).



Exemplo 22: "Demonstração do primeiro modo perfeito comisto com o terceiro [perfeito]" (1562, f.39v). As ligaduras quadradas enfatizam ambas as espécies de oitava presentes na melodia, embora aquela relacionada ao terceiro modo seja meramente estabelecida em relação ao *ambitus* do cântico.

Com relação a chamada *commistione mista*", presente somente no tratado de 1562, Aiguino identifica aquelas melodias que enfatizam as espécies de diapente e diatessaron relacionadas a um determinado modo diferente daquele principal[399]. Neste caso, vale enfatizar que as espécies podem ser apresentadas em qualquer posição, seja ela regular ou irregular, tal como a situação ilustrada no Exemplo 23. Neste caso, a segunda espécie de *diapente* e de *diatessaron* referentes ao terceiro modo são apresentadas em uma melodia atribuída como primeiro modo – ainda que haja a clara ênfase da terceira espécie de

[396] Embora nenhum dos exemplos fornecidos ou citados demonstrem essa possibilidade.
[397] "*La commistione perfetta nelli tuoni autentici, nonè altro che passare l'ottava sua dalla parte intensa, una nota overo piu. Anchor nelli tuoni suiugali, non è altro la commistione perfetta, che passare l'ottava sua dalla parte remissa una nota overo piu*" (1562, f.39r); "*...la commistione perfetta nelli Tuoni autentici non è altro, che passare l'ottava sua dalla parte intensa una nota, overo più, cosi ancor nelli tuoni suiuggali la fa una nota overo più, nel che volendo fare il primo tuono, & havendo terminato di fare la commistione perfetta com il terzo tuono, di necessità bisogna che nel primo tuono gli sia la Diapente del terzo, overo il Diatessaron del terzo Tuono...*" (1581, f.32r).
[398] Pois, em sua lógica argumentativa, Aiguino afirma que "nada é dado além da perfeição" ("*ultra perfectum nihil datur*") (1581, f.32r).
[399] *La commistione mista non è altro che un diapente & duoi diatessaron d'un istesso tuono, posti in un canto non pertinenti al tuono in questo modo* (III, cap. II, ff.41^{v}-42^{r}).

diatessaron (relacionada ao sexto modo [400]), a qual Aiguino não apresenta nenhum comentário.



Exemplo 23: "Demonstração do primeiro modo comisto com o terceiro com a comistura mista" (1562, f.42r).

A última classe das categorias dos modos comistos de acordo com a estratificação modal supramencionada é apresentada em ambos os tratados. Denominada como 'comistura com todos os modos autênticos [e com os plagais]" ("*Commistioni con tutti i Signori tuoni* [*& con i suigali*]*"*), caracteriza-se por possuir o mais elevado de grau de permutação de espécies entre todas as classes. Aiguino destina essa classificação às melodias que enfatizam duas ou mais espécies de *diapente* (em referência aos modos autênticos), e *diatessaron* (aos modos plagais).[401]

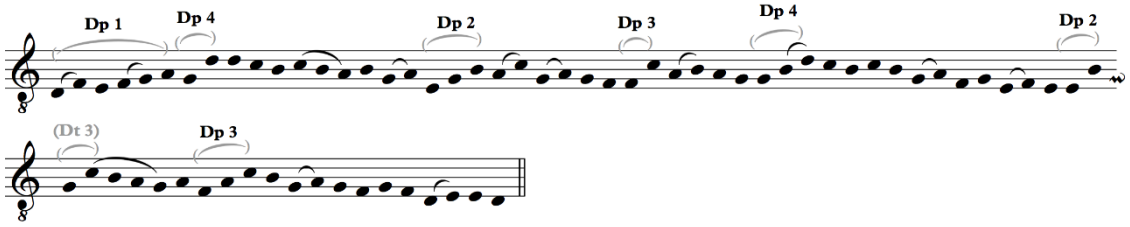
Do ponto de vista estrutural, a ênfase das múltiplas espécies é justificada pelos afetos suscitados pelo texto,[402] conforme consta na Tabela 20. Mesmo com a presença dessa breve lista (os únicos comentários do autor a respeito), não é claro a que medida tais espécies (de *diapente* e *diatessaron*) estabelecem-se em conformidade com tais afetos suscitados na prática, pois, infelizmente nenhum exemplo musical com texto é fornecido pelo autor. Entre os três exemplos apresentados, dois são reproduzidos abaixo: o Exemplo 24, com a ênfase de todas as espécies de *diapente*, e o Exemplo 25, com a presença de todas as espécies de *diapente* e *diatessaron* , embora apenas as espécies de *diapente* em ascendência (primeira e

[400] Uma vez que, na lógica apresentada por Aiguino, as espécies de *diapente* são relacionadas prioritariamente aos modos autênticos e a aquelas de *diatessaron*, aos modos plagais.
[401] "*...sarà un canto il quale havera dentro tre spetie de diapenti differenti di nome, & di compositione non pertinenti al tuono, & ciascuna spetie sarà duplicata, siano poi come vogliano...Anchora puo essere commisto com i suiugali, & anchor com gl'autentici in parte, et in vari modi...*" (1592, f.36v);
[402] "*...sarà un Compositore, il quale vorrà comporre una sua fantasia, dil che le parole chimaranno il terzo Tuono, nondimeno in esse parole chiamaranno le commistioni de tutti i Tuoni autententici, ò suiuggali, overo in parte delli signori, & in parte delli collaterali, ò vuoi dire suiuggali, da noi saran concesse queste commistioni*" (1581, f.33v).

a quarta) são contabilizadas como pertencentes, de fato, ao modo autêntico (o que explica a 'parcialidade' indicada na legenda do exemplo fornecida pelo próprio Aiguino).

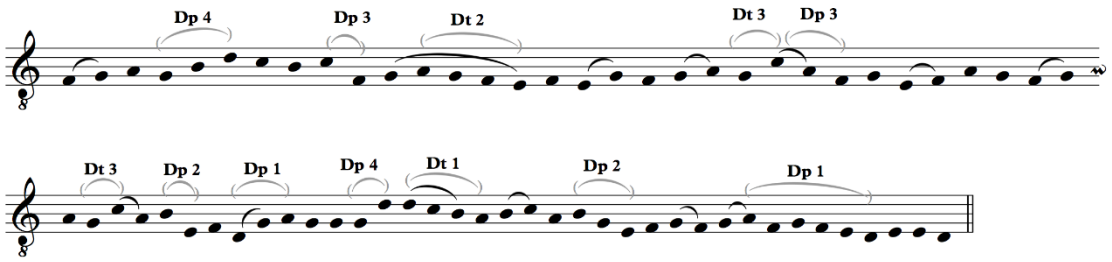
Modo 1	"alcança alegria, hilaridade de espírito, e move todos os afetos da alma"[403].
Modo 2	"é constituído de lágrimas, lamentações e acalma o espírito lânguido e aflito"[404].
Modo 3	"aumenta a animosidade e a irascibilidade, assusta o inimigo, inflama e incendeia o espírito de raiva"[405].
Modo 4	"agradável, pois acomoda-se admiravelmente ao descanso e à tranquilidade"[406].
Modo 5	"sendo pessoas cansadas e cheias de sofrimento, leva à melancolia"[407].
Modo 6	"produz lágrimas e piedade para os homens pela compaixão"[408].
Modo 7	"deseja o [afeto] lascivo, parte em modéstia e [parte] em jocosidade e casamento"[409].
Modo 8	"convém aos alegres e brincalhões, como pessoas consagradas, que querem ser agradáveis, mas não lascivas"[410].

Tabela 20: Modos e seus afetos, segundo Aiguino (1581, f. 9v).



Exemplo 24: "Demonstração do primeiro modo comisto com todos os [outros] modos autênticos" (1562, f.36v).

[403] "*perviene alegrezza, hillarità d'animo, et comove tutti gl'affetti dell'anima*" (1581, f. 9v).
[404] "*è constituito nelle lacrime, e le lamentationi, et acquetare l'afflitto languente spirito*" (Ibid.)
[405] "*accresce animosità, et iracondia, spaventa l'inimici, infiamma & accende il spirito all'ira*" (Ibid.)
[406] "*per appiaceri, perche si accomoda mirabilmente al riposo, et tranquillitade*" (Ibid.)
[407] "*essendo le persone fastidiate, et piene d'affani, leva la malenconia*" (Ibid.)
[408] "*produce lacrime, et pietà ali huomini per compassione*" (Ibid.)
[409] "*desidera la lascivie, parte di modestia & giocondità, e nozze*" (Ibid.)
[410] "*conviene ali allegri, et giocondi convivi, come persone approbate, ma non lascivi*" (Ibid.)



Exemplo 25: "[Primeiro modo] comisto com todos os modos plagais e com parte dos autênticos de várias maneiras" (1562, f.36v).

3.3 Angelo da Picitono, Fra

Nascido em Pizzighetone, aos arredores de Cremona, Angelo era franscicano membro da Ordem dos Frades Menores Conventuais, como aponta Donato Calvi em *Delle memorie istoriche della congregatione osservante di Lombardia* (1669), o qual foi eleito procurador geral de sua ordem em 1541 (1669, p.262). Embora tenha sido mencionado como dos escritores de "*Musica Practica et Speculativa*" pelo jesuíta Antonio Possevino em sua enciclopédica *Bibliotheca Selecta* (1593, II, p.184) - o que reflete um certo prestígio e notoriedade ao autor - outros poucos detalhes da escassa informação biográfica podem ser inferidas de seu único tratado: *Fior Angelico di Musica*, dedicado ao *gentil'huomo* de Imola, Vincenzo Pigino, e publicado em Veneza em 1547 por Agostino Bindoni.

No frontispício, por exemplo, além da informação sobre sua ordem também consta que o autor era "*preclarissimo*" organista. Apesar da dedicatória a Pigino e a presença de três odes em versos ao autor e sua obra - oito hexâmetros latinos de Johannes Marius Tonsus (de Ferrara), uma oitava rima de Andrea Scholaro (de Verona) e um soneto de Joseph Rodella (da Brescia) – não constam informações suficientes para seja possível traçar maiores comentários a respeito do contexto biográfico em que surgiu o tratado. Biógrafos posteriores como Francisco Arisio (*Cremona Literata*, 1706, p.162), Johann Heinrich Zedler (*Grosses vollständiges Universal Lexicon*, 1732, p.258), François-Joseph Fétis (*Biographie Universelle*, 1837, p.82) e Robert Eitner (*Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten*, 1900, p.154), apenas reapresentam as informações supracitadas. Assim como o nascimento, a data de morte é desconhecida.

3.3.1 *Fior angelico di musica* (Veneza, 1547) – Ts.13

Estabelecido como uma espécie de compêndio a partir de tratados tanto '*ultramontani'* quanto italianos, *Flor angelico* divide-se em duas grandes partes: a primeira dedica-se aos elementos concernentes ao cantochão (embora contenha eventuais exemplificações desses atributos aplicados à polifonia), e a segunda, ao canto *figurato*. Entre as características expositivas mais notáveis observadas, destaca-se o constante empenho do autor em fornecer ilustrações musicais do conteúdo escrito, bem como breves versos que atuam como ferramentas mnemônicas ao estudante.[411]

Contudo, como a abordagem de Fra Angelo não se caracteriza por posições que contrastam notavelmente com as *auctoritates* por ele utilizadas, iremos nos concentrar especificamente na recepção dessas teorias adotadas pelo autor e como estas são definidas e comentadas ao longo do tratado. Portanto, as próximas seções irão destacar as passagens mais representativas por esta perspectiva de acordo com cada uma das categorias.

3.3.1.1 Contraponto

Notadamente influenciada pela *auctoritas* de Tinctoris e Gafurio, a exposição sobre o contraponto inicia-se no capítulo 30 da segunda parte do tratado, pela qual o autor apresenta suas definições sobre o assunto, bem como a divisão entre contraponto simples e florido, que orienta todo o conteúdo subsequente.

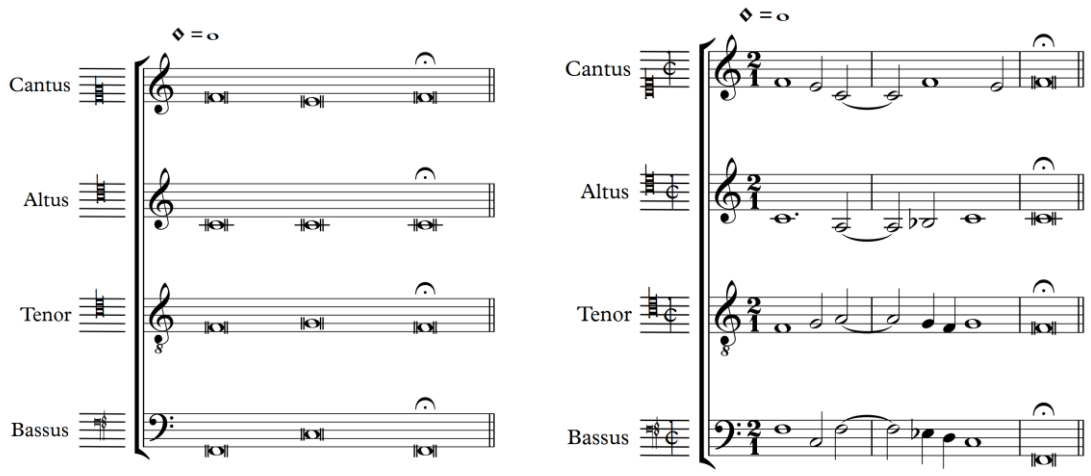
Dessa forma, a estratégia argumentativa de Fra Angelo, aventando a descrição de Gafurio no primeiro capítulo da terceira parte de *Practica musice* (1496, f.ccvir), apresenta inicialmente a relação entre 'composição' ('*modulatione'* ou '*concento'*) e contraponto:

> A composição é um certo corpo íntegro formado por diversas partes acomodadas à disposição do canto e [com] vozes separadas por intervalos mensuráveis[412]; pelos

[411] Como por exemplo os versos apresentados no cap. 56 sobre o modo imperfeito, os quais enfatizam a ausência do *ambitus* perfeito que configura o modo perfeito: "*Qui non auctenti, neque lege plagalis. Deprimitur tonus, is neutralis rite vocetur*" (1547, f.Mivv).
[412] Aqui considerando o ponto de vista harmônico entre as partes vocais.

> cantores é chamada de contraponto, porém, por esta [perspectiva] considera-se a posição das vozes: um ponto contra outro[413] (1547, f.Yivr).

As duas categorias do contraponto seguem a exposição. O contraponto 'simples' ('*duplicato'* ou '*simplice'*) é chamado quando "todas as notas são dispostas de maneira simples, isto é, uma semibreve contra a semibreve, ou uma breve contra outra breve" (1547, f.Yivr). Já o contraponto figurado ('*colorato*'ou '*figurato*') constitui-se de 'diversas figuras" no qual "consonâncias e dissonâncias de diversos tipos e qualidades são moderadamente colocadas" (1547, f.Yivr). Para ilustrar musicalmente a diferença entre ambas, o autor apresenta uma mesma 'cadência' (embora sem mencioná-la como tal) submetida às duas categorias, conforme mostra o Exemplo 26.



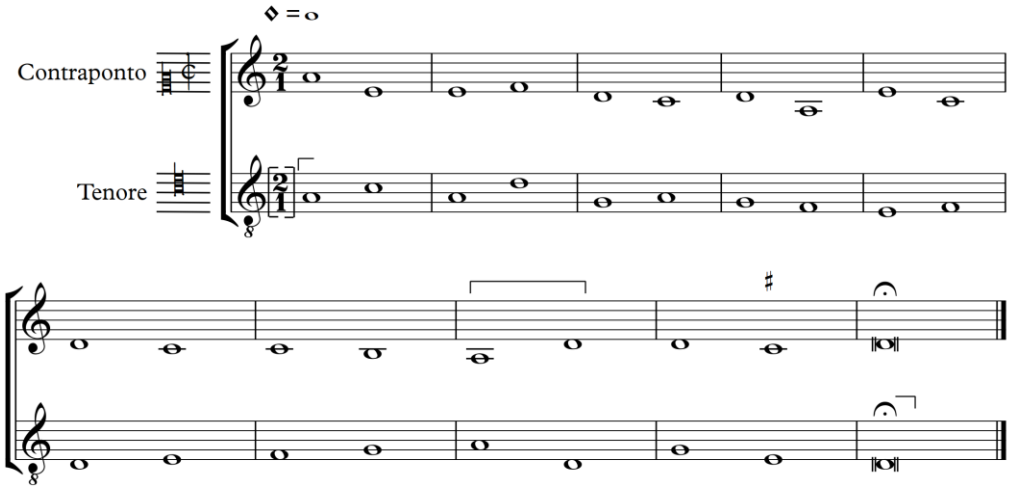
Exemplo 26: À esquerda, um contraponto *semplice*, e à direita, um contraponto *figurato* (1547, cap.30, f.Yivr).

Nos capítulos 31 a 34, a argumentação segue com comentários acerca das consonâncias. Além da apresentação, observa-se que os capítulos 32 (*Delle consonanze, secondo l'ordine o necessita del contraponto*') e 33 ('*Positione delle consonanze prohibite et tollerate nella Musica*'), incorporam as tradicionais 'oito regras' do contraponto, as quais

[413] "*La modulatione, over concento, nón e altro, che un certo integro corpo, munito di diverse commode parti alla dispositione del Canto, fra le voci distante per mensurabili intervalli, da Cantori, contraponto, detto: pero che per quello si viene a considerar l'un ponto contra l'altro*" (1547, f.Yivr).

são estreitamente relacionadas à exposição realizada por Vanneo em *Recanentum de musica aurea* (1533) - incluindo alguns dos exemplos musicais daquele autor.[414]

No entanto, é no capítulo 36 (‘*Del florido, overo figurato contraponto*’) onde Fra Angelo aparentemente se expressa com maior liberdade ao orientar o estudante a respeito da passagem do contraponto simples para o figurado. Para o propósito, o autor se vale de três exemplos brevemente comentados que ilustram a conteúdo. Assim, partindo de uma situação contrapontística nota-contra-nota (Ex. 27), o autor apresenta uma versão reduzida daquela apresentada, embora essa com figuras menores (‘*diminute figure*’), incluindo um Tenor diferente. O processo didático envolvido sugere que, para o autor, o contraponto figurado pode derivar de uma base simplificada de relações entre consonâncias. Já o Exemplo 28 apresenta uma estratégia a qual poderíamos encarar como um ‘*obligo*’ (embora o autor não utilize este termo) caracterizada pela disposição de três mínimas e duas semimínimas. No terceiro caso (Ex. 29) ele exemplifica a utilização livre com o uso de figuras variadas. É interessante que, ao final do capítulo, Fra Angelo afirma que este tipo de contraponto é construído “ao arbítrio e bel prazer do *organista*” (1547, f.Zivr, grifo nosso); no entanto, a ênfase peculiar desses preceitos do contraponto ao ‘organista’ (e não ao cantor) não é explicada.[415]



Exemplo 27: Contraponto *semplice* a ser utilizado como modelo pelo contraponto *figurato* (1547, f.Zivr).

[414] Fra Angelo também apresente ‘oito regras’ (cap.38), estas sejam relacionadas à combinação das consonâncias em uma textura a três e quatro vozes, como será visto mais à frente

[415] No entanto, acredita-se que seja pouco provável a atribuição particularmente dessas ‘diminuições’ à uma prática exclusivamente instrumental.



Exemplo 28: Contraponto *figurato* realizado a partir de um modelo '*semplice'* (1547, f.Zivr).



Exemplo 29: Contraponto *figurato* '*obligato'* (embora o autor não utilize esse termo), com o uso de três mínimas e duas semimínimas (1547, f.Zivr).



Exemplo 30: Contraponto *figurato* com "numerosas e variadas figuras" (1547, f.Zivr).

Nos capítulos 37 ("*Modo e ordine di comporre a tre voci, overo parti*") e 38 ("*Delle compositioni, et precetti del contraponto*"), os dois últimos sobre o assunto, Fra Angelo apresenta as considerações sobre combinações a três e quatro vozes de consonâncias perfeitas

(oitava e quinta)[416] e imperfeitas (terças e sextas). Em ambos os capítulos, a exposição ocorre em forma de prosa a partir de situações intervalares entre o Cantus e Tenor. Observa-se ainda que a exposição a quatro vozes realizada no capítulo 38 consiste na tradução integral do capítulo 6 do quarto livro de *Musica active micrologus* (1517) de Andrea Ornithoparchus. A influência é constatada também no gráfico apresentado por Fra Angelo, que sintetiza as opções expostas no texto acerca da primeira '*regola'* (Cantus e Tenor em uníssono): neste caso, reconhece-se que se trata do mesmo gráfico utilizado por Ornithoparchus (conforme mostra a Figura 66). Se valendo do mesmo método expositivo, Fra Angelo também expõe um outro gráfico (Fig.67) – esse não apresentado por Ornithoparchus - que sintetiza as opções expressas textualmente na '*sesta regola*', em que são mencionadas as possibilidades intervalares das outras vozes a partir do Cantus e Tenor em oitava.

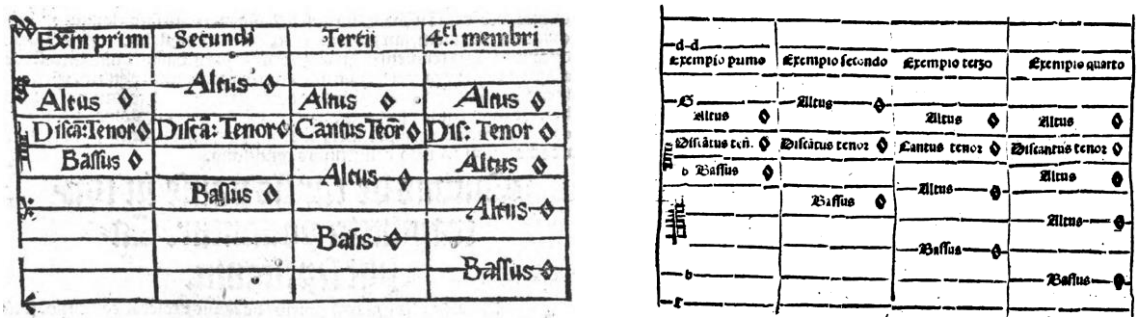


Figura 66: Quadros comparados sobre as combinações das consonâncias a partir do uníssono entre o Cantus (ou 'Discantus') e o Tenor: à esquerda, a versão de Ornithoparchus *em Musica active micrologus* (1517, cap.6, f.Mir) e à direita, a versão de Fra Angelico (1547, f.Zivv).

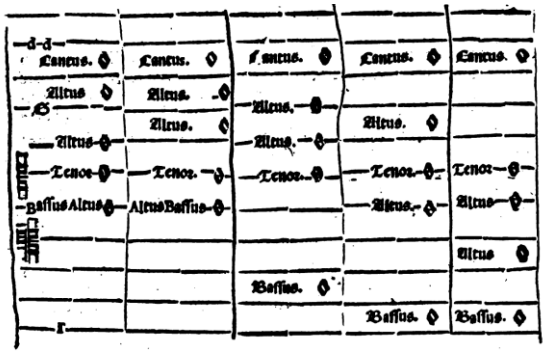


Figura 67: Combinações das consonâncias a partir da oitava entre o Cantus e o Tenor (1547, f.Etiv).

[416] Pois, para o autor, "o uníssono não é consonância em ato, mas em potência, uma vez que este é [o] princípio e fundamento de toda consonância" ("*l'unisono non e consonanza in actu, ma si ben in potentia, conciosia che egli sia principio, et fondamento di ciascuna consonanza*") (1547, cap.32, f.Ziv).

Portanto, para apresentarmos sinteticamente as combinações das consonâncias apontadas por Fra Angelo (após Ornithoparchus), apresenta-se nos Exemplos 68 e 69, as situações intervalares descritas nos capítulos 37 e 38.

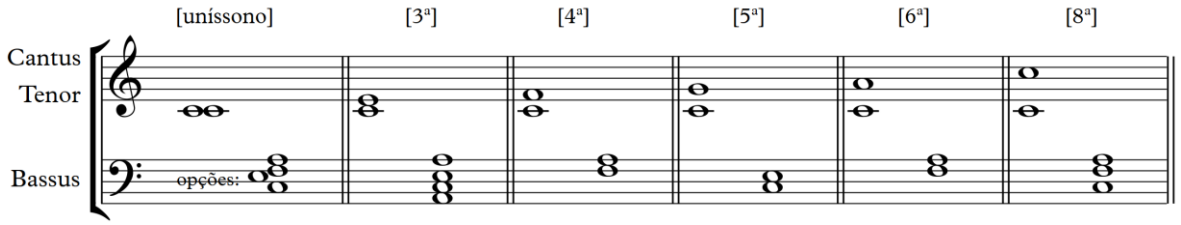


Figura 68: Combinações de consonâncias a três vozes inferidas do texto de Fra Angelo (1547, f.Zivv). O autor também afirma que todas as sextas estabelecidas devem proceder para oitava.[417]

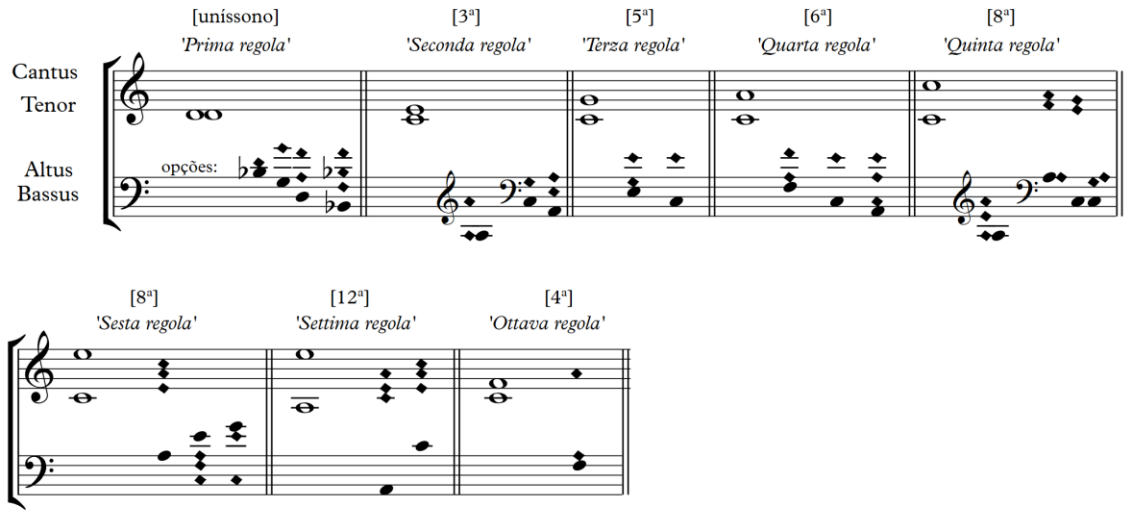


Figura 69: Combinações de consonâncias a quatro vozes inferidas do texto de Fra Angelo (1547, f.Zivv-Etiv) baseadas em Ornithoparchus (1517, cap.6, f.Mir-Miv).

3.3.1.2 Modos

Entre os assuntos apresentados por Fra Angelo a respeito da doutrina modal do tratado, o capítulo 56 ("*Della differenza e diversita de tuoni*") da primeira parte, destaca-se pelos comentários analíticos sobre o assunto. Baseando-se na exposição de Bonaventura da

[417] "*...qualunque volta che tu farai la sesta, ti bisogna dapoi seguitar l'ottava*" (1547, f.Zivv)

Brescia e Stefano Vanneo, Fra Angelo descreve as características das quatro categorias modais de acordo com o *ambitus* do canto (perfeito, imperfeito, misto e comisto) , fornecendo dois interessantes exemplos musicais polifônicos – ainda que o conteúdo seja prioritariamente direcionado aos cantochãos.

O primeiro exemplo ilustra a categoria do modo imperfeito autêntico, o qual é atribuído ao cântico que não alcança a 'perfeição' da espécie de oitava do modo inerente. Como mencionado, o exemplo que ilustra a argumentação sobre este caso é inusitadamente uma passagem a quatro vozes (Ex.31). Apesar da indicação da categoria, o autor não apresenta outros detalhamentos a respeito do modo, nem qual seria a voz representativa para a análise – que, por analogia a sua exposição no tratado, consiste no Tenor.[418] Portanto, compreendendo a passagem como um exemplo do modo autêntico imperfeito, poderíamos conjecturar pelo âmbito do Tenor (uma quarta, revelando a segunda espécie de *diatessaron*) e sua *finalis* (Mi) – premissas apresentadas pelo próprio autor para a atribuição modal – que o exemplo consiste em uma amostra do modo 3 imperfeito.



Exemplo 31: "*Tuono imperfetto*" (1547, f.Mivv). Como adendo, observa-se a presença de uma *fuga* entre o Tenor e Cantus.

[418] No capítulo 39, como será abordado mais à frente, o Tenor também constitui a voz referencial a ser observada com relação à realização (ou avaliação) da cadência.

O segundo exemplo apresentado também é uma passagem a quatro vozes, embora, nesse caso, trata-se de uma amostra do modo autêntico misto (‘*permisti*’ nas palavras do autor), especificamente entre o quinto e sexto modos. Em termos gerais, o modo misto se caracteriza pela incursão do cântico ao *ambitus* plagal (quanto autêntico) e autêntico (quando plagal). Ao observar as vozes do exemplo em questão (Ex.32), sendo este avaliado como um caso do modo misto entre o quinto e o sexto, tanto o Tenor quanto o Bassus possuem o *ambitus* equivalente a uma décima primeira - o que representa, portanto, a espécie de oitava do modo 5 (F-f) com a adição, no grave, da espécie de *diatessaron* referente ao modo 6 (C-F). Contudo, apesar da ambiguidade existente, sustenta-se que, pela ausência de qualquer comentário adicional sobre a questão, a análise realizada pelo autor tenha considerado o Tenor como referência, assim como no exemplo anterior.



Exemplo 32: “*del quinto et sexto tuono permisti*” (1547, f.Nir).

Já a categoria do modo *commixto* não possui nenhum exemplo musical; no entanto, esta possui sua divisão a qual pode ser associada àquela realizada por Bonaventura da

Brescia. Neste caso, Fra Angelico, assim como o teórico bresciano, separa a atribuição de cânticos aos modos comistos entre aqueles estabelecidos por '*ratione ascensonis*' ou por '*ratione compositionis*' (1547, f.Nir): enquanto a primeira é relacionada ao '*ambitus*' do cântico comisto – mais precisamente quando a melodia excede (para o agudo ou para o grave) a *diapason* do modo ao utilizar espécies diferentes daquelas que atribuídas à oitava transgredida; a segunda é atribuída quando constata-se a presença de espécies de outros modos as quais são integradas ao modo principal, pois não extrapolam o sua espécie de oitava inerente.[419]

3.3.1.3 Cadência

A porção dedicada à cadência no tratado é intrinsicamente relacionado à exposição de Stefano Vanneo em *Recanentum de musica Aurea* (1533). Fra Angelo, além de definir o objeto a partir da tradução da passagem de Vanneo (1533, cap.30, f.85v-86r), também comenta sobre as cadências 'próprias' ou 'naturais' ('*proprie*' e '*naturali*') de cada um dos modos, conforme o capítulo 35 do terceiro livro de *Recanentum.*[420]

Ao presente objeto, vale enfatizar os modelos cadenciais oferecidos por Fra Angelo, bem como os breves comentários a respeito da definição desta estrutura. Portanto, se valendo de Vanneo, o autor define a cadência por seu atributo segmentário relacionado ao texto a qual a música se serve, afirmando: "a cadência é uma certa terminação ou porção da parte do canto, a qual é chamada, segundo o contexto da oração, a distinção media ou final"[421] (1547, f.Etiir). O autor reforça a relação textual do preceito dizendo também que os músicos devem "distribuir essas cadências, de maneira tal que sejam dispostas segundo as partes da oração" (Ibid.).

[419] Bernhard Meier no segundo capítulo de *Die Tonarten der Klassischen Vokalpolyphonie* (1974), estabelece a relação entre '*ratione ascensionis*' (ou '*descensionis*') e '*ratione compositionis*', respectivamente às categorias '*commistione perfetta*' e '*commistione imperfetta*' de Illuminato Aiguino (*Il Tesoro illuminato di tutti i tuoni di canto figurato*, 1581, II, cap.25-31) (1974, p.271-272).
[420] No presente estudo, a tabela com as cadências de Vanneo é apresentada na seção 3.19.1.5.
[421] "*...la cadenza non è altro, che una certa terminatione, overo particola della parte del Canto, secondo il contesto dell'oratione, laquale è, media distinctio, overo, finalis distinctio, detta*" (1547, f.Etiir).

Após a definição conceitual da cadência, Fra Angelo delimita os elementos que as caracterizam. Para isso, enfatiza a presença da dissonância da sétima, bem como a sua progressão para a sexta e a resolução em oitava. Para ilustrar o argumento, são oferecidas três cadências (a duas, três e quatro vozes) com a presença da referida dissonância (Ex. 33 a 35); um último exemplo também é apresentado, pelo qual expõe a versão '*maggiore'* da cadência a quatro vozes: isto é, formada por figuras de "maior quantidade", conforme mostra o Exemplo 36.



Exemplo 33: Cadência a duas vozes (1547, f.Etiir).



Exemplo 34: Cadência a três vozes (1547, f.Etiir).



Exemplo 35: Cadência a três vozes (1547, f.Etiir).



Exemplo 36: "*Cadenze di maggior quantità*" (1547, f.Etiir).

3.4 Artusi, Giovanni Maria

Como afirma Bonvicini, apesar da grande notoriedade conquistada após a publicação de seus tratados ao final do século XVI, poucos detalhes são conhecidos da biografia de Artusi (BONVICINI, 1962). Aos olhos de Palisca, essa característica denota que o teórico, nascido aproximadamente em 1540 em Bologna, tenha seguido uma vida pacata e estudiosa como cônego regular na Congregação de San Salvatore em cidade, desde o seu ingresso à ordem em 1562 (PALISCA, 2001[1]).

Apesar de sua dedicada adoção dos ensinamentos de Zarlino, não se sabe por quanto tempo Artusi permaneceu como seu discípulo em Veneza. Considerando a publicação de seu primeiro tratado *L'arte del contraponto ridotta in tavole* (Veneza, 1586) – na verdade, uma súmula cuidadosamente organizada em diagramas a partir da terceira parte dedicada ao contraponto de *Le Istitutione harmoniche* (1558) (PALISCA, 2001[1]) – podemos conjecturar que o primeiro contato com o maestro da *Serenissima* tenha ocorrido, ao menos, uma década antes, uma vez que Artusi adota, com convicção, a nova ordem dos modos apresentados por Zarlino em *Dimonstrationi harmoniche* (Veneza, 1572), mostrando sua familiaridade com relação à nova teoria; a mesma reordenação também é presente na segunda edição de *Le Istitutione* (Veneza, 1573), e em *Sopplementi musicali* (Veneza, 1588), o qual ele menciona ter lido antes mesmo de sua publicação.[422]

O segundo tratado intitulado, "*Seconda parte dell'arte del contraponto*" (Veneza, 1589) constitui-se, como diz o título, uma continuação do anterior. Porém, Artusi o dedica inteiramente à dissonância, configurando o primeiro do tipo a ser publicado no século XVI, como afirma Palisca - apesar do tratado manuscrito de Galilei, o qual Artusi sabia de sua existência embora não tivesse lido (PALISCA, 2001[1]). Mantendo a didática síntese dos diagramas do primeiro tratado apenas na segunda parte final, a primeira parte consiste na argumentação teorética sobre o assunto. Entretanto, no novo tratado, a argumentação é consideravelmente independente daquela de Zarlino, na qual conceitos e exemplos do repertório são apresentados aparentemente a partir de elucubrações teóricas pessoais. Em 1598, os dois tratados são reunidos (e atualizados) em uma única edição, também veneziana, intitulada: "*L'arte del contraponto*".

Apesar de suas contribuições como teórico, Artusi é frequentemente lembrado pelas controvérsias consequentes da defesa dos preceitos da prática contrapontística representada por Zarlino. Além da polêmica ocorrida com Bottrigari, que o acusou de ter plagiado algumas de suas ideias ainda não publicadas do inacabado *Il Tremerone* (por intermédio das cópias realizadas por Annibale Melone), há também aquela o qual Artusi surge em defesa de Zarlino

[422] Na passagem apresentada na última parte de *L'arte del Contraponto*, intitulada "*Della natura de Modi et come nascino*", Artusi também menciona ter lido um 'tratado latino' de Zarlino (o qual nunca foi encontrado): "*...che questo importa poco alla sostanza et all'essenza de Tuoni, e che solo il nome è mutato…conoscendo che questo è stato fatto solo per ridurre le cose in ordine naturale e bello, si come alla ottava diffinitione del quinto* [*ragionamento*] *delle Demostrationi chiaramente dimostra lo stesso Zarlino, e in molti luochi nel suo Volume latino et ne Soplementi Musicali, gia da me, per amorevolezza sua veduti*" (1586, p.43).

frente aos ataques proferidos por Vincenzo Galilei em *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florença, 1581). Em sua *Lettera apologetica del Burla academico Burlesco* (1588) – perdida, pela qual conhece-se apenas por meio das citações apresentadas por Bottrigari no manuscrito *Aletelogia di Leonardo Gallucio* (I-Bc B.43, olim cod. 045:2) – Artusi recomenda que os compositores "imitem as obras de Willaert, Rore, Merulo e Costanzo Porta, ao invés [de seguir] as "bagatelas de certos compositores modernos" (aqui em provável referência a Galilei) (PALISCA, 2001[1]). A mesma posição conservadora é mantida no *Trattato apologetico* (1590) – perdido e também conhecido apenas pelas citações de Bottrigari -, em crítica ao *Discorso* (Florença, 1589) de Galilei, escrito em confronto ao *Sopplimenti musicali* (Veneza, 1588), de Zarlino (Ibid.). Contudo, como afere Palisca, a resposta final de Galilei a ambos nunca foi publicada, permanecendo apenas em manuscrito (I-Fn Gal.5) (Ibid.).

Entretanto, talvez o caso mais célebre consista na controvérsia estabelecida pela crítica de certas passagens (ou licenças) contrapontísticas de madrigais de Monteverdi (embora sem citá-lo nominalmente), apresentadas em dois tratados: '*L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica'* (Veneza, 1600); e '*Seconda parte dell'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica'* (Veneza, 1603). (PALISCA, 2001[1]). Embora as críticas tenham exercido um papel adjacente nos tratados, a resposta apresentada por Monteverdi em "*Il quinto libro de' madrigali*" (1605), assim como o comentário de seu irmão, Giulio Monteverdi, publicado em "*Scherzi musicali*" (1607), resultou na pragmática rotulação da prática contrapontística representada por Artusi como a '*prima pratica*', a qual contrapõe-se, portanto, à '*seconda pratica*', cuja primazia do texto justifica quaisquer procedimentos técnico-contrapontísticos utilizados para expressar à vontade do compositor (BONVICINI, 1962).

Nos anos seguintes, Artusi também publica o "*Discorso secondo musical di Antonio Braccino da Todi*"[423] (Veneza, 1608), justamente como uma resposta às acusações proferidas em '*Scherzi musicali*', "respondendo a carta dos irmãos Monteverdi tópico a tópico, adicionando às críticas anteriormente realizadas, que Monteverdi não havia utilizado a mensura da maneira correta" (PALISCA, 2001[1]). Além disso, a resolução talvez mais interessante da réplica a Monteverdi, como afere Palisca, consiste na seguinte declaração a respeito da prioridade entre o elemento harmônico e rítmico: "não é o texto que deve ser

[423] Além da publicação de "*Impresa del molto Ver. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia*" (Bologna, 1604).

dominante à harmonia e ao ritmo, como acreditava Monteverdi, seguindo Platão, mas o ritmo que deveria ser dominante aos outros dois" (Ibid.).

3.4.1 *L'arte del Contraponto ridotta in tavole* (Veneza, 1586) – Ts.24; *Seconda parte dell'Arte del Contraponto* (Veneza, 1589) – Ts.28[424]

Como enfatizado anteriormente, o tratado de 1586 consiste, em termos gerais, de uma síntese dos preceitos apresentados por Zarlino em *Le Istitutioni*, com especial atenção à terceira parte, dedicada ao contraponto. Talvez o aspecto mais significativo da proposta de Artusi seja a sua exposição 'tabulada' (Fig.70): sínteses esquemáticas – as quais se assemelham à "anotações de uma aula", na percepção de Murray (2010, p.304) - que proporcionam uma rápida organização mental das taxionomias a respeito de um determinado assunto. Conforme elucidado no apêndice (Ts.24), o tratado não possui uma clara segmentação em 'livros'; no entanto, uma divisão quadripartida é sugerida pelo autor na seção '*Ai lettori*' (f.Aiiv): (1) sobre a natureza da música; (2) dos 'elementos dessa arte', ou sobre as consonâncias e dissonâncias e suas progressões; (3) sobre o uso compositivo desses elementos; (4) sobre os modos, 'de acordo com o uso moderno'.

[424] A opção de apresentarmos os tratados de maneira conjunta, apoia-se no fato da expressa complementariedade existente entre ambos (como consta nos títulos), a qual seria despropositadamente fragmentada caso peramenecessem separados - sem mencionar que o próprio autor decide, em sua publicação de 1598, conjugar ambos os volumes (assim como comentado anteriormente).

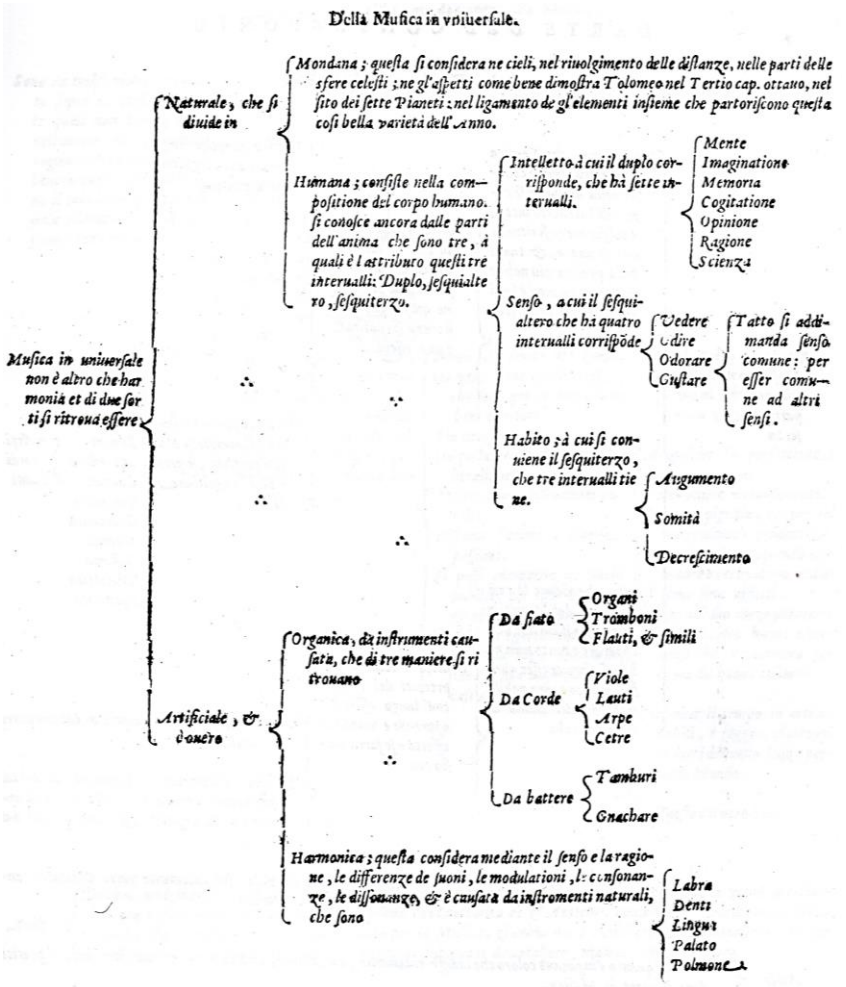


Figura 70: Diagrama referente às divisões da música em 'Natural (*Mondana* e *Humana*) e 'Artificial' (*Organica* e *Harmonica*), apresentadas por Artusi em seu primeiro tratado (1586, p.1).

Como mencionado, a estratégia expositiva dos diagramas também é adotada no segundo tratado de 1589; contudo, esta é realizada apenas somente no segundo livro, uma vez que o primeiro se dedica aos elementos teoréticos relacionados à dissonância, apresentando elementos gráficos que ilustram numericamente os intervalos e às proporções inerentes ao assunto.

3.4.1.1 Contraponto

Com relação ao primeiro tratado, iremos nos concentrar em dois tópicos, os quais podem ser caracterizados como fundamentos à avaliação crítica de uma composição. Assim

como todos os demais assuntos, as raízes dessas informações podem ser estreitamente relacionadas com a doutrina exposta em *Le Istitutione harmoniche*, de Zarlino. A parcela original de Artusi pode ser constatada principalmente na ressignificação dos argumentos zarlinianos diante de sua perspectiva, bem como decorrente do ato da síntese, e por consequência, a própria delimitação dos argumentos de suas *tavole*.

A primeira passagem a ser investigada consta na página 4, cujo diagrama é intitulado: "Quais coisas podem mover o espírito e o expor sob diversos efeitos" ("*Quali cose possino mover l'animo, e disporlo à diversi effetti*"). A argumentação apresentada nos é particularmente significativa pelos comentários de Artusi ao justificar cada um deles. Ainda que expressamente baseado na redação de Zarlino, a disposição de maneira progressiva e numerada para apresentar tais atributos podem atuar como uma espécie de 'hierarquia', a qual seria então, responsável pela afetar a construção do 'deleite' percebido em uma peça musical. Portanto, para isso, quatro atributos são listados: 'a harmonia' ('*l'harmonia*'); 'o ritmo' ('*il numero*'); 'a narração' ('*la narratione*'); e o próprio 'sujeito-ouvinte' ('*il soggietto*')[425].

Dessa forma, a Tabela 21 reúne as informações apresentadas por Artusi nesse diagrama, o qual é baseado no capítulo 7 da segunda parte de *Le Istitutione* (1558, p.70-73) de Zarlino. Como pode ser observado na tabela, Artusi enfatiza a ação conjunta de tais atributos na ação que move os afetos de um ouvinte, inclusive apresentado este como um dos fatores em si, denotando que o mesmo estabeleça-se como parte da cadeia dessa ação: em outras palavras, isso significa que, nesta perspectiva, os afetos são, em última instância, sempre dependentes dos próprios ouvintes.

Com relação a 'harmonia', cuja breve súmula faz menção também ao conteúdo de *Le Istitutione* (1558, II, cap.12, p.79-80), Artusi menciona que esta possui um potencial limitado, uma vez que não é capaz de mover os afetos por si, constituindo apenas como um atributo complementar para expressar 'mais facilmente' as paixões.

[425] Na dialética de Artusi, o termo '*soggietto*' é polissêmico. O que poderia denotar algo como o 'assunto' presente no texto, aqui o entendimento como 'sujeito-ouvinte' é esclarecida pelo próprio autor ao oferecer a definição (como consta na Tabela 21). Além disso, no mesmo tratado o termo é apresentado também como a 'ideia temática' de um contraponto. Ambos os casos serão comentados mais à frente.

O ‘ritmo’ (‘*numero*’) remete às informações apresentadas no capítulo 8, também da segunda parte de *Le Istitutione* (1558, p.74), cuja perspectiva por Artusi segue aquela de Zarlino, caracterizada pelo potencial significativo que, em conjunto à harmonia, pode representar no movimento do afetos no ouvinte, ilustrando o seu argumento ao lembrar o seu leitor das peças realizadas nos ‘*balli*’. Apesar do exemplo, por conjectura pode-se estender a relação às demais peças do gênero instrumental, como os *ricerari* ou as *canzoni* instrumentais, por exemplo, ainda que o maior equilíbrio entre harmonia e ritmo, nesses casos, possivelmente não figurariam em um bom exemplo para destacar o ‘ritmo’ como qualidade expressiva dos afetos.

Quanto ao terceiro atributo mencionado por Artusi, a ‘narração’ (‘*narratione*’), este é apresentado no sentido do efeito que a história apresentada molda os afetos do ouvinte.

O quarto e último atributo, constitui o próprio sujeito-ouvinte, cuja ênfase dada por Artusi (via Zarlino) recai na ‘disposição’ ou ‘permissibilidade’ deste ao deixar-se mover pelos afetos proporcionados pelos três atributos anteriores, citando ainda alguns casos célebres provenientes da antiga Grécia (igualmente extraídos da redação zarliniana), sobre o potencial da música aos afetos humanos.

Atributos	Características
1. Harmonia	“É uma mistura de sons graves e agudos, intermediados ou não [por outros sons], a qual percute suavemente o ouvido e nasce das partes da composição pelo proceder que fazem, concordando-as juntas até alcançarem o fim.” “Essa, por si só, não é apta a poder operar algum efeito extrínseco em nosso espírito, mas sim, por expor o espírito intrinsicamente [de maneira] que receba mais facilmente algum afeto, como o riso, o choro e semelhantes, como manifestadamente se vê [quando] alguém escuta alguma composição que não exprime outra coisa que a harmonia, pela qual tem grande prazer; contudo, nunca foi vista a operar algum efeito extrínseco, mas juntando-lhe [o ritmo]...”[426]
2. Ritmo	“...que não é outra coisa senão uma certa medida de tempo, breve ou longa, na qual se desenvolve a proporção ou medida de dois ou mais movimentos realizados juntos, segundo uma razão de tempo desses movimentos; [esse atributo] se apresenta nos pés do metro ou do verso que o compõem, em maior número, uma determinada ordem ou espaço. E esse verso é uma organização métrica encontrada para fornecer deleite ao ouvido”.

[426] “*E una mescolanza de suoni gravi, e acuti, tramezati, e non tramezati, la qual percuote soavemente il senso, e nasce dalle parti della cantilena per il procedere che fanno accordandosi insieme fin tanto che siano pervenute al fine. Questa per se sola non è atta à poter operare nell' animo nostro alcun effetto estrinseco, ma ben può, dispor l'animo intrinsecamente à piu facilmente ricevere alcuna passione, come ridere, piangere & simili, e cio manifestamente si vede, se alcuno ascolta qualche cantilena che non esprima altro che Harmonia, piglia di tal cosa gran piacere, ma non gia si vede mai c'habbi operato alcuno effetto estrinseco: Ma aggiuntovi*” (1586, p.4).

	"Subitamente toma grande força come se vê nas danças ('*balli*') e movem o espírito muito mais facilmente junto da harmonia, do que somente por si. Aos dois [atributos], será acrescida [a narração]..."[427]
3. Narração	"...que é a oração ou o falar que exprime costumes por meio da exposição de alguma história ou fábula". "É incrível dizer sobre a grande força que, juntos, esses três [atributos] possuem, seja nessa história ou fábula ouvida, lida ou contada. [Esses] não afetam imediatamente o nosso espírito, inclinando-o à impetuosidade, à ira ou qualquer afeto particular? Com certeza sim, mas se tal realização segue apenas por si, o que acontece com as outras duas? Não poderá ser dito que então [estejam] juntas. E após a essas, segue [o sujeito]..."[428]
4. Sujeito-ouvinte	"...que é o ouvinte que alegremente escuta, se deleita e é disposto por sua natureza a ouvir essas coisas realizadas desta maneira". "Muitos efeitos miraculosos são vistos, assim como em muitos [outros] já foram observados, [a exemplo de] Alexandre [o Grande], filho de Filipo [II], rei da Macedônia; ou o jovem Taurominitano; ou ainda aquele povo que foi acalmado de sua discórdia por Asclepiade [429], e muitos outros das quais as histórias estão repletas".[430]

Tabela 21: "Quais coisas podem mover o espírito e o expor sob diversos efeitos" (1586, p.4)

A segunda passagem do primeiro tratado é apresentada no diagrama da página 17. Intitulado como "Daquilo que se procura em toda composição" ("*Di quello che si ricerca in ogni compositione*"), a argumentação apresentada por Artusi é estreitamente ligada ao capítulo 26 da terceira parte de *Le Istitutione* (1558, p.171-172), caracterizada pela descrição dos elementos fundamentalmente necessários para a realização de uma composição.

Como o mesmo argumento será apresentado de maneira mais detalhada na seção 3.24.1 desse estudo (referente à exposição do tratado de Zarlino), pontuaremos aqui apenas

[427] "*Ch'altro non è, se non una certa misura di tempo breve, ò longo nel qual si scorge la proportione ò misura di duo movimenti ò piu insieme comparati secondo una cambievole ragione di tempo di essi movimenti, e si scorge ne piedi del Metro o del verso che si compongano di piu numeri con un certo ordine ò spatio determinato. E questo verso e un ordine di piedi ritrovato per dar dilettatione all' odito" (1586, p.4). Subito piglia gran forza come si vede ne balli, e move l'animo molto piu facilmente aggiuntoall'Harmonia, che per se solo. Ma se à questi dui sarrà aggiunta* […]" (1586, p.4).

[428] "*Ch'è l'oratione ò il parlare che esprima costumi col mezo della narratione d'alcuna Historia overo favola. E incredibile à dire la gran forza che con seco portano queste tre cose insieme imperoche se sentiamo leggere overo raccontar alcuna Historia ò Favola, non s'inchina subito l'animo nostro alla colera, ò ira, ò all'affettione di qualche particolare? certo si, ma se tal motto segue in questa cosa solamente, che seguiterà poi all' altre due? aggiunta non si può dire: E se a queste poi seguitarà che* […]" (1586, p.4).

[429] Tais casos estão presentes de maneira mais completa na redação de Zarlino em *Le Istitutione* (II, cap.7, p.70). O exemplo do jovem embriagado Taurominitano que foi 'acalmado' por uma melodia realizada no modo Frígio também é comentado por Boécio em *De Instituione musica* (I, cap.1).

[430] "*Che è l'uditore che voluntieri ascolti, e si diletti e sia disposto per natura sua ad ascoltare queste cosi fatte cose. Molti effetti miracolosi si vedranno, come in molti si sono veduti. In Alessandro figliuolo di Filippo Re di Macedonia. Nel Giovane Taurominitano. In quei popoli che furno dalle loro discordie racchettati da Asclepiade e tanti altri di cui le Historie sono piene*" (1586, p.4).

os principais elementos apontados por Artusi. Talvez um dos aspectos mais interessantes da versão presente em *L'arte del Contraponto*, seja a proposta organizativa desse dos principais conceitos expostos originalmente por Zarlino. Por esta razão, optou-se por apresentar a transcrição e tradução integral do diagrama realizado por Artusi (Fig.71), além dos breves comentários.

O principal conceito exposto diz respeito ao *soggietto*, cuja definição nos remete, em termos gerais, à ideia do 'tema' de uma peça, a qual pode ser originalmente composta ou emprestada. O *soggietto* 'emprestado' pode compreender todo o complexo polifônico, e não necessariamente uma única voz. Dessa forma, o termo pode denotar desde o próprio fragmento que representa a 'ideia' pervadida nas vozes do complexo, quanto a voz que fixamente a manifesta.

Além dos variados significados que o *soggietto* pode assumir (cf. nota 425), Artusi, na parte inferior do diagrama, realiza uma espécie de súmula das principais qualidades de uma composição, incluindo aspectos quanto: às consonâncias; da importância de uma de uma condução vocal adequada; da necessidade de variedade; da necessidade da ordenação da composição de acordo com um determinado modo; da estreita relação a esta deve estabelecer com as palavras; e da adequação das figuras com uma determinada mensura escolhida. Ao final, Artusi ainda acrescenta que o não cumprimento dessas condições ocasionará uma composição 'imperfeita'.

Portanto, podemos considerar que tais atributos podem constituir em 'parâmetros de avaliação' (ou 'analíticos') a serem observados em toda sorte de composição, uma vez que essas qualidades se caracterizam como importantes pré-requisitos de toda 'boa composição', ao menos nos termos de Artusi.

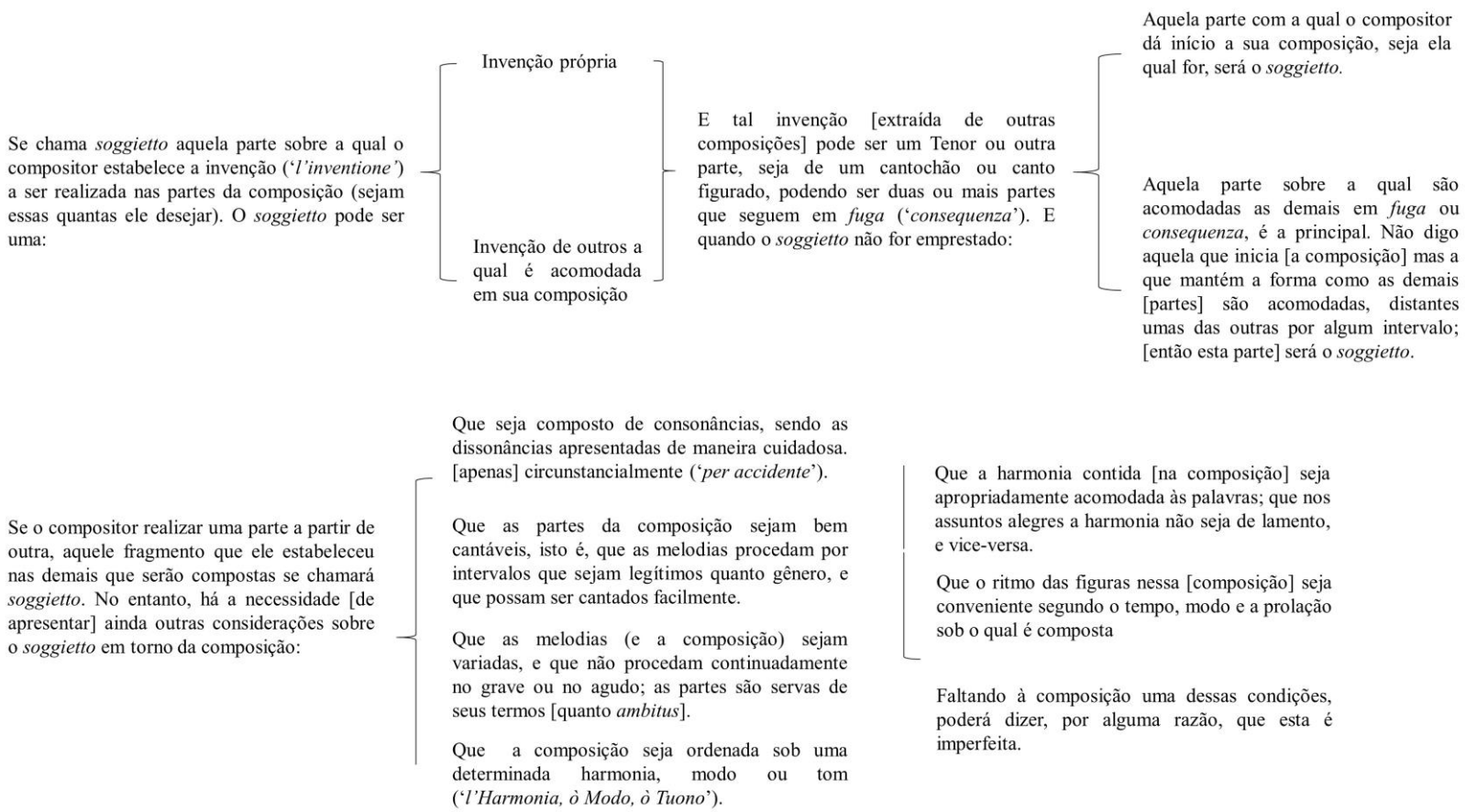


Figura 71: Transcrição e tradução do diagrama apresentado por Artusi sobre “aquilo que se procura em toda composição” (1586, p.17), o qual é baseado em *Le Istitutione harmoniche* (1558, III, cap. 26, p.171-172) de Zarlino.

Com relação ao segundo tratado - publicado em 1589 -, enfatizaremos apenas dois elementos os quais se caracterizam como contribuições consideravelmente originais de Artusi perante Zarlino (como visto, sua principal *auctoritas*): a sistematização dos elementos envolvidos na dissonância por sincopa, e os comentários a respeito do tratamento da segunda e do trítono.

Apresentado no final do primeiro capítulo do segundo livro, Artusi cunha termos para identificar as duas notas relacionadas à dissonância causada pela sincopa: '*agente*', caracterizada pela nota que opera a dissonância; e a '*patiente*', a qual é a nota sustentada no *levare* do *tactus* anterior, que estabelece a dissonância na deposição de *mensura*, e assim, caracteriza-se por 'permitir' ou 'tolerar' ('*patire*') que esta seja realizada.

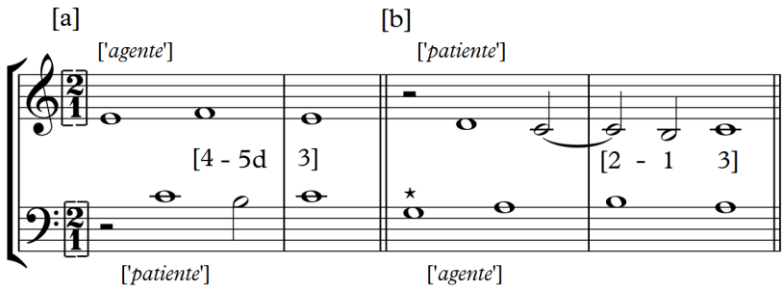
Nos dois capítulos seguintes, Artusi afirma e exemplifica suas convicções a respeito da regra sobre tratamento da dissonância. Ele comenta que, após a sua realização, a nota referente à *patiente* deve prosseguir para a consonância descendente mais próxima[431]. No entanto, o autor discorda de dois pontos do pragmatismo dessa regra, afirmando que podem haver exceções ao preceito, tanto da perspectiva da proximidade com a próxima nota, quanto da necessidade de esta ser uma consonância. Para ilustrar o primeiro ponto, Artusi apresenta o Exemplo 37, caracterizado pela presença de um salto descendente da *patiente* (e não o esperado movimento em grau conjunto).



Exemplo 37: Resolução da parte agente por salto descendente (1589, p.28).

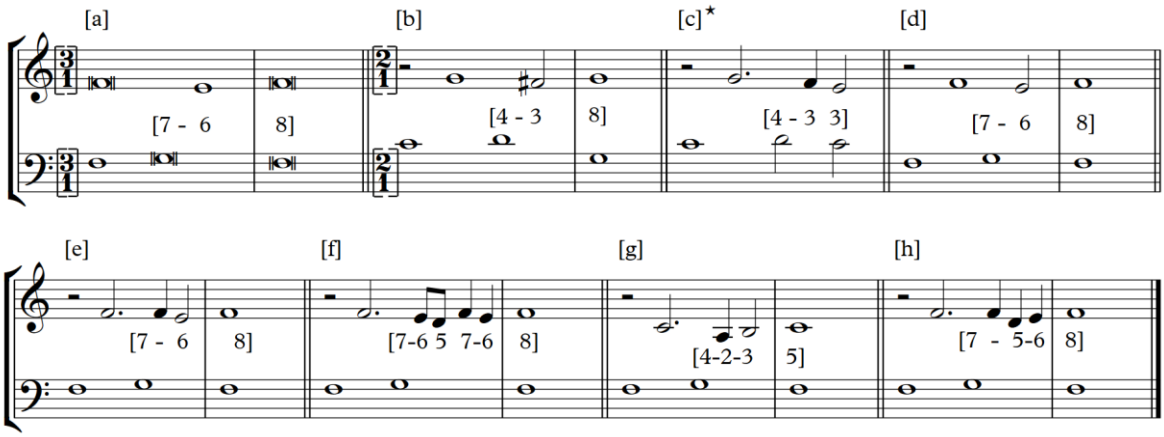
[431] Portanto, discordando de Zarlino, o qual afirma em *Le Istitutione* (III, cap.42): "*Ma no si debbe giamai porre la Prima parte della Semibreve, che sia dissonante; sia poi sincopata, o non sincopata; et si debbe avertire per ogni modo due cose; la prima, che Dopo la dissonanza segua una consonanza a lei piu vicina; la seconda, chel Mouimento, ilquale farà la parte della sincopa, debba sempre discendere, et esser congiunto: et non ascendere*" (1558, p.197).

O segundo ponto, consiste na possibilidade da resolução da quarta em uma quinta diminuta, bem como o intervalo de segunda em um uníssono. Como explica Artusi, quando a parte *agente* é apresentada no agudo, não é possível realizar a resolução na terça após a quarta; neste caso, é necessário que as partes estabelecem uma quinta diminuta (Ex. 38a); por outro lado, quando a parte *agente* é apresentada no grave e realiza uma segunda com a '*patiente*', esta deve proceder, por necessidade, ao uníssono e depois para terça (Ex. 38b).



Exemplo 38: Resoluções por necessidade: quarta para a quinta diminuta (a), e segunda para o uníssono (b) (1589, p.29). A voz grave do exemplo b foi emendada, uma vez que originalmente as três primeiras notas são lidas originalmente uma terça acima; e a última nota desta mesma voz, apresenta-se originalmente também uma terça acima da voz superior. A alteração foi motivada pela descrição textual apresentada por Artusi. Enfatiza-se que, Palisca, ao citar essa mesma passagem, também opta por essa emenda ao citar o trecho (PALISCA, 2001).

A última passagem comentada encontra-se no capítulo 15 também do segundo livro. Destinado à apresentação de dissonâncias em situações cadenciais, Artusi apresenta 'modelos' nos quais, segundo os seus exemplos musicais, consistem em circunstâncias ocasionadas pela diminuição da porção em que a dissonância é realizada. Desta forma, inicia-se pela opção estabelecida como uma referência, em que a dissonância é estabelecida por uma nota mais rápida se comparada à nota precedente; e então, Artusi prossegue com os exemplos com diversos usos da diminuição (Ex.39).



Exemplo 39: Resoluções cadenciais (1589, p.44). O exemplo 'c' caracteriza-se aparentemente como um modelo de 'cadencia evadida', embora Artusi não comente nada a respeito.

Vale enfatizar que Artusi associa a resolução presente no modelo 'f' do exemplo acima, com dois madrigais de Cipriano de Rore - ambos derivados do '*Il secondo libro di madrigali a quattro voci*' (Veneza, Antonio Gardano, 1571): '*Fontana di dolore*' e '*Un'altra volta la Germania strida*'.

O modelo cadencial em questão se caracteriza pelo 'rebatimento' da dissonância de sétima, sucedida pela sexta, assim como pela presença de duas *chrome* que interpolam tais ocorrências. Apesar de Artusi não especificar a porção dos madrigais em que a situação aparece, de fato é possível observar a presença da resolução peculiar nas palavras "*falsa e ria*", em '*Fontana di dolore*' (Ex.40), e em '*fato lega*', em *Un'altra volta la Germania strida*' (Ex..41).



Exemplo 40: Madrigal *Fontana di dolore,* Rore (1571), excerto. O intervalo comentado por Artusi se estabelece entre o Alto e Basso, na palavra '*ria*'.



Exemplo 41: Madrigal *Un'altra volta la Germania strida*, Rore (1571), excerto. O intervalo comentado por Artusi se estabelece entre o Alto e Basso, na palavra '*lega*'.

3.5 Bona, Valerio

O teórico e prolífico compositor, Valerio Bona, nasce na Brescia em aproximadamente 1560, e morre em Verona após 1619. Pertencente primeiramente à Ordem dos Frades Menores Conventuais, e posteriormente, à Ordem dos Franciscanos, como afirma Lederer, nada se sabe sobre sua formação musical, embora conjectura-se que tenha frequentado a escola de música e gramática anexa à Catedral de Brescia; além disso, é provável que Bona também tenha sido discípulo de Costanzo Porta (LEDERER, 2016).

A sua primeira posição com certo destaque, segundo Franco C. Ricci, é como '*primo cantore*' na basílica de Santo Antônio em Pádua em provavelmente 1590, ano da publicação, em Milão, de suas *Litaniæ et aliæ Laudes Beata Maria Virginis* a 4 vozes (RICCI, 1969). No ano seguinte, Bona pode ser localizado como '*moderatore musices*' na Catedral de Vercelli, e em 1592, como '*maestro di cappella*' na mesma Catedral. A partir deste ponto, sua atuação pode ser caracterizada como "itinerante", como afere Barezzani (2016, p.211). Embora contabilize dezessete publicações entre peças sacras e seculares entre 1590 e 1619, a característica "volante" de Valerio Bona é percebida pela breve permanência em cada um dos seus cargos a partir de sua posição na Catedral de Sant'Eusebio em Vercelli durante

1592-1595. Desta maneira, destacam-se[432]: em 1596, como "*maestro della musica*" (ou "*di cappella*") em San Francesco em Milão; em 1599, como "*maestro della musica*" (ou "*di cappella*") em San Salvatore di Monteferrato; em 1601, como "*maestro di cappella*" na Catedral de Mondovì; em 1611, como "*musico*" em San Francisco na Brescia; em 1614, como "*prefetto della musica*", em San Fermo maggiore de Verona; e em 1616, como "*prefetto del coro e della musica*", na igreja da Ordem dos Menores Conventuais também em San Fermo maggiore de Verona (BAREZZANI, 2016, p.212).

Se consideramos os traços de sua carreira, Bona aparenta alternar entre o papel de compositor, professor e como teórico, publicando em seu último ano de permanência como "*maestro di cappela*" na Catedral de Vercelli, suas "*Regole del contraponto et compositione*" (Casale, 1595), e no ano seguinte - o seu primeiro em San Francesco em Milão - o segundo tratado "*Essempi delli Passaggi delle Consonanze et Dissonanze*" (Milão, 1596), que, como diz o próprio autor, configura-se como um 'complemento" ao primeiro.

A particularidade com que articula os seus ensinamentos é, de fato, notório, se compararmos aos demais tratados de seus contemporâneos. A respeito desta característica, Barezzani resume:

> As suas elaborações representam o ensinamento prático voltado aos aspirantes compositores: um tipo de didática que apenas um compositor pode oferecer. O discurso é simples e conciso, a clareza expositiva se conjuga à habilidade contrapontística; é um tipo diferente de didática musical que não é mais voltada à comunidade, mas a um único e eleito discípulo, ao qual o mestre se dirige com paciência, de maneira gentil, como se o tivesse em sua frente[433] (2016, p.214-215).

Desta maneira, a didática de Bona consiste em um testemunho de uma nova abordagem, não somente quanto a organização do conteúdo, mas também quanto a dialética empregue, priorizando a síntese e um direcionamento a um público consideravelmente específico.

---

[432] As datas e os respectivos cargos foram inferidos por Barezzani a partir dos frontspícios das publicações de Bona.

[433] "*I suoi elaborati rappresentano l'insegnamento pratico, rivolto agli aspiranti compositori: un tipo di didattica che soltanto un compositore può offrire. Il discorso è semplice e conciso, la chiarezza espositiva si coniuga all'abilità contrappuntistica; è un tipo diverso di didattica musicale, non più rivolta alla comunità, ma al singolo, all'eletto discepolo, al quale il maestro si rivolge con pazienza, benignamente, come se lo avesse davanti*" (2016, p.214-215).

Conforme observado no título do primeiro tratado, as *Regole* consistem em uma "breve coletânea a partir de diversos autores", a qual é oferecida ao amigo de Bona, Germano Aliardo, tenorista e corista na Catedral de Vercelli. Como consta na dedicatória, Bona também faz menção ao filho de Germano, chamado Pietro Antonio, de modo que possamos considerar o jovem cantor como o principal interlocutor pretendido por Bona ao longo do tratado. Sendo o tratado uma "pequena obra muito fácil e útil aos estudantes iniciantes" – como menciona no frontispício -, faz-nos ainda conjecturar que o tratado, de fato, consiste em uma espécie de manual especialmente realizado para Pietro – indício que se alinha a esta nova abordagem didática praticada pelo autor.

Além dessas informações, o compromisso à síntese e simplificação também é expressamente apresentado na seção "ao leitor": Bona além de citar nominalmente aqueles autores que lhe serviram como base para a sua argumentação - especificamente Zarlino, Lanfranco (*Scintille di musica*) e Pietro Pontio (*Raggionamento di musica*), em ordem de aparição -, o autor inicia esta seção enfatizando de maneira metafórica, o caráter geral que regerá todo o tratado – incluindo a defesa contra aqueles que poderiam criticá-lo por essa escolha:

> Se o meu aluno principiante deseja estudar todos os livros dos autores que difusa e amplamente têm tratado sobre música, é certo que ele logo sairá do estudo confuso, duvidoso de ter sido capaz de ter [apreendido] aquilo que estudou. [Assim,] para dar-lhe alimento de maneira que seu estômago possa digerir, sucintamente extraí o suco de muitos excelentes autores, e neste pequeno livrinho, o dispus com a intenção para que o meu estudante pudesse degustá-lo ao seu próprio prazer, [e] com sua satisfação, ser atendido. Ninguém deverá talhar (como ocorre geralmente pelos maldizentes) a entrega daqueles que se esforçam em mostrar facilmente e brevemente o caminho em poder alcançar com rapidez o conhecimento da virtude. Pois sabe-se bem que "nada é dito que não tenha sido dito antes". E assim, em toda ciência, cada um participa com o seu dizer, diferenciando-se do modo e maneira em como são ditas, instruindo quem as lê. Não são escritos tantos livros sobre um mesmo assunto? Meu benigno leitor, a quem se deleitar em ver estas *Regole Musicali* recolhidas por mim, que as veja com a benção do Senhor; mas quem deseja se satisfazer de maneira mais elevada e mais aprofundada, poderá estudar Zarlino [*Le Istitutioni harmoniche*], as *Scintille di Musica* de Giovanni Maria Lanfranco, ver as '*tavole'* de Giovanni Maria Artusi *bolognese*, ler os *Raggionamenti di Musica* de Pietro Pontio e outros doutos livros que os omito por respeito. Eu não objetivei outra coisa senão a brevidade e a facilidade para com o meu aluno; que o Senhor vos acompanhe sempre[434] (1595, f.A2r).

[434] "*Se il mio scholaro principiante, vuole studiar tutt'i libri de gli Auttori, che diffusamente et amplamente, hanno della Musica trattato, Al sicuro, più presto si leuarà dal studio confuso è balordo, che esser restato capace di cosa, che egli habbia studiato; et io, per dargli cibo, ch'il suo stomaco possi diggerire, ho cauato breuemente il sugo da molti eccellenti Auttori, et in questo picciol libretto l'hò posto, à fine, che il mio scolaro,*

Embora o tratado seja bastante direto e sucinto em suas argumentações – cumprindo precisamente o prometido - não há a presença de absolutamente nenhuma tipografia musical, nem ao menos na tradicional apresentação das figuras e claves. Não é possível dizer ao certo se a ausência desses exemplos decorre de uma provável falta dessa específica tipografia na casa editorial de Bernardo Grasso em Casale Monteferrato, ou ainda se Bona concebeu o tratado como uma série de indicações textuais - o que é pouco provável justamente pelo nível do público-alvo em que o tratado fora concebido. O fato é que o seu segundo tratado (*Essempi*) publicado em Milão por Francesco e Simon Tini, estabelece-se como uma complementação ao tratado publicado no ano anterior, como o próprio autor indica em sua dedicatória ao Padre Mansueto Benzo da Milano, figurando, em prática, como um volume separado das situações musicais que ilustram os argumentos textualmente já apresentados.

O tratado, assim como a abordagem teórica proporcionada por um compositor como Bona, foi recebido positivamente entre seus contemporâneos: fato que pode ser mensurado pela adoção como *auctoritas* por Silvero Picerli em seu *Specchio primo di Musica* (Nápoles, 1630) e Lorenzo Penna em seu *Primi albori musicali* (Bologna, 1672), e ainda, como 'modelo', segundo afirma Ricci, do célebre compositor e teórico romano Giuseppe Ottavio Pitoni ao escrever sua *Guida armonica* (Roma, c.1689) (RICCI, 1969).

Se, por outro lado considerarmos as *auctoritates* apresentadas pelo próprio Bona, é possível conjecturarmos um possível modelo para a sua própria apresentação? A resposta não é um consenso entre os musicólogos que dissertaram sobre a questão. Adriano Cavicchi em *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1952, p.916) cita que o tratado consiste em uma versão simplificada dos tratados de Zarlino, Lanfranco e Artusi. Ernst Apfel em *Geschichte der Kompositionslehre* (1981, p.353) cita que, apesar da influência de Zarlino, o tratado possui grande proximidade com Lanfranco e Pontio, embora seja organizado à

à piacer suo lo possa gustare, con sua sodisfattione, è contento. Nè alcuno dourà (come è solito de maldicenti) tagliar il giupone à quelli che s'affaticano di mostrar facilmente, et breuemente la strada: di poter gionger presto alla cognitione della virtù. Perche si sà bene che. Nihil dictum, quod prius non fuerit dictum . Et se bene ogni scienza tien il suo fine al quale ogn'vno concorre co'l suo dire, è però diuerso il modo, et la maniera del dire, et far restar capace la persona. Non si veggono tanti libri, sopra vna istessa materia? Si che il mio benigno lettore, à chi piacerà di vedere queste Regole Musicali, da me raccolte, le vedda con la benedittion del Signore; et chi vorrà esser sodisfatto più altamente, et più diffusamente, potrà studiare il Zarlino, le Scintille di Musica, di Gio. Maria Lanfranco, vedere le Tauole, di Gio. Maria Artusi Bolognese, leggere i Raggionamenti di Musica di D. Pietro Pontio, et altri dotti libri, che tralascio per più rispetti. Che io non hò mirato ad altro, che alla breuità, et facilità per il mio scolaro, il Signor v'accompagni sempre" (1595, f.A2r).

semelhança da "*L'arte del Contrapunto*" de Artusi. Josef-Horst Lederer no *Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) compreende o tratado de Bona como uma versão "desorganizada" das *Le Institutioni* de Zarlino. Por outro lado, o musicólogo Russell Eugene Murray sustenta, de maneira amplamente fundamentada, a teoria que, na verdade, o *Ragionamento* (1588) de Pietro Pontio consiste não apenas no modelo utilizado por Bona para a organização geral de seus tópicos, mas também na fonte de grande parte do seu conteúdo. Como um dos pontos principais de sua argumentação, Murray apresenta os índices de ambos os tratados dispostos lado-a-lado, possibilitando a rápida verificação e constatação no que diz respeito a organização argumentativa do tratado de Bona. Sendo essa a posição tomada também pelo presente estudo, apresenta-se abaixo a mesma tabela comparativa (Tab.22).

	V. Bona *Regole del contraponto* (Casale, 1595)		**P. Pontio** *Ragionamento di musica* (Parma 1588)
Pg.		Pg.	***Ragionamento I***
1	*Deffinition della Musica*	2-3	*Che cosa sia Musica*
1	*Division della Musica*		
1	*Division della Musica Naturale*		
		3-7	*Della Musica Humana*
		7-8	*Della Musica Mondana*
1	*Musica artificiale qual sia*		
1	*Musica plana*	8-9	*Della Musica Plana*
2	*Musica figurata*	9	*Della Musica Figurata*
2	*Musica instromentale*	9-10	*Della Musica Istromentale*
2	*Division del Musico*		
2	*Musico specolativo*	10	*Del Musico Specolativo*
2	*Musico prattico*	1	*Del Musico Prattico*
2-3	*Qual si debba chiamar Muisco*	11	[*Del Cantore*]
3	*Qual sia il Cantore*	11-12	*Del Cantore* [proporções intervalares]
3	*Che cosa sia Contraponto*		***Ragionamento II***
	Simplice et Diminuto	22	*Del contrapunto semplice*
3	*Division del contraponto*		
4	*Contraponto diminuito*	23-25	*Del contrapunto Florido*
6	*Unisono, che cosa sia* [tratamento das cons. e diss...]	25	*Dell'Unisono*
12-29	*Modo, et Passaggi delle Consonanze per far il Contraponto et prima, Dell'Unissono* [etc.]	25-88	*Dell'Unisono [etc.]*
			Ragionamento III
29-30	[Seis regras do contraponto]	89-90	*Del Modo, che s'hà da tenere nel formare un contrapunto sopra il canto Piano, ò*
30-31	*Qualità del Contraponto, numero tre*	90-93	*Figurato*
31	[Diferença entre contraponto e o Duo]	93-94	*Delle Qualità che deve havere* *Della differenza del contrapunto al Duo...*
32	*Tuoni Numeri Otto*	94-96	*"Otto sono gli Tuoni..."*
32-33	*Cognitione per intonar il Salmo*	96-99	*Cognitione del Tuono de' Slami*

33-34	*Cognitione per conoscer de qual tono sia un Canto figurato* [Claves]	99-121	*Del formatione del primo Tuono, etc.*
44	*Che cosa sia cadenza* [proporções rítmicas...]	94-95	*Della Cadenza* ***Ragionamento IV*** [proporções rítmicas...]
62-63	*Della Semiminuma*	136-138	*Della* Semimínima *et Chroma*
63-64	*Della Chroma, et semichroma* [...pontos e coloração das notas]	138-139	*Della* Semimínima *et Chroma*
68-71	*Avertimenti per la Compositione*	139-153	*Degli avertimenti, che deve havere il compositore, et contrapuntista*

Tabela 22: Comparação entre os conteúdo dos tratados de Bona e Pontio (MURRAY, 1989, p.399).

Como é possível constatar, a relação entre ambos os tratados se torna, de fato, evidente mediante os múltiplos pontos de concordância. De qualquer maneira, apesar da dependência organizativa abundadamente apoiada em Pontio, vale-nos investigar como Bona "filtra" essas informações à luz de sua própria convicção. Desta maneira, procederemos com o exame das categorias, com principal atenção aos elementos que podem ser compreendidos como recursos analíticos, inferidos da exposição realizada pelo autor bresciano.

3.5.1 *Regole del Contraponto et Compositione* (Casale, 1595) – Ts.29 ; e *Essempi delli Passaggi delle Consonanze et Dissonanze* (Milão, 1596)[435] – Ts.31

Ao final do século XVI, o tratado de Pietro Pontio, *Ragionamento di musica* (1588) propõe um processo da construção do conhecimento em torno do contraponto que se diferencia daqueles de seus contemporâneos italianos. Assim como será apresentado de maneira mais alongada ao comentarmos especificamente sobre esse tratado, esse 'método' consiste fundamentalmente na exposição sistemática de progressões intervalares, incluindo todos os intervalos mensuráveis pelo autor dentro de um oitava (iniciando por aqueles

[435] Considerando o fato da natureza do segundo tratado – uma publicação que apresenta somente exemplos musicais os quais são diretamente relacionados à publicação anterior – ambos os tratados serão investigados conjuntamente.

intervalos consonantes prosseguindo para aqueles dissonantes)[436] e suas possibilidades de movimento para outros intervalos, bem como as suas respectivas implicações, positivas e negativas, resultantes dessas escolhas A grande maioria é ilustrada a partir de uma situação musical a duas vozes, além de uma ampla referência ao repertório a partir dessas mesmas ocorrências.

Assim como comentado, as *Regole* de Bona são essencialmente uma versão concisa dos tópicos abordados por Pontio, cujos elementos apresentados nesses tópicos também possuem estreita relação com aqueles expostos no *Ragionamento*, como será discutido nas categorias abaixo.

Desta maneira, talvez os elementos mais significativos ao presente propósito sejam os 'filtros' adotados por Bona frente a cuidadosa elaboração originalmente realizada por Pontio. Sendo ele um prolífico compositor, os elementos e a dialética suscitada por sua redação consistem em um testemunho significativo de um compositor-professor, que se esforça em apresentar a essência de seu '*mestiere'*.

Em termos gerais, todo o tratado poderia ser apresentado na categoria "contraponto", uma vez que o tratado possui como objetivo, os esclarecimentos sobretudo sobre essa atividade. No entanto, iremos dividi-lo nas categorias propostas, corroborando para o confronto nas considerações finais desse estudo.

3.5.2 Elementos relacionados à tradição do cantochão

Ainda que a principal argumentação apresentada por Bona seja voltada ao estudo do canto figurado, há alguns pontos que podem ser destacados diante do presente objeto. Entre essas contribuições exclusivamente relacionadas ao cantochão, destacam-se os exemplos das antífonas (e seus *seculorum*) (Fig.73) e os tons salmódicos com suas respectivas *differentiae* (Fig.74). A apresentação ocorre no segundo tratado (*Essempi*, 1596), possivelmente com o intuito de estabelecer, ao jovem estudante de composição, uma referência desta prática

[436] Em ordem de apresentação: uníssono, terça maior, terça menor, quinta, sexta menor, sexta maior, oitava, segunda, quarta, sétima e quinta diminuta ('*quinta imperfetta*').

certamente já conhecida e realizada pelos jovens cantores (e talvez futuros compositores) no âmbito eclesiástico.[437]

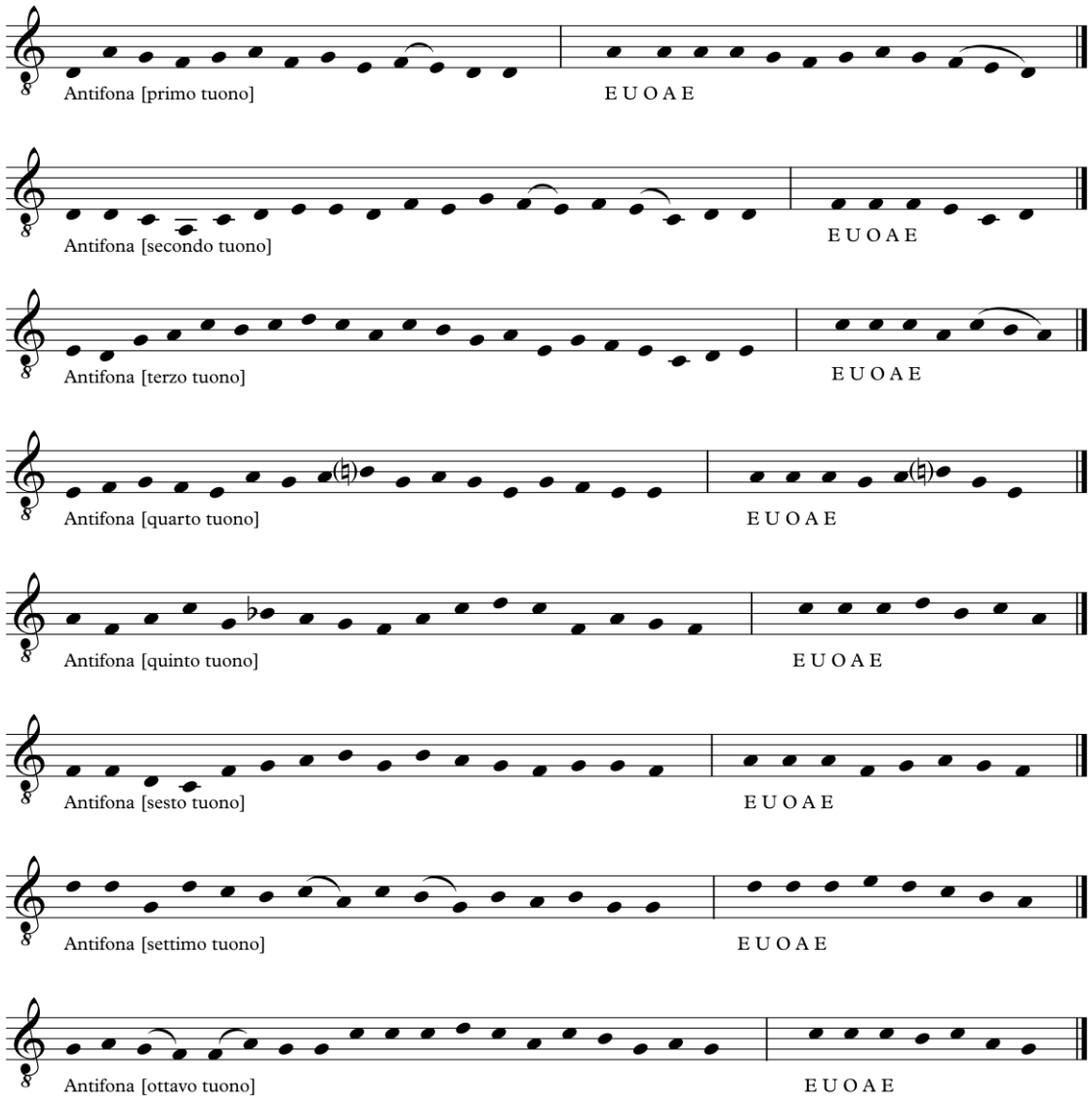


Figura 72: Exemplos de antífonas com seus respectivos '*seculorum*' (1596, p.16)

[437] Uma vez que não há nenhum comentário escrito exclusivamente voltado à questão - mas apenas associado aos modos e às cadências.

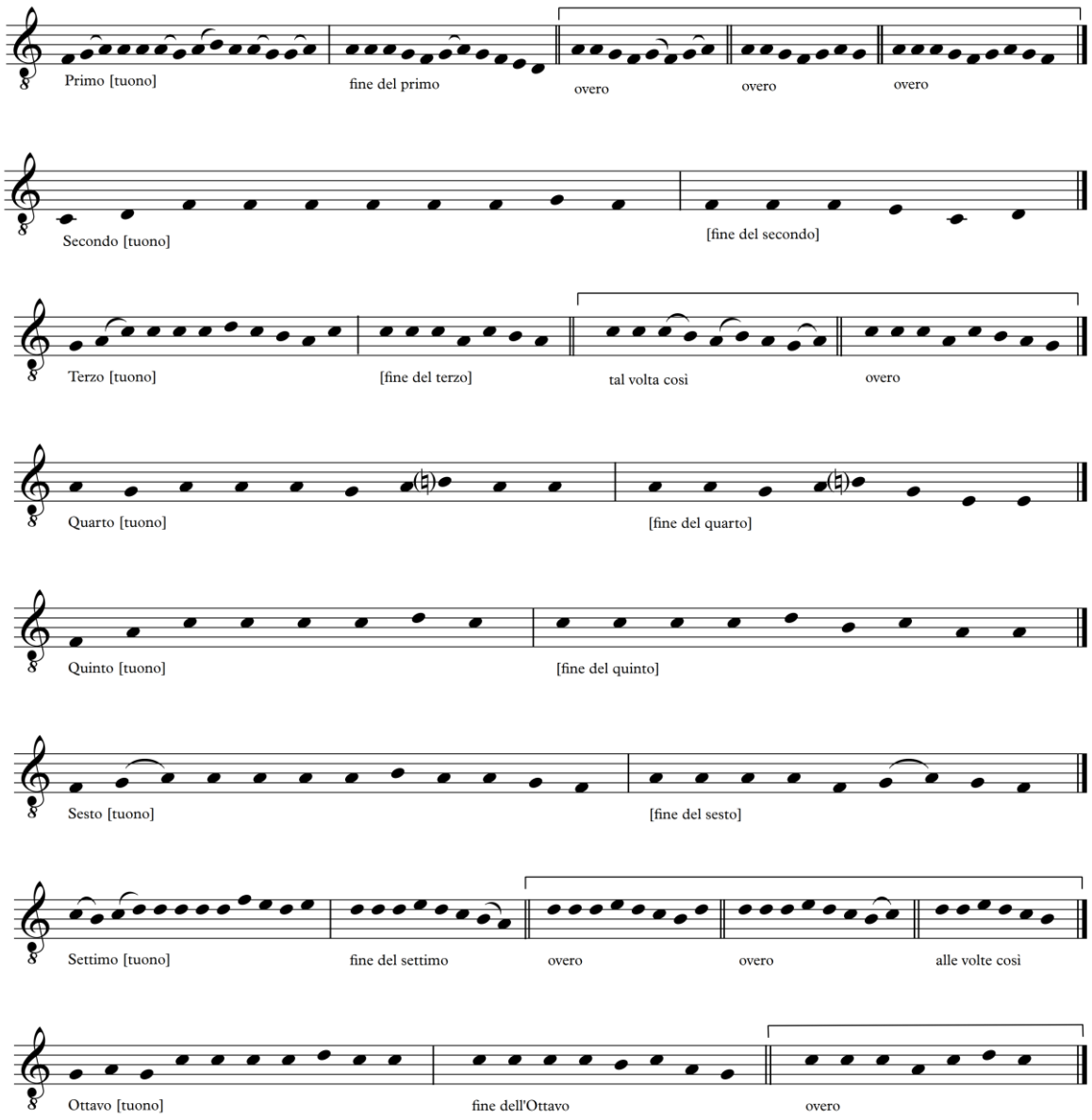


Figura 73: Exemplos dos tons salmódicos com suas respectivas '*differentiae'* (1596, p.16).

3.5.2.1 Consonância e Dissonância

Seguindo com a premissa prática, as consonâncias e dissonâncias são apresentadas de maneira direta, sem os detalhamentos sobre a natureza das proporções envolvidas ou outro suporte teórico. Essas são listadas juntamente com seus nomes 'antigos' ('*consonanze antiche*') e classificadas em: perfeitas 'uníssonas e equísonas' ('*unisone et equisone*'),

perfeitas ‘médias e consonas’ (‘*mezzane et consone*’), e imperfeitas e ‘*emmele’*.[438] Já as dissonâncias são apresentadas sem nenhum grau de classificação – exceto como intervalo simples e composto (‘duplicado’ e ‘triplicado’, na terminologia utilizada por Bona). A tabela abaixo sintetiza a exposição:

	‘Simples’	‘Duplicadas’	‘Triplicadas’
Perfeitas (‘*unisone et equisone’*)	Unis. e 8ª	15ª	22ª
Perfeitas (‘*mezzane et consone*’)	5ª,	12ª	19ª
Imperfeitas (‘*emmele’*)	3ª, 6ª	10ª,13ª	17ª, 20ª
Dissonâncias	2ª, 4ª, 7ª	9ª, 11ª, 14ª	16ª, 18ª, 21ª

Tabela 23: Consonâncias e dissonâncias como apresentadas por Bona (1595, p.5-8).

Com relação a utilização desses intervalos – uma informação que no discurso de Bona antecede o contraponto propriamente dito -, algumas orientações gerais são apontadas. Sobre as consonâncias perfeitas, além de dispô-las ‘no início’ e ‘ao final’ (provavelmente em referência ao contraponto a duas vozes), o autor instrui a não realizá-las duas iguais, uma após a outra, devendo sempre serem intercaladas com, ao menos, uma consonância imperfeita; no entanto, Bona permite o uso de duas consonâncias perfeitas diferentes (por exemplo, uma quinta seguida de uma oitava).

Sobre as consonâncias imperfeitas, sugere que essas sejam dispostas por movimento contrário o tanto quanto possível – ainda que isso estabeleça uma ‘regra’, como diz o autor. Ao realizar o movimento entre uma consonância imperfeita e uma perfeita, aconselha que seja feita pela nota mais próxima.

Já as dissonâncias, se bem posicionadas, são compreendidas como “ornamentos” à composição, que a torna mais “graciosa e diletante” (1595, p.9-10). Como recomendação geral, ele afirma que, quando apresentadas, essas devem proceder imediatamente para a consonância perfeita ou imperfeita mais próxima.

3.5.2.2 Notação

Com relação à notação, talvez um dos elementos mais significativos apresentados por Bona consista nos comentários a respeito especialmente à *sesquialtera* – ou ‘*sesqualtera’* na

[438] Em concordância a descrição realizada por Gafurio em no capítulo 1 da terceira parte de *Pratica musice* (1496, f.ccvi).

grafia por ele utilizada. Segundo o autor, esta 'alteração do *tactus'* (ou a "*battuta alterata*") é chamada pelos 'jovens cantores' ('*cantorucci*') como '*Trippa'* ou '*Busecca'* (literalmente 'tripa' ou 'intestino') (1595, p.53). A forma muito particular desse 'apelido' confidenciado por Bona– que possivelmente é derivado da similaridade entre o termos '*Tripla'*[439] e '*Trippa'* adotada como uma espécie de brincadeira pelo linguajar infanto-juvenil dos cantores mencionados -, reforça a preocupação do autor em fornecer uma retórica acessível, adequada e, neste caso, inclusiva, ao jovem Pietro Antonio, para qual o tratado fora supostamente dirigido.

Após o comentário sobre a terminologia dos jovens cantores, Bona argumenta de maneira mais detalhada sobre o significado desta proporção. Nas palavras do autor:

> ...as notas sob governo desta proporção *sesqualtera* são cantadas de três em três, e o *tactus* é alterado de maneira que duas notas (ou o equivalente a essas duas notas) são cantadas no início do *tactus,* e a outra [nota], na elevação [do *tactus*]. E quais são estas três notas que são realizadas na deposição do *tactus* e a outra no *levare*? São três semibreves, três mínimas ou três semimínimas, segundo o tempo ou que a cifra representa...[440] (1595, p.53).

Desta maneira, a interpretação das notas que realizam a proporção 3:2 deve ser guiada, ao menos *a priori*, pelo *tactus* indicado pela mensuração vigente. Por conta desta dependência de informação, Bona estabelece uma crítica aos muitos compositores que 'abusam' ao não informar devidamente em qual *tactus* se encontra a referida proporção, uma vez que esses apresentam apenas o número três para indicar a proporção (1595, p.53) – que, em termos práticos pode levar a confusão entre a *sesquialtera* e a *proportio tripla*.

De acordo com o autor, para evitar esses 'abusos' o compositor deverá, para as semibreves, "mostrar apropriadamente o tempo perfeito, que é o círculo cortado adicionado de dois números, três e dois" (1595, p.53), ou ainda, com relação às mínimas, "cantadas de três em três a cada *tactus*", devem ser assinaladas "com um semicírculo simples com um

[439] Mesmo que a proporção *tripla* evidentemente consista na proporção 3:1, diferentemente da *sesquilatera* (3:2). De qualquer maneira, por conjectura, suponha-se que o jogo depalavras tenha sido adotado pelos jovens cantores justamente pelo efeito semelhante e não, de fato, por seu significado.

[440] "*...le note sotto il gouerno di questa proportione sesqualtera, vanno cantate à tre, à tre, et la battuta è alterata in questo modo. Due note, ouero l'equiualente di quelle due note, si cantano nella positione della battuta, et l'altra nella eleuatione. Et quali sono queste tre note, che due ne vanno cantate nella depositione della battuta, et vna nel leuare? Sono tre semibreui, ò tre minime, ò tre semiminime, secondo che il tempo, ò la zifra mostra*... (1595, p.53).

ponto no meio, com a adição de um número três" (1595, p.54). Além disso, Bona reforça o seu argumento e explica o porquê desta prática:

> ...quem mostra a perfeição ou a imperfeição senão o tempo? É justo colocar os soldados no campo sem o capitão? No entanto, penso que esses compositores fazem desta maneira não porque não sabem, mas por falta de esforço de sua pena, ou porque o cantor subitamente quando vê aquele '3' entende a necessidade de dar-lhe a mão aos mancos[441] ('*i zoppi*')[442] (1595, p.54).

Dois exemplos a quatro vozes nos *Essempi* (1596, p.23) ilustram sua argumentação. Ambos são idênticos em altura, mas apresentam figuras diversas, incluindo os símbolos anteriormente mencionados, identificando a ação da proporção em dois níveis mensurais diferentes. Como é possível observar na Figura 75, à esquerda, Bona apresenta o *tempum perfectum diminutum* com a adição do 3 sobre 2, indicando a ternariedade ao nível da Breve: assim, três semibreves serão equivalentes a duas, se proporção estivesse posicionada depois de *tempus imperfectum diminutum* (embora esta situação não seja apresentada no exemplo). Já à direita da figura, o autor apresenta o símbolo mensural referente ao *tempus imperfectum cum prolatione maiore*, representando a ternariedade atua no nível da Semibreve: desta maneira, três mínimas devem ser realizadas no lugar de duas, se proporção estivesse posicionada após um *tempus imperfectum* (embora esta circunstância não seja apresentada no exemplo). Uma síntese desta relação consta é apresentada na Figura 76.

[441] "*…chi mostra la perfettione, & l'imperfettione, se non il tempo? egli è giusto, mettere à campo in soldati senza il suo Capitano? Penso però, che questi tali Compositori, l'habbino fatto, non perche, non sappino la cosa come si debba fare, mà per manco fatica della penna; ò perche, il Cantore subito, che vede quella 3. s'accorge che bisogna darsi mano con i Zoppi*" (1595, p.54).

[442] O inusitado adjetivo ('*zoppo*') também é destinado para apresentar a alteração do *tactus* diante da proporção, chamada de '*battuta zoppesca*'.



Figura 74: Exemplo do uso da *sesquialtera* em duas mensurações diferentes (1595, p.23).

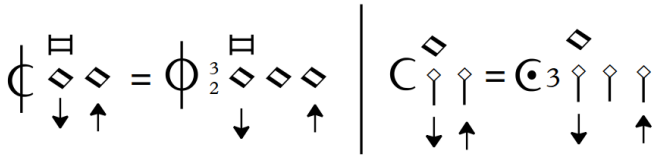


Figura 75: Síntese das equivalências nos dois níveis mensurais abordados no exemplo acima.

A respeito dessa alteração, há também o caso da '*emiolia*' - como chamada "pelos antigos", segundo o autor. Neste caso particular, "as notas são cantadas de três em três sem nenhum símbolo, nem de tempo, nem de número. As notas cantadas desta maneira são [apresentadas como] três semibreves pretas ou três semimínimas" (1595, p.54) – em outras palavras, utilizando o recurso da '*color*' para apresentar a mesma proporção *sesquialtera* dos exemplos acima. De maneira semelhante, a proposta anterior é retomada para ilustrar o uso da *emiolia* em dois diferentes níveis mensurais, como se observa na Figura 77 - à esquerda, apenas breves e semibreves, e à direita, semibreves e semimínimas. A figura 78 apresenta a síntese dessa relação.



Figura 76: : Exemplos do uso da *emiolia* em dois níveis diferentes da atuação da proporção *sesquialtera* alcançada pelo recurso da '*color*' (1595, p.)

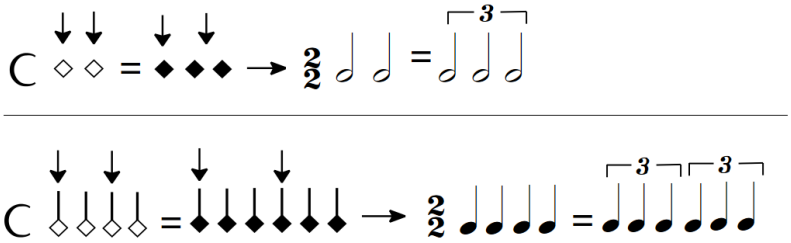


Figura 77: Exemplos do uso da *emiolia* por coloração em dois diferentes níveis, de acordo com a figura anterior. Nota-se a semelhança da mínima em *emiola* com a figura da semimínima – distinção possível de ser constatada somente pela verificação do contexto em que é aplicada.

3.5.2.3 Contraponto

Do ponto de vista do contraponto, podemos organizar a exposição de Bona em quatro tópicos principais: (1) sobre a divisão geral do contraponto; (2) as "*passaggi*" (ou progressões) das consonâncias e dissonâncias; (2) as qualidades do contraponto; (4) sobre a *fuga* e imitação; (5) e, em caráter de resumo, os 'conselhos' ("*avvertimenti*") para a composição.

Nas primeiras páginas do tratado – portanto anterior a apresentação da divisão do contraponto -, Bona, servindo-se da exposição de Pontio[443], realiza a distinção que irá

[443] Precisamente aquela do capítulo "*Del Musico Pratico*" (p.10-12) do primeiro livro de seus *Ragionamenti*.

organizar todo o conhecimento sobre contraponto. Ao comentar sobre a divisão entre o músico especulativo e o prático, o autor bresciano repete a distinção realizada por Pontio entre o cantor, o contrapontista e o compositor. Desta maneira, Bona afirma: "o Cantor é aquele que somente faz a distinção das figuras [notacionais], do modo[444], tempo, prolação e proporção, utilizados pelos músicos práticos em seus cantos" (1595, p.3). Já o chamado contrapontista é aquele que apresenta as consonâncias e dissonâncias conjugadas em um canto *fermo* ou *figurato* (Ibid., p.3). Para a figura do compositor, entretanto, Bona não apresenta uma definição expressa, mas de acordo com que escreve, entende-se que este deverá reunir ambas as habilidades anteriores: "querendo ser um bom compositor, é necessário que primeiro seja um bom cantor e um bom contrapontista" (Ibid., p.3). Assim, os capítulos que se seguem sobre divisão do contraponto e as *passaggi* de consonâncias e dissonâncias, são destinados essencialmente ao contrapontista – e presumidamente, todas aquelas informações (ao menos fundamentais) também para ser um compositor

Bona adota a divisão entre o contraponto simples (nota-contra-nota) e diminuto ("com mais figuras ao encontro de uma"). De acordo com o autor, por meio do contraponto diminuto "se adiciona o conhecimento da composição, onde são feitas tantas belas e variadas composições e cantilenas" (1595, p.4). Os exemplos musicais fornecidos para as duas classes de contraponto consistem nos primeiros apresentados nos *Essempi* (1596), os quais seguem transcritos abaixo (Exemplos 42 e 43).



Exemplo 42: Contraponto '*semplice'* (1596, p.5).

[444] Neste caso, *modus* notacional.



Exemplo 43: Contraponto '*diminuito*' (1596, p.5).

Sobre a 'maneira de realizar um contraponto simples', Bona sugere que, além de serem realizadas principalmente por grau conjunto, uníssonos e oitavas também deve ser evitados o máximo possível, "não porque não são boas consonâncias", ele afirma, "mas porque fazem com que a composição seja escassa e ausente de consonâncias" ("*perche fanno la cantilena magra et priva di consonanze*") (1595, p.11).

Após a apresentação dos intervalos e aspectos elementares de seu uso (já apresentados na seção 3.5.2.1), o autor comenta sobre as "*passaggi*", que neste caso podem ser entendidas como as progressões (ou condução) dos intervalos. Dessa forma, nos próximos parágrafos iremos sintetizar a explanação adotada por Bona, apresentando e comentando brevemente os exemplos por ele fornecidos.

Assim como Pontio, Bona inicia a sua explanação pelo uníssono. Para este intervalo, o autor oferece duas maneiras de utilizá-lo (ambas relacionadas ao *tactus*): quando posicionado no início do *tactus* ('*battuta'*), e em seu *levare*, referenciado como o 'final' ou a '*elevatione'* da *battuta*. Ainda que duas situações que envolvem o uníssono são apresentadas no primeiro exemplo oferecido pelo autor (Ex.44), ambas as ocorrências assinaladas estão posicionadas no início do *tactus* (portanto, a primeira opção). De acordo com o autor, caso o contrapontista deseje posicioná-lo em '*elevatione'*, ele poderá então proceder por duas maneiras: (a) quando estiver em uma situação a duas partes, então o contraponto deverá ser escrito de maneira que umas das vozes permaneça fixa em uma altura,

e a outra alcance o uníssono por qualquer consonância abaixo da sexta[445]; (b) quando for realizada em uma situação a mais de duas vozes, o contrapontista poderá então proceder da maneira que lhe convém. Apesar da recomendação a duas partes comentada (opção 'a'), a situação é ilustrada em um exemplo a quatro vozes (Ex.45)



Exemplo 44: Sobre o uso do uníssono (1596, p.5).



Exemplo 45: Sobre o uso do uníssono em uma situação a quatro vozes (1596, p.65). A marcação que identifica o intervalo em questão também é apresentada no tratado.

Sobre as 'passagens ilícitas' – apresentadas aparentemente como um desdobramento da posição "*in elevatione*" do uníssono -, o autor afirma sobre duas situações devem ser evitadas: (a) o movimento do uníssono para a oitava, em movimento contrário – opção permitida somente em um contraponto a oito vozes; (b) uníssono que procede para uma

[445] No entanto, ainda que esta opção seja listada entre as possibilidades a respeito ao intervalo de sexta, Bona diz que tal progressão "não pode ser realizada de maneira que soe bem" ("*...non si può fare che stia bene*"), embora conceda a sua realização "no contraponto e na composição" (1595, p.22); isto é: aparentemente há uma contradição entre os argumentados apresentados por Pontio e aquele sustentado por Bona sobre especificamente esse ponto; no entanto, o autor bresciano acaba por permitir o seu uso, ainda que não seja recomendado.

quinta, com ambas as vozes em movimento ascendente. O autor fornece duas situações musicais que ilustram as progressões (Exemplo 46 e 47)



Exemplo 46: Progressão por movimento contrário do uníssono em direção a oitava qual deve ser evitada (1596, p.6).



Exemplo 47: Progressão ascendente entre o uníssono em direção à quinta, a qual deve ser evitada (1596, p.6).

As próximas progressões são aquelas realizadas a partir da terça maior e menor. Com relação à terça maior, Bona apresenta seis possibilidades de progressão (assim como Pontio): (1) terça para quinta; (2) terça para a sexta; (3) terça para oitava; (4) terça para a sétima; (5) terça para a segunda; e (6) terça para o uníssono (Ex.48).



Exemplo 48: Progressões da terça. Os números identificados em cada uma das recorrências – incluídos pelo próprio Bona no tratado – referem-se aos intervalos listados durante a explanação, vide página anterior (1596, p.7).

Entre as progressões listadas, somente as três últimas possuem comentários adicionais. Desta forma, a progressão terça-sétima, conforme indica o autor, deverá ser realizada posicionando uma das partes em descendência por grau conjunto, e a outra, em ascendência por salto (essa com uma figura de mínima); assim, diz o autor, "realizada a terça, você irá estabelecer a sétima, realizando-a no início do *tactus*".[446] Se observarmos essa colocação à luz do exemplo oferecido (principalmente um pouco antes da ocorrência '4' assinalada), assume-se que essa "terça", como comentada por Bona, seja uma terça menor (e não maior), pois, caso contrário, uma sétima maior seria estabelecida; a terça maior, como apresentada no exemplo, ocorre após a ocasião da sétima – embora esta não seja contemplada pela explanação do autor.[447]

[446] "*...et fatta la terza, tu andarai à percuotere la settima, nel principio della battuta*" (1595, p.15).

[447] O mesmo ocorre com a definição exposta por Pontio sobre a mesma situação intervalar apresentada na seção "*Della Terza Maggiore*". Segundo as palavras que também antecedem um exemplo musical, Pontio comenta: "uma das partes deverá ter uma figura de semibreve colocada na elevação do *tactus*; ao seu encontro, progridem duas figuras de mínima por salto, a primeira [das duas notas] fará uma terça na elevação do *tactus*, e a segunda [nota], no início do *tactus*, será a sétima alcançada por salto" (1588, p.42, tradução nossa). No exemplo

Além desta, outras duas progressões recebem comentários. Para a progressão 'terça-segunda' recomenda-se que seja realizada por meio da sincopa, com a ocorrência da dissonância '*in elevatione*' do *tactus*. E no caso da terça em direção ao uníssono - a última progressão intervalar considerada por Bona neste no capítulo - apenas duas considerações alertam o contrapontista (sendo as demais, livres para serem realizadas): não se deve apresentar a progressão com ambas as partes em descendência ou em ascendência. O Exemplo 49 fornecido por Bona autor ilustra ambos os processos advertidos (embora ambas as terças do exemplo sejam menores).



Exemplo 49: Progressões da terça para uníssono as quais devem ser evitadas (1596, p.7).

Com relação a terça menor propriamente dita, Bona cita cinco progressões, que incluem os movimentos: (1) ao uníssono; (2) à quinta; (3) à sexta; (4) à oitava; (5) à segunda. Como complemento, ele esclarece sobre a paridade entre as duas terças, dizendo: "da mesma maneira que você se serve das progressões da terça maior, então poderá se servir da terça menor, porque [esses intervalos] são quase iguais". Nesta parte da exposição, a única progressão comentada é aquela entre a terça e a sexta: nesse caso, afirma o autor, uma das vozes deverá proceder por grau conjunto e a outra por salto, resultando em uma "graciosa passagem". Bona adverte que se aplicada por uma terça maior, a progressão resulta "um pouco dura aos ouvidos" ("*Che facendolo, con la terza maggiore, rende un poco di dureza all'orecchia*") (1595, p.16).

As progressões concernentes à quinta estão entre as mais problemáticas entre aquelas apresentadas por Bona, justamente devido ao grande número de cuidados mencionados pelo

apresentado por Bona, o mesmo caso é observado: uma terça menor, seguida por uma sétima que procede para uma terça maior.

autor (principalmente com relação à passagem da quinta para oitava). Para este intervalo são listados outras cinco progressões, além da oitava; ao todo, o autor inclui em sua lista seis progressões da quinta: (1) à sexta; (2) à oitava; (3) à terça; (4) ao uníssono; (5) à sétima; e à (6) segunda. O Exemplo 50 ilustra algumas dessas ocorrências:



Exemplo 50: Progressões da quinta. Os números nas ocorrências referem-se aqueles listados pelo autor (1596, p.8).

As advertências apresentadas por Bona são atribuídas aos dois primeiros casos e o quarto listados anteriormente. Na primeira progressão (quinta para a sexta), o autor menciona a necessidade de o intervalo ser alcançado, tanto na descendência quanto na ascendência, sempre com salto. No segundo caso (quinta para a oitava), o mais problemático pelo fato de figurarem duas consonâncias perfeitas, o primeiro ponto de orientação levantado pelo autor consiste em evitar quando uma das vozes ascende por grau conjunto (ou por salto) e a outra por salto (movimento direto ascendente), e o mesmo quando ambas descendem da mesma

maneira; ainda que sejam permitidas em uma situação a mais vozes, essas não devem ser realizadas em uma situação a duas partes; também não deve realizar a progressão entre a décima segunda (da mesma natureza da quinta) e a oitava, quando uma parte descende por salto e a outra ascende por salto (movimento contrário). Deve-se também evitar quando uma das partes é apresentada sob uma figura de semibreve sincopada, e, após realizar a quinta, descende por grau conjunto e procede à oitava, enquanto a outra parte descende por salto (1595, p.17-18).

Com relação a quarta progressão[448] listada (quinta ao uníssono), Bona afirma que há apenas uma maneira de realizá-la devidamente a duas vozes: quando uma das partes permanece sustentada, enquanto a outra deve ser alcança por salto. Se aplicado em um contexto com mais vozes, esta progressão poderá ser particularmente realizada quando uma das partes ascende por salto enquanto a outra descende por grau conjunto.

Após a apresentação da quinta '*perfetta',* o autor cita as duas possibilidades de progressão com relação à quinta '*imperfetta'* (ou 'diminuta'): em direção à terça; e em direção à sexta. No primeiro caso, o autor permite que contrapontista faça "como lhe convém", desde que realize subitamente a terça após a ocorrência da quinta diminuta. No segundo caso, recomenda que uma das partes descenda por grau conjunto, enquanto a outra descenda por salto; no entanto, Bona faz uma importante ressalva: "você nunca a fará, a não ser que seja pelo significado de alguma palavra ou de qualquer obrigação ('*obligatione'*), pois, neste caso, você estará desculpado".[449] O Exemplo 51 apresenta a situação ideal da referida progressão (que condiz com a primeira opção relatada pelo autor).

O autor também fornece uma outra situação musical (Ex.52) avaliada como "*cattiva*" (desta vez, em referência a segunda opção listada), cuja apresentação é realizada aos moldes de sua própria indicação – demonstrando uma certa resistência à passagem, imitando a mesma posição de Pontio a respeito.[450]

---

[448] Ao comentar sobre essa progressão, Bona faz uma referência equivocada a sua própria listagem, dizendo "*Il quinto passagio...cioè fatta la Quinta, passare com l'unisono*" (1595, p.18); segundo a listagem anterior, essa a progressão quinta-uníssono é mencionada como "a quarta passagem".

[449] "*Et però questo passagio, tu non lo farai mai, se non fosse per il significato di qualche parola, ò di qualche obligatione che in tal caso, tu sarai iscusato*" (1595, p.19).

[450]Pontio (*Ragionamento di musica*): "*Ma vi dico bene, che non vi essendo ocasione, io per me non laudo cotal movimento; percioche facendolo si rende duto, et aspro il contrapunto, et la compositione*" (1588, p.86).



Exemplo 51: Progressões da quinta diminuta (1596, p.10).



Exemplo 52: "*cattivo* [*della quinta imperfetta*] *andando alla sesta*" (1596, p.10).

Ao comentar sobre as progressões que se iniciam com o intervalo de sexta maior, Bona não tece muitos comentários, apenas cita a opção em direção à oitava por movimento contrário (ilustrado pelo Exemplo 53). Além desta opção, o autor também afirma outras duas alternativas para esta mesma progressão: quando ambas as partes descendem, uma por grau conjunto e outra por salto (recomendada apenas para contextos a mais vozes); ou ainda, quando uma parte descende por salto e a outra permanece sustentada - embora esta opção não agrade Bona devido ao seu efeito "áspero" (1595, p.21).



Exemplo 53: Progressões da sexta maior para oitava (1596, p.10).

Se a oitava é única progressão listada para a sexta maior, para a sexta menor Bona lista sete possibilidades: (1) à quinta; (2) à terça; (3) à oitava; (4) ao uníssono; (5) à décima; (6) à segunda; e (7) à quarta. O Exemplo 54 ilustra algumas dessas possibilidades:



Exemplo 54: Progressões da sexta menor (1596, p.11).

Entre as progressões listadas, apenas a quarta (sexta ao uníssono) é comentada; para as demais, no entanto, Bona afirma que poderão ser realizadas "sem nenhuma dúvida" (1595, p.21). Contudo, com relação a passagem problemática, o autor afirma: "adverte-se...que não se pode fazê-la de maneira que soe bem, mas a deixo como opção para o contraponto e para as composições"[451] (1595, p.22). Se observarmos essa colocação à luz das palavras de Pontio, veremos que na afirmação de Bona, uma informação é omitida: que essa progressão é uma

[451] "*Avertisse...che non si può fare che stia bene, però lascialo stare, et nel Contraponto, et nelle Compositioni*" (1595, p.22)

opção apenas em composições a cinco e seis vozes desde que todas as vozes estejam cantando; em contrapontos a duas, três e quatro vozes, entretanto, Pontio veta o seu uso.[452]

Sobre ambas as sextas, Bona comenta ainda que podem ser realizadas "duas, três uma após a outra", sendo que a primeira deve ser maior, e depois, menor. A sexta maior possui "mal efeito" ou é "dura" se realizada por salto; a sexta menor, por outro lado, "contenta aos ouvidos" se for realizada por graus conjuntos, embora se for alcançada por salto, possui o efeito "ainda mais grato" (1595, p.22).

Com relação as progressões que partem da oitava – a última entre as consonâncias -, cinco possibilidades são citadas; portanto, progressões em direção: (1) à quinta; (2) à terça; (3) à sexta; (4) à décima; (5) ao uníssono. O Exemplo 55 ilustra algumas dessas passagens. Para a primeira e a última listadas, Bona também acrescenta algumas observações. Por exemplo, na progressão entre a oitava e a quinta, recomenda que ambas as partes sejam realizadas de maneira descendente, sendo que uma procede por grau conjunto e a outra por salto, a ser utilizada em composições a mais vozes. O outro comentário é concernente à progressão da oitava para o uníssono; neste caso, Bona afirma que este movimento não deverá ser realizado pela descendência de uma parte e a ascendência da outra, pois esta convém apenas ao baixo, quando "canta a dois coros" (1595, p.25).

[452] "*Et questo [quarto passagio] non si deve fare in alcuno modo nelli contrapunti de due voci, nè di tre, nè anco nei canti à quattro, se possibil farà; si tolererà nondimeno in uma compositione di cinque, et sei voci; se però conteranno tutte le parti*" (1588, p.56).



Exemplo 55: Progressões da oitava (1596, p.11). Ao identificar a quarta passagem, Bona aponta a progressão do intervalo de décima em direção à oitava, e não ao contrário, como informa a sua explicação.

Para as progressões concernentes à segunda, a primeira dissonância abordada por Bona, são listadas quatro possibilidades: (1) ao uníssono; (2) à terça; (3) à quinta; e (4) à sexta. O Exemplo 56 ilustra tais processos.



Exemplo 56: Progressões da segunda (1596, p.13).

Com relação à segunda, a primeira das dissonâncias, os comentários apresentados por Bona abarcam todos as progressões listadas. Com relação a primeira (segunda para o uníssono), ele diz que "sempre estará bem" se a progressão ocorrer por movimento contrário, pois não há como errar devido à proximidade de ambos os intervalos; o mesmo é dito com relação à quarta progressão (segunda à sexta). A respeito do movimento entre a segunda e a terça, Bona comenta que o contrapontista não deve realizá-lo por alguma nota seja assinalada com *diesis* ou *b molle*, embora "outros utilizam-no em certas *fuga*s ou em outras ocasiões" (1595, p.26).

Com relação a terceira progressão listada (segunda à quinta), o primeiro de dois esclarecimentos apresentados suscita certa confusão, pois Bona afirma: "a terceira [passagem]...sempre fará bom [efeito], exceto se realizar a segunda e em seguida a quinta, saltando uma parte, acima ou abaixo".[453] No entanto, constata-se que Bona aparentemente apresenta uma condição impraticável de ser seguida, pois qualquer opção da realização dessa progressão em questão, inevitavelmente o movimento estabelecerá um salto em uma das partes. Ao examinar o exemplo que ilustra o que deve ser evitado (Ex.57), podemos esclarecer a colocação textualmente expressa. Portanto, de acordo com as duas primeiras ocorrências assinaladas, percebe-se que a instrução se refere exclusivamente à voz superior (tanto em direção ascendente quanto descendente). Logo, assume-se que é preferível que a realização do imprescindível salto seja realizada pela voz inferior, prosseguindo a voz superior por grau conjunto.[454]



Exemplo 57: Progressões da segunda à quinta (e à terça) as quais devem ser evitadas (1596, p.14).

[453] "*Il terzo...sarà sempre buono. Eccetto, se fatta la seconda, seguitasse la quinta saltando una parte, ò in sù, ì in giù*" (1595, p.26).
[454] Essa mesma conclusão pode ser observada na detalhada redação sobre essa mesma questão, proposta por Pontio em seu *Ragionamento di musica* (1588, p.70-71).

Além desta possibilidade, a mesma progressão (segunda à quinta) deve ser evitada "quando uma das partes empreende o ato da cadência...*sol-fa-sol*" (1595, p.26). Essa circunstância descrita por Bona (e igualmente apresentada por Pontio) é assim descrita, pois, na cláusula melódica do Cantus, o cantor "sempre coloca o semitom *diesis*, e assim, aquela quinta se torna imperfeita, e por esse motivo, se torna ruim" (1595, p.26).

No âmbito das dissonâncias, a segunda progressão mencionada é a quarta. Para este intervalo, três possibilidades são citadas, com movimentos: (1) à terça; (2) à quinta; e (3) à sexta. No entanto, poucos comentários são adicionados. Além do reforço da facilidade e bom efeito concernente ao movimento de quarta à terça, o autor comenta que a segunda progressão listada (quarta à quinta) "melhor convém às composições com mais vozes do que aquelas com duas" (1595, p.28). O Exemplo 58 apresenta as três progressões apresentadas por Bona. No entanto, como pode ser observado, a ocorrência '1' faz menção ao intervalo de terça em direção à quarta, o que corresponde ao processo inverso como explicado pelo autor. Esta ocorrência talvez possa ser um erro do impressor, o que na verdade, indicaria uma passagem da quarta para a sexta (marcado com um asterisco). O mesmo se observa na última ocorrência, a qual é originalmente assinalada como o movimento de 'quarta à sexta', embora seja de 'quarta à terça', como apresentado na transcrição.



Exemplo 58: Progressões da quarta (1596, p.14).

As últimas progressões apresentadas são aquelas relacionadas à sétima. Para isso, Bona lista quatro possibilidades com movimentos: (1) à sexta; (2) à quinta; (3) à terça; (4) à oitava; e (5) à décima. Assim como ocorre com a progressão do intervalo de segunda à quinta, também é mencionado com relação ao intervalo de sétima à quinta e à terça: isto é, a voz superior não deve proceder por salto (ascendente ou descendente) e a inferior, por grau conjunto (ou sustentada na mesma altura), mas sim, ao contrário, indicando portanto uma prevalência do movimento por grau conjunto da voz superior em um contraponto nessas circunstâncias. O Exemplo 59 apresenta todas das progressões listadas pelo autor.



Exemplo 59: Progressões da sétima (1596, p.14).

Em seu tratado, Bona considera a seção sobre as '*passaggi'* um assunto que se apresenta como a conclusão dos rudimentos gerais do compositor. Esta acepção é sustentada pelos comentários realizados pelo autor ao final das progressões do intervalo da sétima, servindo como uma transição aos capítulos subsequentes – mesmo que essa não figure um capítulo à parte na estrutura do tratado.

Esta breve seção se destaca por duas colocações realizadas por Bona: (1) a apresentação de indicações de estudo a respeito do conteúdo elementar do tratado; (2) a

listagem de seis premissas a serem consideradas para a realização de um contraponto sobre um canto *fermo* ou *figurato*.

Na primeira colocação, destaca-se a sugestão didática oferecida por Bona, cujo principal elemento consiste no estudo cuidadoso de cada um dos tópicos, experimentando as *passaggi* mencionadas por meio da disposição partiturada das vozes ("*facendo l'esperienza sù la cartella*"), configurando um importante facilitador ao estudante. Nas palavras do autor:

> ['*Compendio*' in marg.] Até aqui você compreendeu: o que é a música; a divisão da música, o que é o músico e como são divididos; quais são aqueles que devem ser chamados de músicos e aqueles são cantores; a divisão das consonâncias e dissonâncias e suas respectivas progressões.
>
> ['Modo de estudar' in marg.] No entanto, se você quer ser capaz de apreender todas essas coisas ditas acima, não leia todas de uma só vez, isto é, ler todo o livro ou a metade [rapidamente]; mas [prossiga com as lições] uma a uma e você conseguirá compreendê-las, experimentando-as na *cartella*; e se assim o fizer, facilmente terá o conhecimento ao seu gosto[455] (1595, p.29).

Ainda que a primeira seja uma observação original do próprio Bona, a segunda colocação é firmemente baseada na exposição de Pontio, realizada no início da terceira parte de *Ragionamento* (1588, p.89). Desta maneira, Bona apresenta nada mais do que uma brevíssima versão daquilo que trata Pontio de maneira mais alongada e detalhada.

Dessa forma, em suma, Bona (via Pontio) recomenda os seguintes tópicos para a realização de um bom contraponto: (1) que não sejam realizados muitos saltos, mas que as vozes prossigam por graus conjuntos; (2) que seja ornado de belos movimentos melódicos escalares ('*tirate'*)[456]; (3) que sejam replicadas algumas invenções já realizadas, mas de maneira 'elaborada' ('*ma diversamente'*); (4) que não sejam realizados saltos incantáveis;

---

[455] "['*Compendio'* in marg.] *Fin quì, tu hai inteso, che cosa sia Musica. La diuisione della Musica. Che cosa sia Musico. La diuisione del Musico. Qual si debba chiamar Musico. Qual sia il Cantore. La diuision del Contraponto. La diuisione delle Consonanze, et Dissonanze, et i passaggi loro.* ['*Modo di studiare'* in marg.] *Però volendo tù restar capace di tutte queste cose, che di sopra t'hò detto, non le leggerai tutte in un tratto come à dire legger tutto il libro, ò la metà, nò; mà ad una, ad una, le andarai molto ben considerando, facendo l'esperienza sù la cartella. et se cosi farai, facilmente tu venerai in cognitione del fatto, con tuo gusto*" (1595, p.29).

[456] Utilizamos aqui a definição implícita realizada por Pontio ao apresentar um exemplo musical a duas vozes, predominantemente em grau conjunto, o qual utiliza o termo '*tirata'* para se referir ao perfil melódico escalar das respectivas partes: "*Hora considerate queste tirate di Semiminime, et parimente queste Semibrevi, et Minime col punto...*" (1588, p.91).

(5) que sempre sejam realizadas cadências; (6) que seja evitada as oitavas e os uníssonos no início do *tactus*[457] (1595, p.30).

Em seguida, Bona – mais uma vez se servido das elucubrações de Pontio (1588, p.90) - apresenta uma taxionomia para se referir às 'qualidades' estruturais do contraponto, dividindo-as em três elementos: '*diminuito'*; '*ligato'*; '*fugato'*. No entanto, devido a extrema síntese, a redação apresentada por Bona não deixa claro se essas 'qualidades' figuram categorias ou se todas as três atuam como, de fato, qualidades ou atributos necessários ao contraponto. Pois, se examinarmos tais conceitos à luz da redação de Pontio (fonte direta utilizada por Bona para essa argumentação),[458] compreende-se que os termos se relacionam com a segunda opção, ou seja, consistem em qualidades as quais devem ser observadas em um contraponto ou uma composição.[459]

Logo, a qualidade '*diminuito'* do contraponto diz respeito a ausência do uso de notas como a breve, semibreve ou a mínima com ponto no início do *tactus*; consequentemente, esse adjetivo poderia ser aplicado em contrapontos com semimínimas e *chrome*, ou ainda, quando semibreves e mínimas com ponto são aplicadas na '*elevatione'* do *tactus*.[460] Já o '*ligato*', a segunda qualidade listada por Bona, diz respeito à sincopa aplicada na trama de suas vozes. E por último, '*fugato*', destina-se aos aspectos de réplica de uma mesma passagem, embora de maneira diversa ("*replicassi un medemo passo più volte, mà in devierso modo*") (1595, p.30) – neste caso, o conceito aplicado é aparentemente tanto com relação à outra parte como passagens repetidas em uma mesma voz.

[457] "*La prima. è che tu non salti molto, mà vadi gradamente; La seconda. che sia ornato di tirate belle; La Terza. che tu ti replichi qualche inuentione già fatta, mà diversamente; La Quarta. che tu non facci salto incantabile; La Quinta. che tu non facci mai Cadenza; La Sesta, et vltima. che tu schiui le ottaue, et gli vnisoni, nel principio della battuta*" (1595, p.30).

[458] Uma vez que, como já informado anteriormente, a paridade em múltiplos entre ambas as redações são notórias e não restam dúvidas da relação entre ambos os autores, inclusive à nível terminológico-conceitual.

[459] Pois Bona, assim como Pontio, realiza a distinção entre ambos. Para o autor bresciano, 'contraponto', aparentemente consiste no exercício de apresentar uma ou mais vozes a partir de uma voz dada (seja um *cantus firmus* ou um canto figurado). Já a composição - ou 'duo', no caso de uma composição à duas partes – outros elementos estruturais são considerados (como modo, cadência, âmbito) tendo uma maior possibilidade de criação e desenvolvimento das figuras notacionais empregadas.

[460] Possibilidades confirmadas na redação mais detalhada de Pontio em seu *Ragionamento* (1588, p.90).

O penúltimo tópico abordado sobre o contraponto distingue elementos concernentes à *fuga* e outros processos adjacentes, como a *diminuitione* e a *ligatione*/*sincopa* – na verdade, correspondem às três 'qualidades' mencionadas anteriormente.

Com relação a *fuga* – definido como o ato de "replicar aquilo que foi cantado por uma outra parte" (1595, p.65)-, Bona faz a distinção de dois tipos ('reta' e 'contrária') assim como a 'imitação' (embora esta não seja considerado como uma categoria pertencente à *fuga* propriamente dita). De maneira simples e direta, o autor apresenta pequenos comentários que explicam os três tipos de processos compositivos, como segue abaixo.

Com relação à '*fuga* reta' (Ex.60), o autor afirma: "é quando as duas partes realizam a mesmas notas, seja ascendendo ou descendendo, por exemplo, [uma parte faz] *ut, re, fa*, e a outra, *ut, re, fa,"* (1595, p.65). A '*fuga contraria'* (Ex.61) é "quando uma [parte] ascende e a outra descende fazendo o mesmo ato, embora por movimento contrário...e esta é mais engenhosa" 1595, p.66). E por último, a '*imitatione*' (Ex.62) a qual "é um outro tipo de proceder", afirma o autor, "que parece a *fuga* quando se vê, mas não é; [na verdade] ela é uma imitação, e [é assim chamada] quando as partes seguem imitando...fazendo *fuga*, mas com notas diferentes" (1595, p.66). Observando os exemplos, as definições se tornam mais claras:



Exemplo 60: '*Fuga retta*' (1596, p.27).[461]

[461] No entanto, ao examinar o exemplo, observa-se que o 'consequente' não se apresenta inicialmente de maneira rigorosa ritmicamente (provavelmente por necessidade contrapontística). Portanto, ao que o exemplo sugere, a condição de *fuga* está relacionada, sobretudo, ao rigor da altura pela qual as vozes são apresentadas. Outro fator a ser considerado é o rigor da réplica essencialmente condizente ao que poderia ser chamado de '*incipit'* do sujeito. No entanto, não há como saber exatamente o tamanho do compartilhamento que o autor considera digno de ser chamado *fuga*, uma vez que, no exemplo, o perfil é rapidamente quebrado pela necessidade cadencial. O mesmo pode ser dito do exemplo seguinte.



Exemplo 61: '*Fuga contraria*' (1596, p.27).



Exemplo 62: '*Imitatione*' (1596, p.27)

Com relação à terminologia, Bona faz a distinção entre aquilo que chama de '*ligatione'* e a '*sincopa'*. No entanto, no âmbito conceitual, ambos compartilham a mesma definição, embora um seja relacionado ao ato em si e o outro ao seu efeito: '*ligatione*', "não é outra coisa senão a junção do final ao início do *tactus*, e por esta ligação, a nota é chamada de *sincopa*"; por outro lado, é chamada *sincopa* "aquela nota que toma o final e o princípio (ou parte do princípio e parte do final) do *tactus*, ligadas juntas", as quais, num tempo de *breve* (𝅜) é aplicado à *semibreve*, e num tempo de *semibreve* (𝅝) é aplicado à mínima (1595, p.66). Abaixo apresenta-se os exemplos fornecidos pelo autor para os dois processos (Ex. 63 e 64).



Exemplo 63: '*Ligatione*' (1596, p.28).



Exemplo 64: '*Sincopa*' em um tempo de 'breve' (1596, p.28).

O último tópico acerca do contraponto é na verdade aquele que conclui todo o tratado. Chamado de "*avertimenti per la compositione*" ("conselhos para a composição"), a última seção configura uma síntese dos argumentos necessários a serem considerados para o compositor. Consequentemente, ao nosso propósito esta é uma oportunidade rara de compreender, de maneira resumida, quais são os principais fundamentos sustentados por um compositor experiente como Valerio Bona. Diante desse fato, iremos apresentar a tradução integral dos quinze pontos levantados pelo autor, afim de fornecer um panorama desses pilares da composição a partir das palavras do próprio autor.

Prima tù hai da servare molto bene il tono, del quale tù vuoi fare la tua cantilena. Et questo è il principal scopo di colui, che vol componere.	(1) Primeiramente você deve observar muito bem o modo no qual deseja fazer a sua composição. Este é o principal propósito daqueles que desejam compor.
Poi, tù hai da comporre la tua cantilena, di consonanze, et dissonanze insieme, ben poste, et accommodate, secondo le regole loro.	(2) Você deve compor a sua cantilena [dispondo] juntas, consonâncias e dissonâncias, colocando-as bem e acomodando-as segundo suas respectivas regras.
Poi, tù hai da dar principio con le parti, per quarta, ò per quinta; cioè, che nel dar la voce da una all'altra, non vi sia l'intervallo più di quattro ò cinque voci, et questo tù farai commodamente, se tù formarai bene l'ottaua di quel tono, che tù fai la compositione. come per essempio. tù fai un motetto del primo tono; tù dirai, re la, re sol, partendoti dà desolre, andando in alamire, et dà alamire andando in delasolre. Et tanto tù farai delli altri, secondo la natura loro.	(3) Você deve iniciar as partes ou por quarta ou por quinta; isto é, ao compor a voz de uma das partes, não se deve realizar um intervalo maior do que quatro ou cinco notas, e isto você fará acertadamente se você formar [entre as partes], a oitava do modo escolhido para a composição. Como por exemplo, se você faz um moteto do primeiro modo, você irá realizar *re – la*, *re – sol*, partindo de 'd *solre*', passando para 'a *lamire*', e de 'a *lamire*' passando para 'd *lasolre*'. E assim você irá fazer com os demais modos, de acordo as suas respectivas naturezas.
Poi, tù hai da dar principio nel cantare con figure, che siano simili, come dire tù dai principio ad vna parte con vna breve, ò semibreve, tanto deve principiare ancora le altre parti, et sarà giudiciosamente fatto.	(4) Você deve iniciar o canto com figuras semelhantes, por exemplo, começar uma parte com uma breve ou semibreve, e da mesma maneira realizar as outras partes, e assim será cuidadosamente feito.

Poi tù hai d'avertire di procedere con le note ordinatamente, più che sia possibile, cioè di non metterne una di molto valore, inanzi un'altra di picciol valore; come saria dire, far una breve, et poi seguitar con una semimínima, ò croma. di questo facilmente tù sarai avertito, se tù ti governarai, secondo che comanda il tempo di breve, et di semibreue. in questo fatto, bisogna esser giudicioso.

(5) Você deve se atentar em proceder com as notas de maneira organizada o tanto quanto possível; isto é, não colocar uma [nota] de muito valor antes de uma nota de pouco valor, como por exemplo, realizar uma breve e depois seguir com uma semimínima ou *croma*. Sobre isso, você estará facilmente precavido se observar segundo aquilo que comanda o tempo da breve e da semibreve; para este assunto é necessário que sejas cauteloso.

Poi, tù farai cantare bene le parti, cioè, che vadino per grado più, che sia possibile, e non far salti prohibiti, nè incommodi, perche rende maggior armonia nella cantilena, e maggior commodità al cantore, avertendoti di far star le parti unite frà di loro, et far cantar bene particolarmente il basso, facendolo saltare gratiosamente con salti commodi, et proportionati alle corde, dove si hà da far cadenza. Et se il basso, caminarà bene, o per dir meglio cantarà bene, tutte le altre parti non potranno essere se non ben fatte ancor loro; perche in vero il basso, si chiama la base, et fondamento nella musica.

(6) Você fará com que as partes sejam fáceis de cantar, isto é, que prossigam por grau conjunto o tanto quanto possível, e não realizem saltos proibidos nem incômodos, pois [a proximidade dos graus] rende maior harmonia para a composição e maior comodidade ao cantor. Aconselha-se realizar as partes unidas entre si, fazendo-as cantar bem, particularmente o Baixo, fazendo-o saltar graciosamente com saltos cômodos e proporcionais às suas notas; [desta maneira] se caminhará bem, ou para dizer melhor, se cantará bem todas as outras partes, as quais também serão muito bem feitas, pois, na verdade, o Baixo é a base e fundamento na música.

Poi, tù hai d'auertire, che le parole siano bene accommodate con il loro senso alle cadenze, et far cadenza con la conclusione delle parole; et se tù facessi altrimente, oltra il disgusto dell'udito, tù ancora saresti tenuto per poco intelligente.

(7) Você deve se atentar para que as palavras sejam bem acomodadas com seus respectivos sentidos às cadências, fazendo-as junto ao término das palavras. Se você realizar de outra maneira, além do desgosto ao ouvido, você também seria considerado como pouco inteligente.

Poi, tù hai d'avertire, di non far cantare una parola, che sia breve per longa, ò per il contrario, di longa farla breve, ch'anco questo sarà goffaria, anzi ignoranza espressa.

(8) Você deve se atentar em não fazer com que se cante uma palavra que seja breve de maneira longa, e também ao contrário, que aquela longa seja realizada de maneira breve, pois isso seria desmazelo, ou melhor, uma ignorância expressa.

Poi, tù hai d'avertire, che quando tù volessi far la proportione Sesqualtera, ò alterar la misura, con qualche altro segno; tù dovrai con tal proportione, ò alteratione, principiare nel principio della battuta.

(9) Você deve se atentar que quando desejas fazer a proporção *sesquialtera* ou alterar a mensura com qualquer outro sinal, você deverá iniciar a tal proporção ou alteração no início do *tactus*.

Poi, tù hai d'avertire d'imitar le parole, cioè, se significano Pianto, Mestitia, Morte, et simili; far la Compositione dolente; se significano Allegrezza, Gaudio, Gioia, et altre simili parole, far la Compositione allegra gioviale. Et se tu osservarai questo, oltra, che per intelligente tù sarai tenuto, ti sarà anco di grand'aiutto per l'inventione.

(10) Você deve se atentar em imitar as palavras, isto é, se significam choro, tristeza, morte, e outras semelhantes, faça a composição dolente; se significam alegria, gáudio, felicidade e outras palavras semelhantes, faça a composição alegre, jovial. E se você observar isto, além de ser considerado inteligente, também será de grande ajuda para as invenções.

Poi, tù hai d'avertire di non far ottave superflue, nè passar per un'istessa corda, con segni contrarij. Mi dichiaro. ottava superflua saria, se essendo due parti in ottaua, una havesse un *Diesis*, ò bemolle, et l'altra nò. Passar per un'istessa corda con segni contrarij saria, se una parte si ritrovasse in befabemi co'l bemolle, e dopò la partenza di quella, vi andasse subito l'altra co'l bequadro.

(11) Você deve se atentar para não realizar oitavas supérfluas [(ou em falsa relação)], nem passar por uma mesma nota com sinais contrários. Me explico: 'oitava supérflua' seria se houvesse duas partes em oitava, uma com *diesis* ou *bemolle*, e a outra, não. 'Passar por uma mesma nota com sinais contrários' seria se uma parte tivesse um b *fa*♭*mi* com *bemolle* e depois seguisse subitamente para a mesma nota com um *bequadro.*

Poi, tù hai da sapere, che non starà bene rispondere con la tirata, fa con mi, come dire; fa, la, sol, fa mi. (aspro, et pericoloso passo, per il cantore.)

(12) Você deve saber que não é bom realizar o movimento melódico que contenha *fa* e *mi* [em suas extremidades]; por exemplo: *fa, la, sol, fa, mi*[462], pois é uma passagem áspera e perigosa para o cantor.

Poi, tù hai d'haver consideratione nel metter le sillabe sotto le note. però sappi, che per il più, ogni nota bianca vuole una sillaba. le note negre poi, che sono tirate, si mette la sillaba nel principio della tirata, e la si porta fino dopò un'altra bianca. se sono due note negre, che seguino dopò una semibreue sincopata, si puo proferir la syllaba, ò sotto la prima bianca, ò dopò, come si vuole, se sarà una semimínima, dopò la Mínima co'l ponto, si potrà proferirgli sotto una sillaba, et si potrà portarla fino doppò la prima bianca. I libri, che da buoni Compositori sono stati composti, mostrano chiaramente l'essempio di questo.

(13) Você deve ter atenção ao colocar as sílabas abaixo das notas, embora sabe-se que, na maioria dos casos, toda nota branca requer uma sílaba; nas notas pretas as quais são movimentos escalares (*tirate*), [apenas] uma sílaba é posta no início [do movimento], prolongando-se até que uma nota branca apareça. Se há duas notas pretas que seguem uma semibreve sincopada, então a primeira nota branca poderá proferir a sílaba, ou se você quiser, [a sílaba poderá ser apresentada] na nota posterior, se [essa nota] for uma semimínima. [Uma nota] após uma mínima com ponto [também] poderá carregar uma sílaba, podendo-a se estender até o aparecimento de uma nota branca. Os livros compostos pelos bons compositores mostram claramente exemplos disso.

Poi, tù hai d'avertire, che facendo una Compositione à otto voci, tù farai principiar il basso del secondo Choro, in vnisono, ò in ottava con l'altro. perche più facilmente, et con più sicurezza s'intra.

(14) Você deve se atentar que, ao realizar uma composição a oito vozes, o Baixo do segundo coro deve iniciar em uníssono ou em oitava com o outro [Baixo do primeiro coro], pois assim inicia-se [a composição] com maior facilidade e maior segurança.

Poi, tù hai d'avertire di comporre le tue cose, tutte in suo grado, come dire; se tù fai cose Ecclesiastiche, non le far con note negre alla Madrigalesca, nè cose lascive alla Ecclesiastica nò; Mà ogn'vna nel grado suo. Perche veramente le cose Ecclesiastiche, ritengono in loro gravità, e divotione. In somma ogni compositione deve haver, (et hà chi la sà trouare) l'aria sua proportionata.
Cose di Chiese, à un modo; Madrigali, à un'altro; Canzoni, à un'altro; Villanelle à

(15) Você deve se atentar em compor todas as suas coisas de acordo com as [respectivas] 'categorias', por assim dizer. Se você escrever coisas eclesiásticas, não as faça com notas pretas '*alla madrigalesca*', nem coisas lascivas '*alla ecclesiastica*'; cada [composição] possui a sua própria categoria; pois é certo que as coisas eclesiásticas retêm maior seriedade e devoção. Em suma, toda composição deve ter (e há de se encontrar) a sua maneira ('*aria*') adequada. Coisas da Igreja, de uma maneira; Madrigais, de

[462] Ou seja, uma quinta diminuta descendente.

un'altro; et và discorrendo d'ogni altra Compositione (1595, p.68-70).	outra; canções, de uma maneira; Villanelas, de outra; e assim ocorrerá com qualquer outra composição.

3.5.2.4 Modos

Assim como Pontio, Bona sustenta o seu discurso modal a partir do sistema octonário.[463] A influência da doutrina apresentada originalmente pelo autor, também abrange os aspectos fundamentais do julgamento modal utilizados por Bona, incluindo a compreensão dos modos como o alicerce de qualquer composição e a dependência das cadências à esse assunto em particular (como será visto na seção 3.5.2.5).

Após a apresentação das 'qualidades do contraponto', Bona comenta justamente sobre os fatores fundamentais a respeito do ato da composição, afirmando:

> Desejando fazer alguma composição, seja um Moteto, Missa, Salmo, Madrigal, *Canzone* ou de qualquer outro tipo, é necessário que tenhas muito bem o conhecimento dessas duas coisas: do Modo e suas Cadências. Se você compusesse sem o cuidado dessas duas coisas importantíssimas, farias a maneira de um cego, que embora segue, não sabe por onde vai.[464] (1595, p.31).

A primeira argumentação sobre os modos é realizada com base apenas na exposição das *repercussae* de cada modo (embora sem utilizar especificamente esse termo). É bastante provável que Bona, mais uma vez, tenha se baseado na abordagem realizada por Pontio em seu *Ragionamento*, embora o autor parmese tenha explicitado a relação da informação com os salmos – vide a inscrição "*Cognitione de Tuoni de' Salmi*" (1588, p.96) que precede a listagem. Na apresentação ao assunto realizada por Pontio, esta é a única menção à estrutura modal propriamente dita – fato que talvez tenha convencido Bona a proceder da mesma maneira (embora sem especificar que se trate dos tons salmódicos).

[463] Sobre o assunto, Bona também comenta que os chamados modos nove, dez, onze e doze são, na verdade, derivados dos tradicionais oito modos, fundando sua argumentação dizendo que as cadências e as finales encontradas nesses "novos" modos são encontradas já no sistema octonário. Em suas palavras: "*questi altri quattro, sono stati aggionti, cavati però (secondo il parer mio) da quelli otto*" (1595, p.42).

[464] "*Volendo far qualche Compositione; sia, ò Mottetto, Messa, Salmo, Madrigale, Canzone, ò altra sorte, ti fà bisogno haver molto bene cognitione di queste due cose. del Tuono, et delle sue Cadenze. Che se tu Componesti, et non havesti riguardo à queste due cose importantissime, tu saresti à modo d'un cieco, che pur và, mà non sà doue si vada*" (1595, p.31).

Primariamente destinada ao canto figurado (ainda que o mesmo suporte teórico-modal é também utilizado para o cantochão), a discussão que explica quais são os parâmetros que devem ser observados para o reconhecimento desses modos, é apresentada em um capítulo breve. Assim, Bona expõe uma espécie de 'roteiro' destinado à esta ação, dividindo-o em três elementos principais, apoiando-se na observação: da 'natureza do modo' ou por como ele é formado no que diz respeito às espécies; das *finales* de cada um; de suas cadências (1595, p.33).

Bona segue com a lista convencional das terminações (D, E, F, G para primeiro/segundo, terceiro/quarto, quinto/sexto, sétimo/oitavo modos, respectivamente), embora sem mencionar em qual voz essas notas deverão ser observadas. Sobre a relação dos modos e sua versão transposta, Bona apresenta em seus *Essempi*, a versão de ambos para o primeiro, segundo e quarto modo (Exemplos 65 a 70), pois, segundo a sua argumentação, são os casos mais frequentemente encontrados no repertório.[465]



Exemplo 65: Primeiro modo (1595, p.19).

[465] "*Non ti hò ragionato, nè ti ho mostrato la trasportatione del Terzo, Quinto, Sesto, Settimo, et Ottavo tono, che si doveria fare per Quarta in acuto, co'l socorso del bemolle, Come si fà anco del primo, Secondo, et Quarto. Ma sai perche? perche non ho visto mai, che da Altri, siano stati trasportati. Et veramente, questa trasportatione non è molto proportionata per questi toni. Et Creddo, che questa sia la caggione, che altri di tal trasportatione, habbino fatto Silentio. Chi vorrà far del sufficiente potrà farlo*" (1595, p.43).



Exemplo 66: Primeiro modo transposto (1595, p.19).



Exemplo 67: Segundo modo (1595, p.19).



Exemplo 68: Segundo modo transposto (1595, p.20).



Exemplo 69: Quarto modo (1595, p.21).



Exemplo 70: Quarto modo transposto (1595, p.21).

Da perspectiva dos afetos associados, Bona comenta sobre o caráter 'alegre' relacionado aos modos autênticos, e 'triste', aos plagais. Além desta classificação geral – que de certa maneira, difere da tradição que distingue uma série de afetos relacionados aos modos individualmente –, o autor apresenta um interessante comentário, a respeito: ele afirma que a distinção dos afetos, na verdade, é dependente daquilo que realiza o compositor, e não necessariamente associado ao modo utilizado na peça. Nas palavras de Bona: "mas digo que, segundo o meu parecer, que o modo é alegre ou triste segundo aquilo que faz o compositor com a melodia ('*l'aria*') por ele encontrada"[466] (1595, p.37).

[466] "*Mà in vero direi, secondo il parer mio, che il tono, è allegro et mesto, secondo che il Compositore lo fà, con l'aria da lui ritrovata*" (1595, p.37).

Uma outra abordagem proporcionada por Bona ao assunto, diz respeito às claves utilizadas para as peças polifônicas em cada um dos modos. Desta maneira, o reconhecimento das claves – justamente como consequência do *ambitus* utilizado por cada um deles – constitui em mais uma parâmetro avaliativo a ser considerado para a identificação modal: de acordo com o autor, essa é uma abordagem "mais prática do que científica" ("*più presto prattica, che scienza*") (1595, p.39). A Figura 79 apresenta uma síntese sobre o assunto, e a Figura 80, exemplos da versão transposta do primeiro e segundo modo.

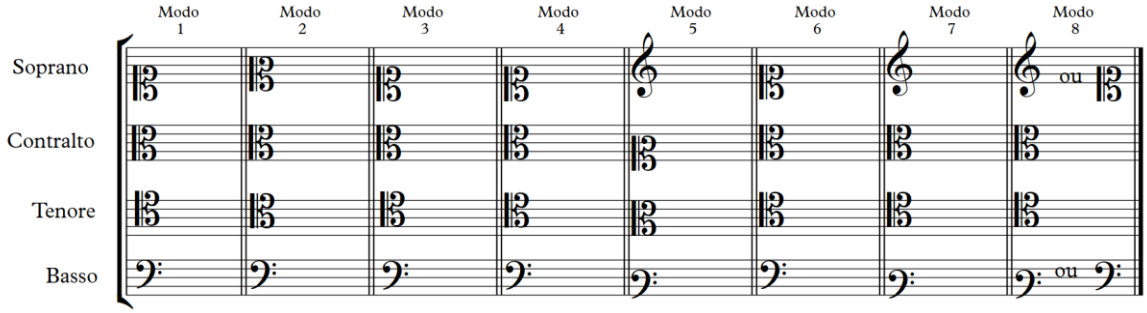


Figura 78: Síntese das claves mencionadas de acordo com os respectivos modos não-transpostos (1595, p.39-42). No caso do jogo de claves iguais, o autor sugere observar as *finales* envolvidas para distinguir um modo do outro.

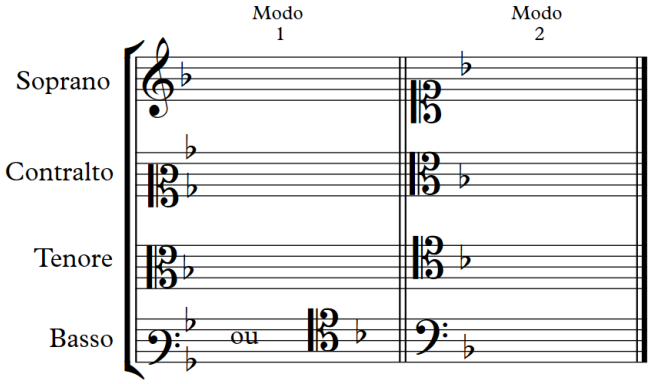


Figura 79: Síntese das claves mencionadas de acordo com modos 1 e 2 transpostos (1595, p.39-45).

3.5.2.5 Cadência

Com relação à definição, Bona afirma que 'cadência':

> ...é um repouso e uma terminação das partes realizadas no final ou no meio da composição (ou onde o compositor desejar). Ela será entendida pelo seu juízo e ouvido enquanto você canta, de maneira que, ocorrerá uma cadência quando todas as partes tiverem uma *coronata* na longa, na breve ou na semibreve. Mas não digo daquelas cadências que são feitas ao longo da composição que passam subitamente, mas daquelas que se 'repousam', por assim dizer...[467] (1595, p.44).

Além da segmentação do discurso musical – elemento enfatizado na definição -, a cadência também atua como um dos principais pilares do julgamento modal. Nas palavras de Bona: "...algumas vezes não é necessário fazer juízo do modo somente pela *finalis*, mas pela composição [em si], e por isso, digo que deves observar bem as suas respectivas cadências próprias [aos modos]"[468] (1595, 38). Nas listas apresentadas pelo autor (Tabelas 24 e 25), as cadências próprias de cada modo dividem-se em três: a serem dispostas no início meio e fim das composições, pareando, na maioria dos casos, com as notas estruturais dos tons salmódicos.[469]

Modo	Início	Meio	Fim
1	F	A	D
2	C	F	D
3	G	C	A ou E
4	A	A	E
5	F	C	A
6	F	C	A
7	G	D	A
8	G	C	G

Tabela 24: Cadências assinaladas por Bona (1595, p.34).

[467] "*Cadenza è un riposo et una terminatione delle parti, fatta, o nel fine della Cantilena, ò nel Mezzo, ò dove piace al Compositore. Di questa ti farà capace il tuo giudicio, et l'orecchia Cantando. et fatta che sarà la Cadenza, tutte le parti haueranno, una de queste note Coronate; ò una longa, ò una breve, ò una semibreve. Non parlo di quelle Cadenze, che si fanno frà la Cantilena, è subito si passa, nò, mà di quelle fermatiue, per dir così*" (1595, p.44).

[468] "*...alle volte non bisogna far giudicio del tono, solamente per la corda finale, ma per la Cantilena. e per questo t'hò detto, che tu debba seruar bene le loro cadenze proprie*" (1595, p.38).

[469] Os quais são apresentados pelo próprio autor (conforme seção 3.5.2.1).

Modo	Início	Meio	Fim
1	Bb	D	G
2	F	Bb	G
[**3**	C	F	D ou A]
[**4**	D	D	A]
[**5**	Bb	F	D]
[**6**	Bb	F	A]
[**7**	C	A	D]
[**8**	C	F	C]

Tabela 25: Cadências *per bemolle* assinaladas por Bona (1595, p.34). Originalmente, somente os dois primeiros modos são apresentados. Aqui, os demais foram estabelecidos por conjectura a partir das opções '*per ♮ duro'*.

Outro ponto a ser considerado consiste nos aspectos concernentes à hierarquia cadencial. Por conjectura, o que se pode entender das palavras de Bona é que a cadência final possui naturalmente mais intensidade quanto conclusão, pois como mencionado, as cadências intermediárias (apresentadas na coluna do meio nas tabelas anteriores) podem ser utilizadas para finalizar a primeira *pars* de um moteto ou madrigal.[470] Logo, sustenta-se a suposição de uma hierarquia implícita nessa exposição.

No entanto, apesar do autor apresentar os pontos referenciais de acordo com as cadências de cada um dos modos, referindo-as como '*cadenze proprie*' (cuja terminologia é adotada por Pontio), não há outros detalhes sobre o assunto - por conjectura, assume-se que as tais cadências 'apropriadas' aos modos, sejam aquelas demonstradas na tabela acima.

Se observarmos as cadências finais dos modos 5, 6 e 7, é de se estranhar que não sejam coincidentes às suas respectivas *finales*,[471] assim como reforça a argumentação realizada pelo próprio autor sobre a questão. Diante disso, conjectura-se que tais cadências poderiam atuar como uma 'alternativa' de finalização às próprias *finales*. Pois, no contexto em que aparecem, o termo '*cadenze proprie*' é aplicado para distinguir aquelas cadências

[470] "*...facendo fine poi alla Compositione, tu lo farai sempre nella corda finale del tono. se non fosse, che tu facessi un Motetto, ò Madrigale, ò altra Compositione, che havesse due parti; che all'hora tu potrai finire con la prima parte nella Medietà. et con la seconda nella corda finale*" (1595, p.35).
[471] Com exceção no caso das cadências nos próprios Salmos.

pertencentes a um determinado modo daquelas que não, principalmente nos casos que o autor chama de 'modos mistos' (aqui sem qualquer similaridade sobre categoria modal com *ambitus* estendido): pois, em tais circunstâncias, observa-se uma 'mistura' de cadências relacionadas ou não ao modo em questão. Nesse contexto ambíguo, explica o autor, deve-se realizar a dupla verificação entre a *finalis* e as cadências envolvidas, com especial atenção às '*cadenze proprie*' de cada modo.[472]

Além dos pontos referenciais das cadências relacionadas aos modos, nos *Essempi*, Bona também apresenta três possibilidades de configurações cadenciais a quatro vozes (Ex.71). Por conjectura, acredita-se que o intuito de Bona seja, de fato, apenas apresentá-las como modelos típicos encontrados no repertório. A principal diferença entre elas consta na interpolação entre as cláusulas melódicas do Cantus no Tenor (Ex.71b) e a alteração da cláusula do tenor em resolução ascendente (Ex.71c) em vez da descendência típica de seu movimento cadencial (Ex.71a).



Exemplo 71: Estruturas cadenciais (1596, p.22).

[472] Eis uma passagem em que o termo é utilizado com este entendimento: "*Vi sono poi certi toni, che sono Misti, i quali si chiamano così, perche le cadenze loro sono mescolate, hor d'un tono, et hor d'un altro. onde da quì si cava, che alle volte non bisogna far giudicio del tono, solamente per la corda finale, ma per la Cantilena. e per questo t'hò detto, che tu debba servar bene le loro cadenze proprie* (1595, p.38).

3.6 Bonini, Pier Maria

Pouco se conhece sobre as informações biográficas de Pier (Pietro) Maria Bonini. Nascido em Florença, provavelmente no final do século XV, há registros a partir de c.1515, que informam o seu exercício na cátedra pública em sua cidade natal como professor de Aritmética, chegando a publicar o tratado '*Lucidario Darithmetica'* em 1517, dedicado ao mercante e banqueiro florentino, Filippo Strozzi (filho) - segundo descreve Giulio Negri Ferrarese (1722, p.455) e Mazzuchelli (1762, II, 3, p.1661). É irmão de Frosino (Eufrosino ou Fruosino) Bonini[473], notório escritor, professor de gramática e grego no público *Studium* florentino (futura Universidade de Florença). Em 1497, há indícios que Frosino (o qual foi discípulo de Angelo Poliziano) realizou o discurso inaugural para celebrar o retorno para Florença do *Studium* que permanecia em Pisa desde 1473, como consequência do controle de Lorenzo *il Magnifico* nesta cidade (PREZZINER, 1810, p.183-184). Desse relato, diante da evidente maior reputação de Frosino à época, conjectura-se que a posição de Pier Maria Bonini (provavelmente seu irmão mais novo), talvez tenha sido conquistada por sua influência no contexto florentino do início do século XVI.

3.6.1 *Acutissime observationes nobilissime disciplinarum omnium musices* (Florença, 1520) – Ts.2

Acutissime observationes nobilissime disciplinarum omnium musices (Florença, 1520), escrito em vernáculo apesar do título latino, Bonini apresenta-se em sua dedicatória endereçada ao Papa Leão X como "*Arithmeticorum minimus"*, e não como músico: indício que confirma a reputação de Bonini fundamentalmente como matemático.[474] Dividido em duas partes, a primeira (com vinte e sete capítulos) apresenta os elementos musicais especulativos relacionados essencialmente aos três gêneros tetracordais (enarmônico,

[473] Conforme o próprio Frosino afirma em uma carta escrita a Giovanni dalle Bande Nere em 21 de Setembro de 1520 (cf. *Archivio Mediceo avanti il Principato*, 1963, v.4, CXX, 204, n.64, p.152).
[474] Embora essa fato não seja enfatizado nas obras de históricos-musicais, como Bertini no *Dizionario Storico-Critico degli Scritorri di Musica* (Palermo, 1814, p.136) e Fètis em ambas as edições de *Biographie Universelle des Musicens* (Bruxelles, 1837, II, p.266 e Paris, II, 1867, p.16). Já Eitner em *Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten* aponta exclusivamente sobre obra musical de Bonini, apresentando-o apenas como "*Prof. der Mathematik zu Florenz*" (1900, p.112).

cromático e diatônico)[475] e às proporções; na segunda parte (com vinte e dois capítulos) dedica-se aos elementos da '*musica practica'*, expondo aspectos gerais sobre o hexacorde, elementos notacionais, modos e apenas um breve exposição sobre o contraponto, que encerra o tratado.

A recepção de *Acutissime observationes* entre seus contemporâneos é aparentemente nula. Um dos testemunhos que corroboram a este entendimento consta em uma carta de Spataro endereçada a Pietro Aaron em 7 de março de 1521 (ano seguinte à publicação do tratado). Ao final da mensagem, Spataro comenta diretamente sobre o tratado de Bonini o qual há pouco lhe havia chegado em mãos. Embora não tivesse lido o recém publicado tratado por completo (por conta do período Pasqual), expressa a falta de interesse e a inexperiência do autor no pouco que havia examinado, afirmando que talvez fosse mais digno à reputação de Bonini se o tratado não tivesse sido publicado. Dessa forma, Spataro afirma que não valeria sequer uma crítica ao autor, pois ele o considera um iniciante no estudo da música. Nas palavras do bolonhês:

> Eu recebi a obra de Pietro Maria de Florença, mas ainda não a li, pois quero deixar [esta tarefa] para depois da Páscoa, embora a tenha transcorrido um pouco. Enquanto isso a deixarei com um amigo meu para que lá permaneça até que eu tenha tempo para lê-la. Mas parece-me que ele [(Bonini)] teria mais honra em deixá-la de lado. Mas quero deixar esse problema com ele. Para mim não seria honrável argumentar contra pois ele é ainda muito iniciante nos estudos musicais[476] (1991, p.236).

No entanto, apesar do baixo prestígio diante da recepção entre seus contemporâneos, iremos nos concentrar na segunda parte de tratado, com especial atenção aos aspectos de sua argumentação, bem como conjecturas sobre quais seriam as suas principais fontes bibliográficas de apoio a respeito dos elementos sobre consonância e dissonância, notação,

[475] Assim como comenta Blackburn, ao menos esta parte do tratado (cap.14-20) por ser teoricamente análoga ao moteto '*Cardinei cetus*' composto por Spataro e dedicado a Leão X, cujo tenor é cantado com a presença dos três gêneros – sucitando o fato se a presença enfática dos *genera* na primeira parte do tratado de Bonini não estaria relacionado em um particular interesse do Papa ao assunto (BLACKBURN et al., 1991, p.82).

[476] "*Ho havuto l'opera de Petro Maria da Florentia, la quale ancora non ho veduta perché la voglio serbare dapo Pasqua, ma subito la trascursi un poco. Da poi lo darò ad un amigo mio che la tenga sino che harò tempo de verderla. Ma beramente che a me pare che lui haria havuto più honore a lasare stare. Pure io voglio lassare lo affano a lui. A me non seria honore litigiare contra lui perché è tropo giovene in lo studio musico*" (1991, p.236).

modos e o contraponto – pois são os conteúdos que corroboram de maneira mais direta aos objetivos do presente estudo.

3.6.1.1 Consonância e Dissonância

Sobre o assunto, Bonini fornece apenas uma figura que sintetiza as consonâncias (perfeitas e imperfeitas) e as dissonâncias. A exposição ocorre quando o autor comenta sobre o contraponto – precisamente entre a definição do contraponto e a exposição de suas regras.

Assim como será visto na seção 3.6.1.3, Bonini fundamenta a sua argumentação sobre o assunto essencialmente em Gafurio. No entanto, se observarmos a maneira como é disposta a ilustração sobre as "as espécies do contraponto ou as consonâncias" no tratado (Fig.81), constata-se um entendimento particular se comparamos à tradição gafuriana.

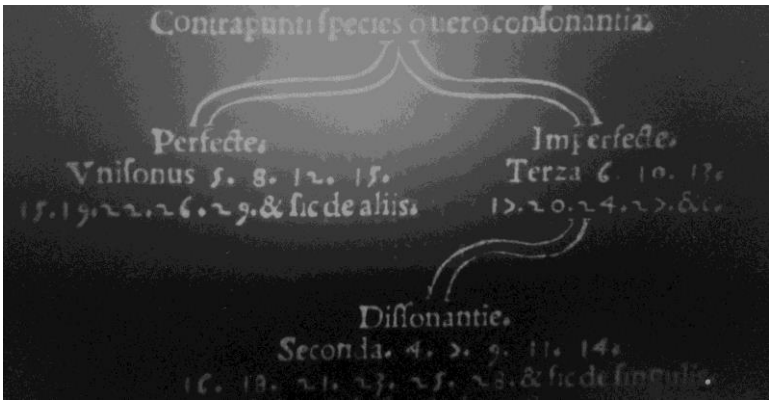


Figura 80: Espécies do contraponto ou consonâncias, segundo Bonini (1520, II, cap. 23 (sic) 22, f.[Eir]). Registro do microfilme Archivio.B: mif.II 128 da Biblioteca do Departamento de Musicologia da Università degli Studi di Pavia, em Cremona, a partir do testemunho B.37, em salvaguarda no Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (ex Biblioteca Musicale G.B. Martini), em Bologna.

Como pode ser visto, as dissonâncias constituem um subgrupo das consonâncias imperfeitas (e não uma categoria a parte). Para isso ao menos duas hipóteses poderiam sustentar a escolha de sua argumentação: (1) aquela da tradição expressa no *Tractatus de contrapuncto* (ex Pseudo-Philippo de Vitriaco, '*Ars Perfecta in musica'*), do século XIV, o qual apresenta as consonâncias imperfeitas e a dissonância de maneira equiparada; (2) a uma elaboração pessoal a partir de uma interpretação a partir da doutrina apresentada por Gafurio.

A respeito da primeira hipótese, poderíamos enfatizar a posição expressa no *Tractatus*, na qual a consonância imperfeita e dissonância são equiparadas quando o autor explica o preceito composicional pertinente a alternância entre consonância e dissonância (a quarta das seis regras apresentadas): e pra isso, ao final da listagem, completa a relação que pode ser estabelecida da perspectiva conceitual e terminológica, dizendo: "Consonância e consonância perfeita são uma mesma coisa, e consonância imperfeita e dissonância são tidas [também] como uma mesma coisa".[477]

Se, por outro lado, considerarmos a organização acima citada pela perspectiva da segunda hipótese, podemos conjecturar que Bonini tenha misturado dois níveis que o termo '*consonantia'* semanticamente carrega em si - ao menos de acordo com a doutrina de Gafurio: (1) apenas como a conjunção de dois sons diferentes[478] – portanto, utilizado como substantivo; (2) ou como uma determinada qualidade de um intervalo, mensurada de acordo com a sua proporção numérica junto ao monocórdio[479] – portanto, entendido como adjetivo. Por outro lado, a dissonância, segundo Gafurio, não é considerada ordinariamente de acordo as regras comuns ao contraponto, e também não é apresentada de maneira codificada segundo os intervalos ou 'espécies' do contraponto: é descrita pelo meio de seu efeito, ou seja, uma "ofensa" aos ouvidos que impende ou torna a enunciação harmoniosa mais desagradável.[480] Embora, do ponto de vista teorético, a dissonância evidentemente seja explicada pelas propriedades das proporções associadas a certos intervalos conforme a doutrina pitagórica-boeciana (*sesquioctava*, para a segunda maior, *superquadripartientiens*, para sétima menor, etc.), essas também são apresentadas por Gafurio no *Practica* como "sons extremos" à equissonância da oitava: dessa maneira, a segunda, a quarta[481] e a sétima, "não possuem

---

[477] "*Consonantia et consonantia perfecta idem sunt. Et dissonantia e consonantia imperfecta pro eodem habentur*" (COUSSEMAKER, 1869, III, p.28). Passagem também citada por Carl Dahlhaus em *Studies on the Origin of Harmonic Tonality* (1990, p.21).

[478] *Angelicum ac divinum opus* (1508, I, cap.1): "[*Quid sit consonantia*, in marg.]...*da musici è definita coniunctione de voce contrarie: over de soni gravi e acuti*" (1508, f.Biv). Na versão de *Practica musice*, apresenta a *auctoritas* de Boecio: "*Inde est quod ex singulo earum acervo consonantia prosiliit: quam acuti gravisque soni mixturam esse suaviter et uniformiter auribus accidentem Boetius deffinire solebat*" (1496, f.aijr).

[479] Por exemplo, quando Gafurio apresenta a qualidade da quinta (*diapente*) e suas espécies: "*Diapente est consonantia quinque sonorum tris tonos et unum minus semitonium quattuor diatonicis intervallis complectentium*" (1496, f.bijr).

[480] *Practica musice,* II, Cap. 1: "*Dissonantia et sibilatio offendunt siquidem aures et enuntiationem harmonicam*" (1496, f. f.aaijr).

[481] A condição do intervalo de quarta (*sesquitertia*) como consonância ou dissonância no contraponto dependerá da maneira como este intervalo é apresentada, como explica no segundo capítulo da terceira parte do Practica

posição estável no contraponto, exceto em passagens velozes de acordo com a mensura temporal"[482] (1496, f.ddir).

Um outro ponto de vista poderia relacionar essa hipótese a outros autores, como Tinctoris, por exemplo, o qual realiza uma exposição mais pragmática com relação a codificação das dissonâncias e suas proporções a serem utilizadas no contraponto, essencialmente como ocorre na exposição do segundo livro de *Liber de arte contrapuncti* (1477). No entanto, já no primeiro capítulo, Tinctoris deixa claro a diferença entre dissonância (discordância, discrepância) e aquele que seria o mal entendimento de alguns para com esta tipologia intervalar, as quais chamam de 'má consonância' ("*appelari mala concordantiam accepi*") (2008, p.282): um detalhe que indicaria, entretanto, uma posição contrária daquela apresentada por Bonini.

De uma maneira ou de outra, pela ausência de maiores indícios nas *Acutissime observationes*, não é possível afirmar categoricamente se Bonini apresenta a sua organização a partir do modelo argumentativo a respeito da dissonância a partir da qualidade 'imperfeita' das proporções dos intervalos (de segunda, quarta e sétima e suas oitavas) - o que seguiria de maneira mais aproximada uma tradição teórica como expressa pelo *Tractatus de contrapuncto* -, ou se, por outro lado, a convicção é fundamentada a partir de uma determinada interpretação da doutrina apresentada por Gafurio (ou mesmo daquela apresentada por Tinctoris, embora menos provável), o que resultaria em uma mistura na atribuição da dissonância como uma classe de intervalos relacionadas às consonâncias imperfeitas.

musice: " O intervalo de quarta, em si, é considerado dissonante, no entanto, se incluso em um todo consonante, dará lugar a uma média consonante com os seus extremos, atuando como media harmônica, participando como tal" "*Diatessaron enim consonantia et si simplex ducta dissona sit: coniuncta tamen concordi commixtioni concordem efficit cum extremis medietatem: quasi harmonicae medietatis proxima sit et particeps*" (1496, f. f.ccvijv). No âmbito da definição, Gafurio apresenta o intervalo tanto como consonância ("*Diatessaron est consonantia quattuor sonis...*" (1496, f.biv), quanto dissonância, como na citação apresenta no corpo do texto.

[482] *Practica musice* (III, cap.2): "*Reliquae autem sonorum coniunctiones insuauiter aurium sensum ledunt: quum simul extremae feriuntur chordae: puta secunda: et quarta simplex: et septima: ac quae ipsis simplicioribus aequisonant: Inde ab ipsis contrapuncti elementis disiunctae sunt. quippe quae in cantilenis (nisi velocissimo mensurae temporalis transitu) nullum consequuntur stabilem locum*" (1496, f.ddir).

3.6.1.2 Notação

Ao nosso objeto, talvez o ponto mais significativo da argumentação de Bonini a respeito da notação seja a evidência indireta da igualdade da mínima, sob qualquer mensuração, resultante de sua organização da estrutura mensural iniciada pela *maxima* (assim como Gafurio), explicada a partir da figura abaixo, que ilustra as oito figuras do sistema (Fig.82).

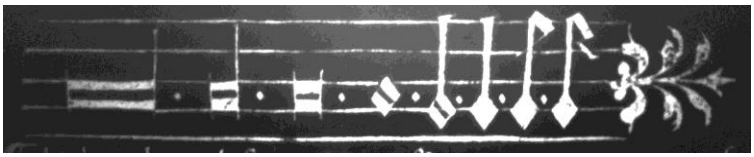


Figura 81: Apresentação das figuras mensurais, utilizadas também como guia à organização do sistema (1520, II, cap.1, f.[Civr]). Registro do microfilme Archivio.B: mif.II 128 da Biblioteca do Departamento de Musicologia da Università degli Studi di Pavia, em Cremona

A evidência da igualdade da mínima pode ser atestada se examinarmos a exposição apresentada no capítulo 5 da segunda parte do tratado (sobre o tempo *perfecto* e *imperfecto* e seus respectivos sinais), quando o autor argumenta que, assim como ele, certos autores consideram, em um *tempus* imperfeito (𝐂), a manutenção de dois terços do valor da breve em um *tempus* perfeito (𝐎) – embora, ao que sugere, não de maneira proporcional[483] - o que indicaria, neste caso, a prevalência da igualdade da mínima entre ambos os símbolos (BERGER, 1993, p.77). Ao final do breve capítulo (integralmente transcrito abaixo), Bonini também apresenta a relação que resulta da diminuição (‘*semiditas’*, embora não utilize esta terminologia) estabelecida pelo sinal 𝐂 se comparado ao 𝐂, chamando-o de tempo ‘*quadernario’* em virtude da presença de quatro semibreves nesta camada mensural (*tempus*), ao invés do duas, chamada de ‘*binario’* (conforme sintetiza a Figura 83).

[483] Por outro lado, em *Lucidario* (1545), Pietro Aaron apresenta a relação dos mesmos sinais discutidos nessa passagem por Bonini, embora, afirmando uma proporção *sesquialtera* entre ambos os sinais - o que demonstra, portanto, um sistema mensural que sustenta a igualdade da breve: “*...gli antichi et dotti Musici sesquialteravano le note de questo segno O comparate al seguinte C perche per un tempo di questo C pronuntiavano due semibreve, et sotto questo O ne passavano tre, la qual cosa è impossibile, volendo procedere per vie ragionevoli, che altrimenti sia considerato...*” (1545, f.12v). Passagem citada também por Anne Maria Busse Berger (1993, p.65) e Bergquist (1964, p.213).

Del tempo perfecto et imperfecto et loro segni et valute. Ca. 5.	Sobre o tempo perfeito e imperfeito e seus sinais e valores. Capítulo 5.
El tempo perfecto è applicato alla nota breve et segnasi con uno intero circulo ad comparatione duna sp[h]era nel principio del canto et allhora la breve contiene 3 semibreve: el tempo imperfecto si segna al principio del canto uno emisp[h]erio idest uno semicurculo ad similitudine duno C, allhora la breve contiene 2 semibreve: benche alcuni vogliono sia e 2 terzi del circulo e giustamente: el tempo quadernario da alcuni decto per meta si segna al principio del canto uno semicirculo simile a quel del tempo imperfecto ma con una linea atraverso: allhora la breve varra una semibreve respective al sopra decto binario	O tempo perfeito é referenciado à nota breve, assinalado com um círculo inteiro à semelhança de uma esfera, no início do canto; neste caso, a breve contém três semibreves. O tempo imperfeito é assinalado ao início do canto com um hemisfério, isto é, um semicírculo à semelhança de um C; neste caso a breve contêm duas semibreves – ainda que, para alguns, [este símbolo] representa dois terços do círculo (e com razão). O tempo *quadernario*, assim chamado pela indicação da metade [de C], é assinalado no início do canto com um semicírculo semelhante ao tempo imperfeito, mas com uma linha transversa [o símbolo]; neste caso a breve valerá uma semibreve em comparação ao [tempo] *binario* dito anteriormente.

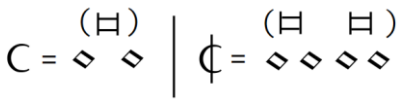


Figura 82: Ilustração do nível mensural do *Tempus* (relação *Breve – Semibreve*) referenciado por Bonini ao final do capítulo: '*binario'*, à esquerda, e '*quadernario'*, à direita, com relação à quantidade de semibreves.

3.6.1.3 Contraponto

Para definir o contraponto, Bonini se serve literalmente de uma das conhecidas e recorrentes definições[484] apresentadas no primeiro capítulo da terceira parte de *Practica musice* (1496, f.ccvir): "O contraponto é a arte [ou habilidade] de sujeitar sons cantáveis à relação de grandeza proporcional e de medida temporal" ("*contrapunctus est ars flectendi cantabiles sonos proportionabili dimensione et temporis mensura*") (1520, f.[Eir]).

Após a definição e a apresentação das consonâncias e dissonâncias, Bonini segue com um breve comentário, a fim de preparar o leitor para apresentação das oito regras (as quais também são aquelas apresentadas por Gafurio). Desta maneira, o autor segue: "sobre tais consonâncias são realizadas oito brevíssimas regras, as quais apresentam-se na próxima

[484] Assim como apresentado anteriormente, Pietro Aaron supostamente também se utiliza uso da mesma definição (embora de maneira transliterada) em seu *De Instutione harmonica* (Bologna, 1516), publicado quatro anos antes do tratado de Bonini.

página (para que [você] possa prosseguir minimamente alimentado para a prática musical)".[485]

Assim, Bonini apresenta as oito regras a partir da versão presente no *Practica musice* de Gafurio.[486] A estratégia utilizada para apresenta-las de maneira resumida consiste aparentemente na extração da primeira frase de cada uma das regras redigidas por Gafurio, indicando o conteúdo principal de cada preceito em caráter imperativo. Abaixo, apresenta-se a tradução conforme a versão simplificada de Bonini.

Prima che il principio del contrapunto cominci per consonantia perfecta.	Primeira [regra]: que o contraponto comece com uma consonância perfeita.
Seconda che non si facci [due] consonantie perfecte (duna medesima specie uma doppo laltra immediate).	Segunda: que duas consonâncias perfeitas de uma mesma espécie não sejam realizadas de maneira imediata, uma após a outra.
Terza che fra [due] consonantie perfecte sintermenta una imperfecta come sarebbe doppo la quinta la sexta etc.	Terceira: que entre duas consonâncias perfeitas seja colocada uma [consonância] imperfeita, como seria uma sexta depois de uma quinta.
Quarta che si possa fare piu consonantie perfecte una doppo laltra imediate ma di diverse spetie come doppo laquinta loctava.	Quarta: que é permitido realizar mais de uma consonância perfeita, uma após a outra, desde que seja de espécies diferentes, como uma oitava depois de uma quinta.
Quinta che etiam su puo fare [due] consonantie perfecte duna medesima spetie in ascensi et descenso.	Quinta: que é permitido realizar duas consonâncias perfeitas de uma mesma espécie [desde uma voz esteja em] ascendência e [a outra em] descendência.[487]
Sexta che la parte del canto (in ascensu et descenso) sia contraria allaltra parte.	Sexta: que a parte do canto (em ascendência e descendência) seja contrária a outra parte.
Septima che partendosi da una consonantia imperfecta alla perfecta si de pigliare la piu propinqua.	Sétima: que, partindo-se de uma consonância imperfeita para uma perfeita, que essa seja [realizada] pela mais próxima.
Octava che il canto de finire per consonantia perfecta: benche questa et la prima sono arbitrarie (1520, f.[Eiv]).	Oitava: que o canto finalize com uma consonância perfeita – embora essa e a primeira [regra] são facultativas.

[485] "Sopra lequale consonantiae si fa octo brevissime regule lequale (per poter brevemente entrare allacto practico della musica) si potranno nella seguente faccia" (1520, f.[Eir]).
[486] E não a partir da versão em vernáculo das mesmas, como expressas no *Angelicum ac divinum opus musice* (1508) - embora aqui o autor as sintetize em sete (e não em oito) regras.
[487] Se apresentamos a tradução sem as emendas, não é possível identificar que a regra, conforme expressa originalmente por Gafurio, concede a permissibilidade do uso das consonâncias exclusivamente quando que aplicadas por movimento contrário.

3.7 Cinciarino, Pietro

Nascido em Urbino em aproximadamente 1510 – data conjecturada por Fétis (cf. *Biographie Universelle des Musices*, 1836, III, p.151) -, o frade Pietro Cinciarino é distintamente apresentado como membro da congregação dos *Poveri Eremiti di San Girolamo del Beato Pietro da Pisa*. Se basearmos nas informações inferidas a partir de seu tratado, *Introduttorio abbreviato di musica piana* (Veneza, 1555), conclui-se que Cinciarino fora atuante sobretudo em Veneza e Ferrara - embora não se sabe, ao certo, quais posições tenha ocupado nessas cidades. Talvez a sua maior contribuição à música eclesiástica não seja o tratado em si, mas suas duas edições abreviadas do Gradual (1546, 1560)[488] e as duas edições do Antifonário (também abreviado)[489]- todos os quatro publicados pela Giunta em Veneza.[490] Constam também, em seu nome, a realização de duas edições que configuram suas últimas publicações conhecidas: "*Confessione generale. composta da r.p.f. Pietro Cinciarino...Con un trattato della santissima Communione, et molte orationi devote appartenenti a quella*", com a primeira publicação realizada em Veneza, por Domenico Nicolini (1567), e segunda, em Roma, por Giovanni Osmarino (1577), pela qual conjecturamos o período de sua morte (*ante* 1577).[491]

Apesar da ausência de informações esclarecidas sobre a sua permanência nas cidades supracitadas, outros indícios podem nos ajudar no detalhamento a respeito de sua biografia. Por exemplo, se confrontarmos as dedicatórias das edições dos Graduais (1546, 1560) e do Antifonário (1561), podemos rastrear outros dados que nos auxiliem a circunscrever a sua

[488] *Graduale secundum morem Sancte Romane Ecclesie abbreviatum...per Petrum Cinciarinum* (Veneza, 1546); e a edição revista do mesmo: *Graduale...revisum auctum et correctum per Petrum Cinciarinum* (Veneza, 1560).
[489] *Antiphoarium abbreviatum videlicet dominicale et festivum cum commune sanctorum...* (Veneza, 1547).; *Antiphonarium Romanum abbreviatum pro domenicis et festis solemnibus...Revisum auctum et correctum per Petrum Cinciarinum* (Venezia, 1561).
[490] Além das duas edições de seu *Confessione generale. Composta da r.p.f. Pietro Cinciarino...Con un trattato della santissima Communione, et molte orationi devote appartenenti a quella*, a primeira em Veneza, por Domenico Nicolini (1567), e em Roma, por Giovanni Osmarino (1577) – a qual corresponde a uma versão revista.
[491] A publicação da edição romana (1577) pode ter sido realizada postumamente. No entanto, a suposição assinalada baseia-se na ausência de evidências que indique essa circunstância no frontispício do tratado – a qual apresenta apenas a inscrição "*nuovamente correta, et ristampata*".

localização e o contexto que se encontrava nos anos próximos à publicação do tratado aqui considerado.

Se examinarmos, por exemplo, a alongada e inflamada dedicatória ao Arcebispo de Nicosia em Chipre[492], Livio Podacattaro (ou Podocataro), a qual Cinciarino apresenta em seu *Introduttorio abbreviato* (1555), veremos que o autor a assina em 25 agosto de 1550, especificamente no Convento de *Santa Maria della Rosa*, em Ferrara – embora, conste, abaixo do final da dedicatória, a informação de que o autor se encontre (provavelmente no momento da publicação), na igreja de San Sebastiano em Veneza ("*Fra Pietro Cinciarino...al presente in S. Sebastiano da Venetia*", 1555, f.Aiiiv). A disparidade entre a data da dedicatória (1550) e a publicação do tratado (1555), no entanto, poderia estar relacionada a uma possível reutilização da dedicatória de uma primeira edição, a qual teria sido perdida[493] – hipótese, no entanto, pouco provável, uma vez que não é costume reaproveitar dedicatórias no contexto em que se insere o autor, mesmo que o benfeitor seja o mesmo assim como o respectivo tratado. Desta maneira, uma hipótese talvez mais razoável a explicar a diferença de datas (e consequentemente, de localização), seria a separação entre a preparação do tratado e sua respectiva publicação – o que poderia explicar o notório adendo que indica a presença do autor na igreja de San Sebastiano, local estimado pelo Arcebisbo Podocataro diante de suas responsabilidades diplomáticas - sendo este, inclusive, o local por ele escolhido para a construção de seu monumento fúnebre (NADIN, 2015, p.244).

Se adicionarmos as informações advindas das outras publicações, podemos conjecturar que, diante da dedicatória a Ippolito II d'Este na edição do *Graduale* publicado em 1546, bem como a dedicatória ao Cardeal Ercole Gonzaga no *Anthiphonarium* em 1547 (assinada em Ferrara), Cinciarino tenha possivelmente permanecido em Ferrara entre os anos de 1546 e 1550 (se considerarmos a dedicatória apresentada no tratado). Por outro lado, se

[492] "A mais importante cidade do Estado do Mar de Veneza", a qual havia *Jus patronatus* (NADIN, 2015, p. 242).

[493] Hipótese já levantada por Jean-Baptiste Weckerlin em seu catálogo bibliográfico da *Bibliothèque du Conservatoire national de musique et de déclamation*, que questiona: "*Cela indiquerait-il une édition faite en 1550, inconnue jusqu'ici*? (1885, p.81); e antes dele, por Fétis, cuja opinião é mais assertiva sobre a segunda edição, fundamentando-a pela presença dos dizeres "revisto e corrigido" presente no frontispício do tratado: "*Je crois que cette édition est la seconde, car le titre porte: revisto e correto*" (1836, III, p.151). No entanto, tal afirmação presente no fronstpício pode não indicar uma nova edição do tratado, mas apenas a revisão e correção dos preceitos por ele utilizados em seu breviário.

tomarmos a afirmação da presença do autor em Veneza, à época da publicação de seu tratado musical e adicionarmos o indício proveniente de sua dedicatória ao Cardeal Alyoisio Cornelio presente na segunda edição do *Graduale* realizada em 1560, podemos também conjecturar a permanência do autor em Veneza entre 1555 e 1560 - ou talvez até 1561, pela dedicatória de seu *Antiphonarium* realizada a Giulio della Rovere, na época, Bispo de Vicenza.

Portanto, podemos suspeitar que o autor tenha permanecido atuante em Ferrara (particularmente no convento de *Santa Maria della Rosa*) durante 1546 e 1550, e em Veneza, entre os anos de 1555 e 1560 ou 1561 – embora, evidentemente, não seja possível afirmar se a sua permanência tenha sido ininterrupta nessas cidades no período demarcado.

Pelas características que Cinciarino apresenta ao longo de seu tratado musical, principalmente a respeito da relação com músicos e pessoas do clero atuantes em Mântua, Urbino e da própria Ferrara[494], é provável que o tratado tenha sido escrito em seu período em Ferrara – o que reforça a hipótese que a dedicatória, bem como o próprio tratado, possivelmente foram elaborados ao menos cinco anos antes de sua publicação.[495]

3.7.1 *Introduttorio abbreviato di musica piana* (Veneza, 1555) – Ts.16

Considerando tais aspectos e enfatizando o próprio título, "*Introduttorio abbreviato di musica piana o vero canto fermo*" -, veremos que o tratado se trata, de fato, de uma 'introdução abreviada', a qual é formada por uma compilação que inclui pequenas regras para realizar a correta celebração do hebdomadário, a entonação de salmos ('*offitiare*, *psalmigiare in parole*"), desta maneira, abrangendo não somente os rudimentos do canto monofônico, mas particularidades que permeiam o ato da realização musical nos ofícios e

[494] Com relação as referências, cita, com certa intimidade, os seguintes nomes: de Mantova, Jacquet da Mantova e Ercole Gonzaga; de Urbino, Francesco Lupino; e de Ferrara, o organista Jacques Brunel (ou Brumel), além de um certo "Gieronimo Zoppino da Ferrara".

[495] Outro indício que corrobora a este entendimento é o relato narrado na dedicatória, informando que a redação do pequeno tratado antecede a carta em si, demonstrando-nos, inclusive, certas premissas e as intenções sustentadas pelo autor ao escrevê-lo: "Tendo eu, portanto, nesses dias passados, compilado uma pequena obra sobre musica plana, na qual contêm além de alguns documentos, também algumas breves regras para aqueles que querem regular os ofícios divinos nos sacros coros das igrejas, tanto aquilo que se deve cantar, quanto aquilo que diz sem canto..." (1555, f.2v).

nas missas. Ao longo de seus dezoito ‘capítulos’, o autor oferece informações com o intuito de corroborar a sanar as ‘inconveniências’ pelas quais “ofendem os ouvidos e a devoção dos que ouvem”, e além disso, dando motivo para que murmurem “contra todo o clero eclesiástico”[496] (1555, f.3r).

De maneira geral, o tratado de Cinciarino pode ser comparado aos outros que compartilham a mesma preocupação até meados do século XVI. Diante da necessidade de melhora do serviço religioso cantado, salienta-se, por exemplo, o influente *Regula musicae planae* (Brescia, 1497) de Bonaventura da Brescia, além de *Incipiunt Regule florum musices* (Florença, 1510) de Pietro Canuzzi, *Libellus de rudimentis musices* (Verona, 1529) de Biagio Rossetti e *Regolette de Canto Fermo* (Veneza, c.1530-1540) de Simeone Zappa, os quais foram utilizados como *auctoritates* no *Introduttorio* - assim como expressa o próprio Cinciarino ao longo de sua redação.

Portanto, considerando a discussão mais detalhada oferecida nos tratados que lhe serviram de base para a construção de seu argumento, poucos elementos podem ser entendidos como contribuições próprias de Cinciarino. Ao nosso objeto, no entanto, iremos enfatizar os aspectos de sua argumentação sobre os modos e sua opinião sobre a presença de *musica ficta* nos cânticos monofônicos (ou “*canto angelico*” ou “*immensurato*” como chama o autor).

3.7.1.1 Modos

O primeiro ponto de interesse sobre o assunto consta na definição daquilo que autor compreende por ‘modo’. Utilizando a tríplice terminologia boeciana adotada por Marchetto em *Lucidarium* – ‘*tonus’*, ‘*tropus’*, e ‘*modus’*-, Cinciarino define modo como a própria entonação salmódica alinhada à antífona que a antecede e a sucede: “*Adunque, questa intonatione, e melodia de Salmi, è chiamata tono sive tropus, sine* [(*sic*)] *modus*” (1555, f.10r). Aparentemente, a equiparação absoluta entre a entonação e modo, no âmbito de definição, pode estar relacionada a uma simplificação da elaboração teórica, ou mesmo, um

[496] “*Si ofende li recchi, et la divotione de gli ascoltanti, et dassi al popolo occasoione...di moromorare contra l’universal ecclesiastico Clero*” (1555, f. 3r).

entendimento do modo como as características da melodia da entonação do salmo. Desta maneira, de acordo com esta segunda esta acepção, poderíamos entender que, para Cinciarino, a construção abstrata da estrutura do modo não é importante para a questão em si. Essa perspectiva pode ser sustentada ao menos do ponto de vista empírico - haja vista a natureza do tratado -, importando apenas a sua existência fenomenológica nesses cânticos, os quais atuam como reguladores estruturais sobre as antífonas.

No contexto de sua argumentação, a porção textual que expõe o assunto sucede uma explicação sobre a Antífona (na seção intitulada "*De antiphone*"), a qual Cinciarino retira do quinto livro do célebre *Rationale Divinorum Officiorum*, de Guillaume Durand de Mende (1230-1296) – ainda que não informe sobre a utilização de sua *auctoritas*.[497] O trecho mostra justamente a dependência entre o salmo e a antífona do ponto de vista do ofício. Parte dessa citação[498] também é apresentada no início da seção intitulada "*De modi, ò ver Toni, et della sua bassezza, et acuità*", reforçando o caráter empírico de seu entendimento e ensino perante ao assunto.

Além da relação estabelecida, outros elementos são apontados a partir das elocubrações de Marchetto da Padova, como o próprio Cinciarino indica, proveniente do terceiro capítulo (*De tonis: quomodo non solum propter ascensum et descensum iudicandi sint*)[499] do décimo primeiro tratado de *Lucidarium*. No entanto, ainda que a porção de Marchetto tenha sido apropriada, nenhum outro comentário adicional é realizado sobre as definições - com exceção dos breves apontamentos sobre os modos autênticos, os quais ele sugere que sejam cantados de maneira alegre ("*...gliè stata designata l'acuità, tu li devi*

[497] Provavelmente pelo amplo conhecimento desta fonte pelo público-leitor para qual o tratado fora destinado. O trecho em questão consta no capítulo II ('*Quid sit officium*') do quinto livro ('*De divinis officis*'): "*Antiphona, dicitur quasi ante psalmum sonans. Inchoatur enim ante psalmum, qui opus significat: ipsa verò significat charitatis copulam seu mutuam dilectionem, sine qua opus non prodest: et per quam opus incipit meritorium esse*" (DURANTI, 1519, f. 59r).

[498] Em continuidade imediata à citação anterior: "*Recte igitur, secundum eius tonum, melodia osalmi informatur: quia dilectio opera mostra informat: et secundum hoc, dicitur ab αντι* [(*anti*)]*, quod est contra, et φόνος* [(*phonos*)] *quod est sonus: quia psalmus secundum melodiam eius intonatur: et manus operatur, secundum quod charitatis igniculo excitatur. Psalmus autem antiphonae intermiscetur, quia fides per dilectionem operatur. Verum ante psalmum imperfecte, et post perfecte dicitur, quia charitas in via imperfecta habetur*" (1519, f.59r)

[499] Inclusive pelo qual Cinciarino, em hipótese, tenha se inspirado para nomear a sua seção sobre o tema.

cantare alegramente"), e os plagais, de maneira mais séria ou introspectiva ("..*et li plagali dirli piu bassi perche sono piu gravi*) (1555, f.10v-11r).

Nesta seção, Cinciarino também relata os aspectos da prática da adequação dos cânticos (ou 'transposição', ainda que ele não utilize esse termo) praticada pelo organistas, especialmente aplicada principalmente aos modos 3, 5, 7 e 8.[500] A argumentação baseia-se nos termos das entonações salmódicas, uma vez que este é o objeto central da discussão sobre os modos no tratado.[501]

As 'adequações' com o intuito de acomodar melhor as entonações apresentadas em tessituras mais agudas, são apresentadas uma a uma, em concordância a cada modo. Em termos gerais, essas ocorrem uma quarta ou quinta abaixo daquilo que é previamente codificado, como pode ser observado na Tabela 26, a qual apresenta as opções comentadas por Cinciarino. De acordo com o autor, esta é uma prática a qual é confirmada pelo noto "*Iaches Organista dell'Ecellenstissimo, et Illustrissimo Signor Duca di Ferrara*" – provavelmente em referência ao organista Giaches Brumel – e ainda por um Gieronimo Zoppino da Ferrara.

	Finais dos Tons Salmódicos apresentados (1555, f.12r-12v).	**Adequações (ou 'transposições') sugeridas por Cinciarino guiadas pelo 'novo' final**
1	D *solre*	C *solfa*
2	D solre	C *solfa*
3	a *lamire*	D *solre* ou E *lami*
4	E *lami*	C *solfa* (segundo a opinião de Jacques Brunel e Gieronimo Zoppino da Ferrara)
5	A *lamire*	D *solre* ou E *lami*
6	F *faut*	-
7	a *lamire*	D *solre* e F *faut*
8	G *solreut*	C *solfa* (embora julgue "*un puoco basso della sua proprietà"*), mas também D *solre* ou E *lami*

Tabela 26: Síntese das adequações de tessitura das entonações propostas por Cinciarino (cf. 1555, f.11r-12v).

[500] Embora o autor comente também sobre alguns casos específicos dessa ação aplicados aos modos com a terminação em D (modos 1 e 2), a qual possivelmente pode ser extensível aos modos 4 (término em E) e 6 (término em F).

[501] Embora assume-se que a adequação é extensível a própria antífona, dada a relação implícita que esta estabelece junto a entonação salmódica.

Outro aspecto interessante ao nosso objeto é relacionado a exposição de cânticos de ritos diferentes daquele romano, os quais não se adequam completamente aos oito modos apresentados. Sobre o assunto, dois exemplos são citados.

O primeiro é aquele chamado de "*Tono Azurini*" ou "*Tono Giorgiano*" por Cinciarino, que caracteriza uma entonação especialmente realizada por "alguns padres", cujo Giovanni Battista Martini em seu *Storia della Musica* (Bologna, 1757), identifica como uma entonação utilizada nos Monastérios Olivetanos (Ordem de Nossa Senhora do Monte Oliveto). Cinciarino cita um exemplo dessa particular entonação (Ex.84), que se caracteriza pelo início em G *solreut* (modo 8) e término em E *lami* (modo 4). O segundo exemplo, realizado em conjunto a uma outra entonação utilizada no Rito Ambrosiano (Fig.85), também é citado por Gafurio em seu *Practica musice* (1496, I, cap. 15). Neste caso, observa-se a presença das características de três modos: início no quarto, o meio no sexto e o final no terceiro, assim como salienta Cinciarino.



Figura 83: Entonação de *Laudate pueri Dominum*, em referência ao "*Tono Azurini*" ou "*Tono Giorgiano*" de acordo com Cinciarino (1555, f.12v).

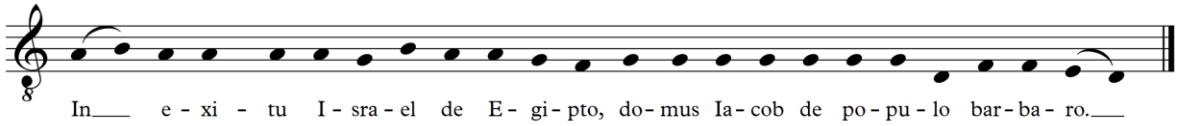


Figura 84: Entonação de *In exitu Israel*, como realizado no rito Ambrosiano (1555, f.12v).

O último tópico aqui considerado sobre os modos é concernente ao aspecto terminológico àquilo que Cinciarino chamada de "*Toni straportati*". Na verdade, o termo faz menção simplesmente a transposição de um determinado cântico *per b molle*. Entretanto, na lógica argumentativa do autor, o processo consiste na relação de semelhança ao modo apresentado em sua posição natural. Desta maneira, ele afirma que: "o canto que finaliza em

G *solreut per b* [*molle*], se deve reportar (‘*riportare’*) a D solre, e se for autêntico, será o primeiro [modo], e se plagal, será o segundo...”[502] (1555, f.16r-16v, grifo nosso).

3.7.1.2 Musica ficta

Apoiando-se na doutrina de Bonaventura da Brescia (que, por sua vez, apoia-se em Marchetto da Padova), Cinciarino repete a formulação que separa três tipos de semitom: semitom enarmônico (ou semitom menor); semitom diatônico (ou semitom maior); e o semitom cromático, realizado ‘*per musica finta’*, uma vez que tais notas não fazem parte da ‘*musica vera*’.

Ao nosso propósito, vale apenas enfatizar a posição avessa apresentada por Cinciarino na utilização do semitom cromático aplicado aos cânticos – uma posição sustentada também por Pietro Canuzzi (em *Libellus de rudimentis musices*) e Simeone Zappa (em *Regolette de canto fermo*), como expressa o autor. Contudo, em casos de extrema necessidade o cantor é ‘forçado’ a utilizar (“*in alcuni luochi siamo sforzati fare detta finta musica...*”, 1555, f.9r), sobretudo para evitar situações de trítono, a exemplo do Hino ‘*Christe, redemptor omnium*’, cantado às primeiras Vésperas do período natalício, bem como na festa de Todos os Santos (Ex.86): como comenta o autor, evita-se o trítono precisamente nas palavras ‘*solus ante principium*’, em que a nota ‘e *lami*’ é cantada como *fa*.

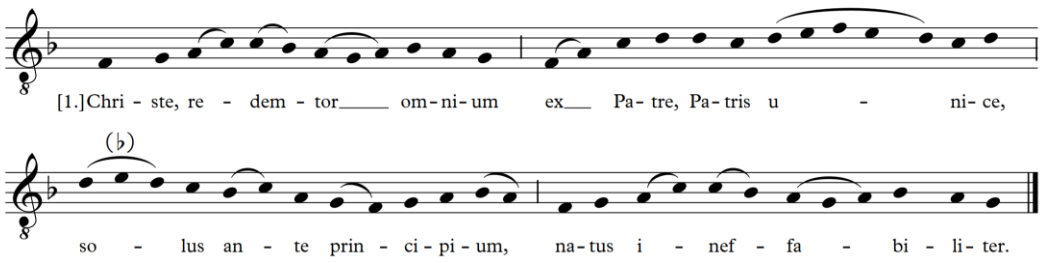


Figura 85: Hino *Christe, redemptor omnium* (*ad vesperas in Nativitate Domini*). Transcrição baseada a partir da edição preparada pelo próprio Pietro Cinciarino (*Antiphonarium abbreviatum, videlicet dominicale et festivum cum commune sanctorum*, Veneza, 1547, f.102v).

[502] “*...il Canto che finisse in G, sol re ut per b, si debbia riportare in D, sol re, et se sarà autentico sarà il primo, et se sará plagale sarà secondo*” (1555, f.16r-16v).

3.8 Del Lago, Giovanni

Não há informações sobre a data e local de seu nascimento, embora conjectura-se que seja em torno de 1490 (BLACKBURN, 2001[1]). No entanto, a situação é diferente a respeito da data de sua morte, pelo qual sabe-se que ocorreu em 8 de março de 1544, de acordo com um breve registro presente no Archivio parrocchiale San Felice, fondo Santa Sofia (Registro D, n.d.) (Ibid.., 1991, 129).

De acordo com Blackburn, grande parte dos detalhes da vida e do pensamento musical do teórico Giovanni Del Lago é extraído das correspondências entre ele e Pietro Aaron, Giovanni Spataro, Bartolomeo Tromboncino, entre outros músicos menos conhecidos de seu tempo (BLACKBURN et al., 1991, p.127). Este vasto testemunho de suas atividades foi preservado na primeira das três porções que compõem o repositório MS Vat.lat. 5318 (Biblioteca Apostolica Vaticana)[503] onde são encontradas as cartas relacionadas a Del Lago que datam desde 1520 (enviada ao teórico por Spataro) até 1543 (enviada a Girolamo Malipiero) (Ibid.., p.xiii-xvi).

Dessa forma, a partir dos primeiros traços documentados em 1520, sabemos que Del Lago fora aluno do frotolista Giovanni Battista Zesso de Padua[504] e membro do clérigo na pequena igreja paroquial de Santa Sofia no *sestiere* de Cannaregio, em Veneza (1991, p.127). Os endereços expressos em suas cartas indicam sua permanência nesta igreja durante toda a vida, incluindo passagens pela igreja de Santa Eufemia em Giudecca (1536-1537) e San Martino delle Contrade, no *sestiere* de Castello (1543).

O autor nunca atuou como *mestre de cappella*; o seu interesse musical esteve sempre distante do fenômeno sonoro em si – "era um '*teorico'* em quintessência", como afere Blackburn (1991, p.129) -, preocupando-se principalmente com "relações entre texto e

[503] Assim como já comentado anteriormente, estas e outras correspondências, incluindo as de Spataro e Aaron (entre outros autores), foram editadas e comentadas por Blackburn, Lowisnky e Miller no monumental '*A Correspondence of Renaissance Music'* (Oxford, 1991). A presente seção dedicada a Del Lago baseia-se, em grande parte, nas profundas investigações realizadas por Blackburn sobre este o autor, apresentadas nesta importante fonte.

[504] E por esse indício e pela ausência de qualquer traço de forma veneta de palavras escritas por Del Lago, Blackburn conjectura que o autor também possa ter nascido em Pádua (1991, p.127).

música, cânones enigmáticos e problemas de notação" (BLACKBURN, 2001[1]). Como carreira, Del Lago escolheu seguir a lenta ascendência na hierarquia eclesiástica; nesta perspectiva sabe-se que o teórico passa a ser diácono em 1527 em Santa Sofia, se tornando padre em 1542, nesta mesma pequena igreja (Ibid.).

Como sintetiza Blackburn, as cartas preservadas revelam traços da personalidade "exasperante" do 'Zanetto', como era chamado por seus interlocutores (1991, p.130). Episódios com demonstrações de arrogância são comumente encontrados nas correspondências, o que muito o prejudicou nas esferas das discussões teóricas mais avançadas junto Spataro e, sobretudo, Aaron (1991, p.130).

A respeito de sua produção teórica, apenas um tratado fora de fato publicado: o *Breve Introduttione di Musica Misurata* (Veneza, 1540), dedicada ao patrono, patrício veneziano, Lorenzo Moresino. No entanto, o *corpus* teórico mais substancioso do autor permaneceu apenas como um projeto, que inclui indícios consistentes da intenção para publicação, inclusive anteriores ao *Breve Introduttione*.

Proveniente das cartas reunidas no MS Vat.lat. 5318, uma dedicatória ao suposto patrono do volume, Girolamo Molino, identifica as correspondências subsequentes naquela porção do repositório como um volume propriamente dito: "*Epistole composte in lingua volgare nellequali si contiene la resulutione d'e molti reconditi dubij della Musica*" (f.1r), que abarcam epístolas entre aproximadamente 1535 e 1538 (ainda que revisões e alterações foram realizadas até 1542) (1991, p.130-131).

Diferentemente do tratado publicado - caracterizado como uma "*breve compilatione...che da molti e stato scrito sopra tale materia*", como afirma na dedicatória - (1540, f.Aiir), as *Epistole* (um volume que, se publicado, seria único no âmbito musical do período)[505], abrangem uma ampla e aprofundada discussão sobre temas caros à disciplina, com ampla fundamentação das *auctoritates* dos textos antigos, sobretudo latinos. O mesmo

[505] Conforme afirma Blackburn: "*If Giovanni del Lago had succeeded in publishing his letters, his book would have been not only the first musical correspondence to have benn printed, but the only such one in the sixteenth century…Del Lago's* Epistole *are unique even in their manuscript form*" (1991, p.131).

ocorre com a estrutura organizativa, a qual diferencia-se substancialmente, ainda que certos elementos do tratado eram inicialmente previstos nas *Epistole*.[506]

Como Blackburn nos revela, muitas cartas presentes nas *Epistole* são fictícias em muitos pontos (i.e., escritas justamente para fins de publicação, alterações de datas, etc.) ou, em alguns casos, contendo informações interpoladas a partir de respostas críticas provenientes de Spataro e Aaron às suas posições, as quais Del Lago as apresentou como se fossem suas.

Portanto, para que possamos compreender em que medida as posições do autor foram transformadas após suas correspondências com Spataro e Aaron, é inevitável que eventuais comparações às doutrinas desses autores sejam realizadas. Considerando o fato do amplo compartilhamento de informações entre ambos os tratados (*Epistole* e *Breve Introduttione*), as resenhas serão realizadas separadamente, resguardando certos elementos de ambos os documentos, buscando a compreensão do posicionamento do autor em cada um deles a partir da finalidade e contexto intrinsecamente relacionados.[507]

3.8.1 *Epistole composte in lingua volgare* (c.1535-1538), MS Vat.lat. 5318 – Ts.9

De modo geral, as vinte e três correspondências que compõem o volume consistem em apontamentos críticos realizados de questões específicas compartilhadas com o seu círculo de amizade, a saber: Fra Seraphin, Giovanni Spataro, Giovanni da Legge, Paulo de Laurino, Fra Nazaro, Lorenzo Gazio, Pietro de Justinis e Girolamo Molino, para qual o volume é dedicado. Conjectura-se que a ideia para a publicação dessas cartas tenha sido influenciada pelas *Lettere* de Pietro Aretino, as "primeiras correspondências vernáculas a serem publicadas por um escritor moderno, a qual obteve imediato sucesso", como afere Blackburn (1991, p.131).

[506] Como cuidadosamente estabelecido por Blackburn (1991, *passim*) e por Harrán no artigo "*The Theorist Giovanni del Lago: a New View of the Man and his Writings*" (*Musica Disciplina*, 1973),

[507] Exceto a categoria 'notacional' a qual será inferida apenas das *Epistole*, pela profundidade representativa desse conteúdo em detrimento aquele apresentado no tratado publicado. O mesmo valerá para o conteúdo presente na carta a Fra Seraphin sobre os paralelos entre música e gramática, uma vez que o taratdo apresenta apenas uma versão reduzida do mesmo conteúdo.

As características das argumentações, emprestadas ou originais, possuem um grande número de posicionamentos os quais podemos entender como 'analíticos', que abarcam comentários às peças do repertório polifônico - incluindo aquelas de seus correspondentes. Como uma triagem ao estudo, as cartas foram entabuladas e organizadas individualmente em conformidade às categorias aqui estabelecidas, o que nos fornece um panorama geral das principais áreas e assuntos apresentados pelo autor (Tab.27).

Categorias	**Cartas[508]/Destinatário**
1. Elementos relacionados à tradição do cantochão	n.82 (Fra Nazaro).
2. Consonância e Dissonância	n.93 (Fra Seraphin); n. 96 (Girolamo Molino)
3. Notação	n.44 (Spataro); n.47 (Spataro); n.43 (Spataro); n.57 (Spataro); n.68 (Giovanni da Legge); n.73 (da Legge); n.74 (da Legge); n.78 (Paulo de Laurino); n.80 (de Laurino); n.81 (Fra Nazaro); n.83 (Fra Nazaro); n.84 (Lorenzo Gazio); n.86 (Gazio); n.69 (da Legge); n.70 (da Legge).
4. Contraponto	n.93 (Fra Seraphin); n.28 (Spataro); n.76 (da Legge); n.88 (Pietro de Justinis).
5. Modos	n.93 (Fra Seraphin); n.73 (da Legge); n.78 (de Laurino).
6. Cadência	n.93 (Fra Sepraphin).
7. *Musica ficta*	n.28 (Spataro); n.57 (Spataro); n.73 (da Legge); n.71 (da Legge); n.88 (Pietro de Justinis).

Tabela 27: Cartas ordenadas de acordo com as categorias da resenha.

Entre as cartas que formam o corpus epistolar, aquela enviada a Fra Seraphin apresenta o conteúdo mais original, segundo Blackburn (1991, p.141). Reapresentado de maneira concisa na última parte do tratado publicado, Del Lago estabelece uma abordagem entre gramática, retórica e música, incluindo elementos concernentes aos modos, as quais podem ser destacadas como singulares na tratadística italiana pré-zarliniana. Nos demais casos, observa-se o grande interesse dedicado aos problemas notacionais e aspectos de seu entendimento perante o repertório.

[508] Numeração de acordo com a edição de '*A Correspondence of Renaissance Musicians*' (BLACKBURN et al., 1991). A disposição nesta coluna obedece a ordem originalmente planejada para a publicação das *Espistole*, conforme consta no MS Vat.lat. 5318 (f.1v-115v). Para maiores detalhes sobre as correspondências que compõem o volume, ver Apêndice (Ts.9).

Portanto, apesar da importância da carta de Fra Seraphin, outros elementos do caráter 'analítico' de Del Lago também serão considerados, com particular atenção às passagens mais representativas, embora todo o *corpus* constitui-se em um raro e excepcional testemunho no contexto quinhentista.

3.8.1.1 Elementos relacionados à tradição do cantochão

Datada de 6 de agosto de 1533, a carta escrita ao frade da *Ordo Servorum Beatae Mariae Virginis*, Fra Nazaro, responde um questionamento sobre a razão do hexacorde natural não possuir nenhum sinal e este ser posicionado entre os hexacordes duro e mole ('*proprietà b durale et b molare*').

Para articular a resposta, Del Lago inicia seu argumento apoiando-se no ditame: "todo meio participa de um e outro extremo",[509] utilizado para explicar o posicionamento intermediário do hexacorde natural apresentado no final do primeiro tetracorde duro (G-A-B-C), e o hexacorde mole, que, por sua vez, inicia-se no final do segundo tetracorde (C-D-E-F), isto é, 'F-A-Bb-C', citando *Lucidarium* (VIII, cap.4) de Marchetto como sua *auctoritas*.

A segunda parte da resposta vai além do escopo da pergunta e apresenta aspectos do uso do *b molle*, exposto essencialmente como meio a evitar o tritono, o qual "destrói a ordem diatônica". Se o *b duro* induz ao tom, diz o autor, *b molle* é assim chamado "porque induz ao semitom e tira a dureza e aspereza do trítono" (1991, p.816).

Segundo Del Lago, o trítono "é incantável" quando é apresentado em salto ("*mediato*" ou "*incomposito*") – citando uma passagem de *Liber de arte contrapuncti* (II, cap.3) de Tinctoris para sustentar sua afirmação. No entanto, quando mediado por outras notas

[509] "*...ogni mezo participa de l'uno et l'altro estremo*" (1991, p.815). O mesmo é apresentado no tratado Breve introduttione, embora em sua versão latina: "*Quia omne medium de utroque participat extremo*" (1540, p.9). Segundo Blackburn (Ibidem), a citação trata-se de uma paráfrase de uma passagem de Aristóteles presente em *Das parte dos animais* (III.1, 661b, 10-11), no qual o autor discorre sobre a intermediaridade dos dentes caninos entre os molares e os incisivos centrais (aqui apresentada aqui em tradução inglesa de A.L. Peck): "*Human teeth too are admirably adapted for the common purpose that all teeth subserve : the front ones are sharp, to bite up the food; the molars are broad and flat, to grind it small ; and on the border between the two are the dog-teeth whose nature is intermediate between the two: and* just as a mean shares the nature of both its extremes, *so the dog-teeth are broad in one part and sharp in another*" (ARISTOTLE, 1961, p.209, grifo nosso).

("*mediato*" ou "*composito*"), o trítono pode ser cantado, "pois é tolerado pela audição dos sons intermediários [apresentados] entre os extremos", afirma Del Lago (1991, p.816).[510]

3.8.1.2 Notação

Entre os tópicos comentados sobre notação nas *Epistole*, pode-se dizer que três deles possuem considerável destaque e recorrência: (1) sobre a correta interpretação de símbolos '*modus cum tempore*'; (2) sobre a perfeição e imperfeição em diversas mensurações; e (3) sobre a interpretação de proporções. Desta forma, faremos desses os tópicos pelos quais organizaremos a presente síntese.

Duas cartas, uma a Spataro (n.44) e a outra a Da Legge (n.73), apresentam a mesma problemática envolvendo o uso do símbolo *modus cum tempore diminutum* (Φ^2). Na carta enviada a Spataro, datada de 23 de agosto de 1533, o assunto é proveniente da constestação abundantemente fundamentada por Del Lago (que inclui paralelos com outras peças do repertório) a partir da aplicação do símbolo em questão em certas passagens da Missa *Tuae voluntatis* e no moteto *Ubi opus est facto*, ambas escritas por Spataro. Na carta a Da Legge, entretanto, datada de 13 de maio de 1523 - embora haja indícios de revisões até mesmo depois da publicação do tratado *Breve introduttione* (1991, p.773) – o assunto surge como uma das perguntas do interlocutor a Del Lago especificamente sobre o mesmo assunto, pelo qual adota uma resposta mais concisa.

Em termos gerais, pode-se resumir que a questão é suscitada diante da interpretação do círculo no símbolo Φ^2; assim, pergunta-se: este se refere ao *modus* (*minor*) ou ao *tempus*? Caso se refira ao *modus minor*, o símbolo indica um *modus minor perfectus* com *tempus imperfectus*; se ao tempus, o símbolo indica um *tempus imperfectus diminutum* com o número 2 indicando se referindo à proporção dupla ou diminuição – ou seja, em prática, o símbolo e o número indicariam, juntos, uma proporção *quadrupla*. Segundo Blackburn, a confusão

[510]"*...perché è tolerato dal senso de l'audito per i suoni medii che sono fra li estremi*" (1991, p.816). Vale notar que, sobre este assunto, Spataro afirma o mesmo, embora é mais enfático ao ponto de considerar que um trítono apresentado com notas intermediárias não é considerado como tal, conforme observa-se em um trecho da carta (n.58) enviada a Aaron em 20 de agosto de 1533: "*Ma potria essere che solamente lui chiama tritono tale immediata distantia del tritono perché, essendo incomposito pronuntiato, la sua et dureza è molto nota, et molto spiace al senso de lo audito, ma la sua distantia e mediata, alhora e più tollerata dal senso de lo audito*" (1991, p.667).

entre os símbolos mensurais emerge da sobreposição de dois sistemas gráficos distintos no último terço do século XV para a indicação do *modus* mensural (1991, p.545). De acordo com a autora: "a antiga tradição, no qual [John] Hothby foi o mais proeminente representante de seu tempo, fez uso de variadas combinações de símbolos, números e pontos" (Ibidem). A ambiguidade gráfica surge principalmente quando há a supressão do elemento concernente ao *modus maior* no antigo sistema mensural:

> A mensuração cujos valores eram todos perfeitos era indicada por ⊙ 3 3: o símbolo indica o modus maior, o primeiro número, o *modus minor*, o segundo número, o *tempus*, e o ponto [no símbolo], a prolação maior. A mensuração cujos valores eram todos imperfeitos era apresentado por C 2 2. Se o *modus maior* não fosse indicado, os componentes se deslocariam um nível abaixo: ⊙ 3, [portanto], designa *modus minor* perfeito, *tempus* perfeito e prolação perfeita. Apesar da virtude em direção à clareza e simplicidade, este sistema trouxe uma grande desvantagem: ○ e C eram utilizados em conflito com seus significados tradicionais de *tempus*. Além disso, quando o *modus maior* não estava indicado, os símbolos se tornavam ambíguos, pois eles poderiam ser confundidos com símbolos proporcionais[511] (BLACKBURN et al., 1991, p.545).

Portanto, o questionamento de Del Lago consiste precisamente na contestação do uso do símbolo Φ^2 , por Spataro, como "*modo minore perfecto et tempo imperfecto*" (ou seja, um símbolo '*modus cum tempore*') e não "*modo minore imperfecto et tempo perfecto*" (ou seja, um símbolo sem a indicação do *modus*, com o '2' representando uma proporção dupla sobre um símbolo já *diminutum*). Assim, a justa indagação de Del Lago apenas confronta a primeira interpretação em detrimento à segunda, a qual foi escolhida por Spataro em suas composições. Blackburn nos lembra que a contestação de Del Lago apresentadas em peças escritas há 30-40 anos antes da referida correspondência, não diz respeito aos problemas notacionais da música propriamente do século XVI, mas refletem apenas "calorosos argumentos [teóricos] daqueles dias", a partir de questões já debatidas por Tinctoris em seu *Proportionale musices* a partir de usos que ele considerava 'indevidos' por compositores como Busnois, Faughes, entre outros (1991, p.545). A carta a De Legge, por outro lado,

[511] "*The mensuration in which all values are perfect was indicated ⊙ 3 3: the sign stands for mode, the first figure for minor mode, the second figure for and the dot for prolation. The mensuration in which all values are was shown C 2 2. If major mode was not indicated, the components were shifted down one level: 0 3 indicates minor mode, tempus, and prolation. This system has the virtue of clarity and simplicity, but it has one great drawback: 0 and C are used in conflict with their traditional meaning of tempus. Moreover, when major mode is not indicated, the signs become ambiguous, for then can be confused with proportional signs*" (BLACKBURN et al., 1991, p.545).

oferece apenas a versão defendida por Del Lago (símbolo como indicativo de '*modus cum tempore*'), sem tecer maiores detalhes sobre a questão.

O segundo tópico apresentado por Del Lago em suas *Epistole* consiste nos aspectos concernentes à perfeição e imperfeição das figuras em diversas situações mensurais. Os conceitos expressos sobre a questão, na carta para Da Legge (n.73) representam uma síntese de grande parte de situações que são consideradas problemáticas aos olhos do teórico. Para o autor, a perfeição ou imperfeição das figuras são exclusivamente relacionadas aos símbolos e não às suas (eventuais) proporções.[512] Em suas palavras: "...a perfeição e imperfeição das notas ou figuras não são causadas por razão das proporções, mas pelos símbolos, pois, nesta prática, as proporções resultam de sua própria virtude e operação"[513] (1991, p.751).

No entanto, há indícios do próprio teórico que contradizem esta afirmação. Assim como comenta Blackburn (1991, p.755), Del Lago, ao declarar que todas as figuras *colorate* quando apresentadas em proporção *sesquilatera* perdem um terço de seu valor (cf. 1540, f.Diiv), o teórico estaria, desta forma, considerando essas figuras como perfeitas quando apresentadas nesta proporção– o que contradiz o conceito supracitado dito a Da Legge. Vale dizer que essa contradição é apontada por Aaron, quando este apresenta a sua revisão do tratado de Del Lago em uma carta do início de julho de 1540.[514]

Com relação as proporções expressas nas *Epistole* (a terceira categoria desta seção), iremos nos concentrar naquelas que apresentam certos desdobramentos a respeito do contraditório conceito acima citado. Elementos desse atributo relacionado à proporção são encontrados em duas cartas de Del Lago: uma a Paulo de Larino, datada de 15 de julho de 1525; e outra a Fra Nazaro, datada de 6 de janeiro de 1532.

---

[512] Como também apresentado em *Breve introduttione* (1540, f. Diir).

[513] "*...la perfettione et imperfettione delle notule o ver si causa per cagione de le proportioni rna per virtu de' segni, proportioni...in questa prattica solamente la virtu et operation sua conseguiscono*" (1991, p.751).

[514] "*Da poi seguitando dite alcuni tengono questa nostra oppenione, cioe che la perfettione et imperfettione delle note non si causi per cagione delle proportioni, ma per virtu de' segni. Per questo parlar vostro el pare che ne' termini di proportioni [non] si possi generare perfettione. Dico che altra proportione che la sesqualtera potrii generare perfettione alle note, non per il segno, rna per lo effetto sesqualtero, secondo Ia oppenione dello eccellente Messer Giovanni Spataro, come in pili luoghi nel trattato suo di sesqualtera si dimostra. Et perche nelle opere mie non ten go tale oppenione, daro a questo per risposta il tacere. Et pili, perche mi siate amico, vi advertisco che a voi medesimo siate contro et non tanto a voi, rna a coloro che alia vostra oppenione se aderiscono*" (1991, p.738).

No primeiro caso, Del Lago suscintamente responde uma dúvida de seu interlocutor, que lhe pergunta se a figura de breve e sua pausa aplicadas sob o símbolo 𝔠 (ou a semibreve e sua pausa no símbolo ○ ou C), em proporção *sesquialtera*, devem ser entendida como perfeita ou imperfeita (1991, p.804). Em sua resposta, o teórico apresenta o mesmo argumento questionado posteriormente por Aaron, pois, mais uma vez, ele afirma que os símbolos são considerados "raízes" e as proporções, "suplementares" - e, portanto condicionadas a eles.[515] Desta forma, o teórico concentra-se em uma resposta que apenas afirma o efeito da proporção aplicada a semibreve: três das semibreves subsequentes à proporção devem ser realizadas sob a medida de duas precedentes.

Na carta a Fra Nazaro, além da criticar a prática do '*error anglorum*' (⊙ e ⊙, com efeito aumentativo quando apresentado no Tenor contra outras partes em ○ e C), Del Lago responde a uma pergunta de seu interlocutor consideravelmente semelhante àquela realizada por De Laurino: se a proporção *sesquialtera* quando apresentada em uma composição sob símbolos 𝔠 ou C, produz respectivamente a perfeição na breve e na semibreve (1991, p.811). Mantendo a sua posição, Del Lago explica que tal entendimento é equivocado, expressando as mesmas justificativas apontadas anteriormente. No entanto, como complemento à sua argumentação, o autor cita uma passagem do capítulo 14 de um tratado perdido de proporções de Spataro, como afirma Blackburn (1991, p.811) - que indiretamente figura como um testemunho adicional de Spataro diante a problemática:

> ...a *sesquialtera* perfecciona as notas ou figuras imperfeitas pois [a proporção] divide tais notas em três partes iguais, e se a *sesquialtera* faz isso por ela mesma, então qualquer outro símbolo de perfeição será supérfluo, pois em tais lugares será suficiente escrever C^3 ou $C^{\frac{3}{2}}$, mas não $\odot^{\frac{3}{2}}$ pois o ponto não terá nenhum efeito[516] (1991, p.811)

Ao citar a passagem, Del Lago reforça a sua oposição a Spataro, justificando-a também o fato que a *sesquialtera*, segundo essa concepção, nunca se apresenta nas semibreves (o *tactus* das mensuras argumentadas por Spataro), mas apenas nas mínimas. Ao

[515] "*...perchè la le proportioni, come accessorie et famule, per haver la dependentia da' segni, debbono sequitare i segni*" (1991, p.805).

[516] "*...la perfice le note o vero figure imperfette, perché divide esse note in tre parte equale, et se la sesqualtera per se dechiara questo, adonque ivi altro segno de perfettione oltra la sesqualtera posito sarà frust[r]atorio, perché in tale loco basta seganre ut sic* C^3 *o vero così* $C^{\frac{3}{2}}$, *ma non così* $\odot^{\frac{3}{2}}$, *perché quello punto nulla opera*" (1991, p.811). A tradução apresentada baseia-se naquela realizada por Blackburn (1991, p.813).

afirmar esta posição, Del Lago ignora o fato que Spataro não estabelece nenhuma figura especificamente; deste detalhe, entende-se que a proporção do gênero *superparticularis*, de acordo com Del Lago, pode ser aplicado à uma das camadas do sistema, incluindo a relação da mínima referente à prolação, a qual é desprezada por Spataro por ser supérflua quando aplicada sob uma proporção *sesquialtera*.[517]

3.8.1.3 Contraponto

Como presente na Tabela 27, três cartas tratam elementos especialmente relacionados ao contraponto propriamente dito. No entanto, considerando a profundidade do tratamento adotado por Del Lago em suas mensagens, iremos proceder com o exame de apenas duas delas, priorizando aspectos que possam revelar certos detalhes da argumentação utilizada perante o assunto.

A primeira consiste na carta enviada a Spataro, datada de 8 de outubro de 1529. Um dos elementos notavelmente significantes desta carta é a presença de excertos de um tratado perdido de Spataro, os quais servem de pontos de discussão e confronto por parte de Del Lago. Assim como a enérgica resposta de Spataro à esta carta, datada de 24 de novembro do mesmo ano, também foi preservada, temos uma circunstância favorável para atestarmos as argumentações de ambos ao assunto, incluindo, entre outros aspectos, a definição de *fuga*.

Del Lago inicia sua carta apontando aquilo que entende como uma 'discrepância' entre a definição do termo '*fuga'*, como presente no tratado perdido de Spataro (e o exemplo que originalmente ilustra a sua definição). A posição crítica de Del Lago, - considerada uma mera "*puerile dubitatione*" por Spataro -, afirma que o exemplo musical apresenta situações as quais supostamente não condizem com aquilo que o bolonhês afirma em sua definição: a importância da réplica das sílabas hexacordais.

Se não bastasse a relativização da importância da solmização para a *fuga*, mencionada pelo próprio Spataro diante dos questionamentos de Del Lago, os exemplos musicais criticados por Del Lago (Fig.86) comporta, ao menos, duas possibilidades de solmização,

[517] Diferentemente do gênero multiplex, por exemplo, pelo qual é aplicado em toda a cadeia mensural vigente, como a *proportio dupla*, por exemplo.

como mostra o teórico Spataro[518] - o que invalida o argumento de Del Lago a respeito da impossibilidade desta ser chamada de *fuga*. Del Lago, a seu favor, cita Tinctoris, Marchetto, Gafurio, Aaron e Ramos de Pareja (embora este de maneira enviesada) como suas *auctoritates*, a qual são rebatidas por Spataro, que, além de esclarecer a sua própria definição, rememora aquela de Bartolomeo Ramos de Pareja[519] sobre o assunto. Neste caso, ele afirma que as sílabas no canto mensurado são "arbitrárias" ("*ad placitum*"), sendo que a mutação, diferentemente do cantochão, é apenas 'compreendida', mas não cantada, importando apenas que a configuração dos tons e semitons seja mantida nos lugares certos da réplica[520]. Desse modo, é possível observar que a passagem em questão é um indício notório da ausência de experiência prática de Del Lago, apesar de demonstrar um amplo conhecimento das fontes teóricas e do repertório.[521]



Figura 86: Passagem da *fuga* criticada por Del Lago, a qual é esclarecida por Spataro em sua carta-resposta (1991, 401-402). No primeiro caso, o autor aparentemente apresenta a solmização considerando o hexacorde natural no trecho (com o *fa super la*).

Como um complemento à questão, apresenta-se abaixo a definição como escrita por Spataro (a partir da carta de Del Lago), bem como o exemplo musical por ele apresentado (Ex.72).

---

[518] Precisamente em sua carta-resposta (n.29) a Del Lago, datada de 24 de novembro de 1529 (1991, p.401-409), como mencionado.

[519] *Musica practica* (II, cap.1): "*Est tamen modus organizandi optimus, quando organum imitatur tenorem in ascensu aut in descensu, non in eodem tempore, sed post unam notulam vel plures incipit in eadem voce eundem cantum facere, aut similem in diatessaron vel in diapente, aut etiam in diapason vel in suis compositis ac decompositis sub aut supra, quem modum practici fugam apelant, propterea quod una vox aliam sequitur simili arsi aut thesi*" (1991, p.402).

[520] Em resposta a Del Lago, Spataro diz: "*Io non scio vui haveti trovato che li nomi de li soni o vero voce, li quali sono stati inventi et ad placitum assignati a li soni musici aciò che li musici intervalli stiano in la memoria del cantore, siano de essentiamuscies et cantus. Pertanto dico che la similitudine* (*in fugando*) *solo consiste in la similitudine de li intervalli o vero specie exercitate* nel concento *fuga*to…"(1991, p.402)

[521] Uma vez que del Lago cita os motetos "*Quid non ebrietas*" e "*Ave maris stella*", de Willaert, e "*Plorabant sacerdotes et levite*", de Jacquet de Mantua - este último adicionado à carta provavelmente depois de 1538, segundo conjectura Blackburn (1991, p.383).

...alla *fuga* al manco bisogna siano due, delli quali l'uno in cantando seguiti l'altro per quelle medesime distantie et vestigii che ha tenuto l'altro, le quali medesime distantie et vestigii caderano procedendo per unisono, per *diatessaron*, per *diapente*, per *diapason* et per le sue composite. Et la preditta *fuga* consiste nella similitudine de li intervalli musici fatti per arsin et thesim, et non nella similitudine delli nomi ad placitum positi alli soni...(1991, p.378).

Para a *fuga* é necessário ao menos duas [partes], nas quais uma canta seguindo a outra pelas mesmas distâncias e vestígios que a outra deixou; essas mesmas distâncias e vestígios podem ser realizados a uníssono, à quarta, à quinta, à oitava e pelos seus [intervalos] compostos. A *fuga* também consiste na semelhança dos intervalos musicais ascendentes e descendentes, e não na semelhança das sílabas [da solmização], as quais são atribuídas aos sons pela escolha [dos cantores].



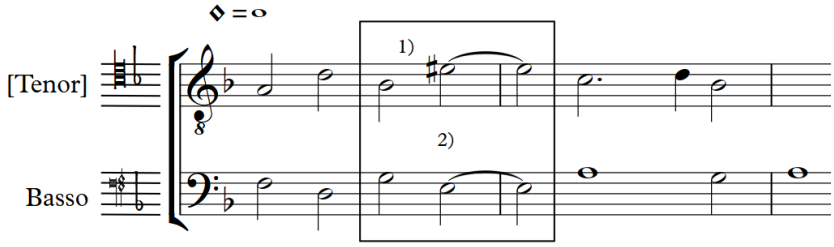
Exemplo 72: *Fuga* como exemplificada por Spataro em seu tratado (perdido) e reapresentado na carta por Del Lago para fundamentar seu posicionamento crítico a respeito (1991, p.378).

A segunda carta aqui examinada foi enviada a Pietro de Justinis em 3 junho de 1538, caracterizada por comentários críticos realizados à composições de seu interlocutor e seu professor. Ao presente próposito, interessa-nos enumerar quais são os principais critérios adotados por Del Lago para estabelecer esses apontamentos.

Pelo texto da carta, compreende-se que Pietro enviou a Del Lago três de duas composições (um moteto e dois Magnificats), além de algumas '*canzoni*' escritas por Giovanni Bailly, apontado como professor de Pietro. No entanto, considerando que Del Lago mantêm um certo decoro ao comentar brevemente sobre as peças de Bailly - realizando apenas certas observações superficiais a respeito de elementos notacionais aspecto notacional[522] -, destacaremos apenas as três peças do remetente.

Em termos gerais, a avaliação apresentada por Del Lago às peças de Pietro aponta equívocos cometidos com relação circunstâncias contrapontísticas que envolvem o uso indevido de dissonâncias. A primeira peça avaliada trata-se de um moteto intitulado , "*Tulerunt dominum meum*". Del Lago reporta na carta apenas um pequeno trecho da composição, que, no entanto, é suficiente para seja compreendido quais foram as correções indicadas (Ex.73).

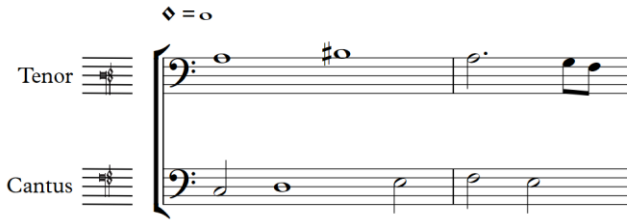
As observações de Del Lago são articuladas em duas partes, ambas concernentes ao trecho destacado na figura. Na perspectiva horizontal, o teórico destaca o salto entre Si bemol e mi com *diesis* – "um trítono com a adição de um semitom maior" ou "uma quinta com a adição de um comma". Se o salto de trítono já é difícil para ser realizado pelo cantor, afirma Del Lago, será ainda mais difícil se acrescentado de um semitom maior (1991, p.860). O segundo ponto estabelece-se a partir da perspectiva vertical, pois a nota alterada estabelece uma oitava aumentada ('*superflua'*) com a voz inferior, ocasião a qual deve ser evitada



Exemplo 73: Excerto do moteto *Tulerunt dominum meum* de Pietro de Justinis, reportado por Del Lago (1991, p.862). O quadro e as indicações numéricas não constam originalmente na carta.

[522] Como o uso da cifra '3' a indicar uma *sesquialtera* sem a aplicação de qualquer símbolo de mensuração, bem como uma quebra da regra da imperfeição "*similis ante similem nunquam potest imperfici, nisi per colorem*" (1991, p.864)

A segunda peça comentada se trata de um Magnificat '*del quarto tuono*', no qual De Lago aponta uma passagem (Ex.74) que também faz o uso indevido do *diesis* para certificar que o Si seja solmizado como *mi*, e assim, e não estabelecer uma relação de quinta diminuta (caso solmizasse como *fa*): uma ação que seria equivalente ao moderno 'acidente de precaução', digamos.



Exemplo 74: Excerto do *Magnificat del quarto tuono* de Pietro de Justinis, reportado por Del Lago (1991, p.862). As nomenclaturas vocais correspondem àquelas apresentadas pelo teórico em sua carta.

No entanto, Del Lago recomenda que Pietro proceda por via do *bemolle*, uma vez que ambas as partes do trecho procedem por movimento contrário, encontrando-se em terça maior em seguida - uma situação que auxiliaria o Alto, pela qual estabelece um uníssono com o Tenor, sem que haja a necessidade de inflexioná-lo pelo semitom maior ('s*uspendere*')[523] pois as vozes constituem uma terça menor, como pode ser observado na Figura 75.



Exemplo 75: Exemplo: Excerto do *Magnificat del quarto tuono* de Pietro de Justinis reportado por Del Lago com a adição do Altus (1991, p.862). As nomenclaturas vocais correspondem àquelas apresentadas pelo teórico em sua carta.

[523] Assim como lembra Blackburn, o termo é o mesmo utilizado por Aaron na *Aggiunta* de *Toscanello* (edição de 1529) (1991, p.862).

Como adendo a sua colocação, Del Lago afirma a Pietro para que não se preocupe caso pense que a presença do *bemolle* irá alterar à espécie de *diapente* concernente ao modo 4. Neste caso, diz que o *bemolle* poderá ser utilizado também no modo 3 ou em qualquer outro modo por duas razões: "para tirar a dureza e aspereza do trítono, e devido às consonâncias"[524] (1991, p.862). Embora comente sobre a permissibilidade de eventuais aplicações do *bemolle* 'variável' – ou '*mobile*' na terminologia adotada por ele a partir da sugestão de Spataro (1991, p.404) -, Del Lago crítica o uso do *bemolle* 'fixo' – ou '*stabile'* – no início da peça, quando aplicado ao modo 1: assunto suscitado quando o teórico comenta sobre um Magnificat '*del primo tuono*' de Pietro que utiliza tal procedimento.

O que aparentemente consiste em uma mera transposição à quarta (embora Del Lago não apresente nenhum trecho do referido Magnificat), o fato é 'intolerável' aos olhos do teórico, uma vez que a presença fixa do *bemolle* produzirá alterações nas espécies. Como *auctoritas*, Del Lago apresenta Prosdocimo de Beldemandis - embora, na verdade, oi trecho se refere ao comentário de Ugolino de Orvieto direcionado a Prosdoscimo de Beldemandis no primeiro livro, cap. 165 de *Declaratio musicae disciplinae*, cujas primeiras sentenças afirmam:

> Nenhum modo é cantado de maneira adequada e *per se* com Bb, pois sua presença produz a mistura [de espécies]. Portanto, cada modo deve observar sua forma e deve ser cantado de acordo; e quando o Bb por acaso é cantado, a forma de um *b molle* é utilizada (seja *per se* ou acidentalmente) até que a causa que o motivou tenha passado; assim, o modo deverá retornar a sua forma inicial e deverá ser cantado de acordo [com as suas espécies][525] (1991, p.863).

Para finalizar esta seção da carta, Del Lago afirma que "muitas outras coisas poderiam ser ditas" acerca do contraponto dessas composições, ou mais precisamente, uma série de "descuidos" no tratamento das consonâncias" ("*...avverteria a V.R. molte cose le quali non sono state da voi tropo bene considerate quanto apartiene ala ragione delle consonantie*")

[524] "*L'una è toglier al tritono* (*accadendo*) *la sua dureza et asperità, l'altra per causa delle consonantie*" (1991, p.862)

[525] "*Nullus tropus propriae et per se per b molle cantatur sed ei accidit b molle commisceri. Ideo quilibet tropus suam formam servare debet et secundum eam cantari, et cum per b molle cantare contingerit b mollis forma servetur, si id per se vel per accidens fiat, donec illud accidens, quod evitandi causa interponitur, terminetur, quo terminato sua forma reddatur tropo, et secundum eam debet modular*". Tradução parcialmente baseada naquela proposta por Blackburn (1991, p.867).

(1991, p.863), o que nos fornece uma ideia geral do direcionamento que seria tomado as demais críticas a respeito dessas composições do ponto de vista do compositor.

3.8.1.4 Modos

Nas *Epistole*, poucas informações a respeito dos modos são apresentadas. Das porções mais significativas presentes nas três cartas que abordam o assunto, apenas aquela direcionada a Fra Seraphin, apresenta um conteúdo de maneira mais ampliada, incluindo uma pequena parte para além dos fundamentos – sobre a qual iremos focar.

No início da carta, Del Lago expõe os aspectos gerais sobre o conhecimento dos modos, apoiando-se largamente em Marchetto (especificamente em *Lucidarium*), incluindo: as estruturas por espécies, *finales* relacionadas e categorias modais (*perfetto*, *diminuto*, *superfluo*, *misto*, *commisto*, *regolare* e *irregolare*). Após a exposição deste conteúdo, o teórico apresenta uma passagem em que expressa certas observações entre uma composição e os elementos semânticos do texto para qual essa música é associada.[526] Neste caso, os modos devem apoiar um determinado caráter da melodia ("*aëre*"), para que sejam escolhidos de maneira "convenientes às palavras", como observa-se na tradução do excerto em questão:

> Quanto alla osservatione di comporre un concento, primieramente è da notare: ogni volta che vorrete comporre un madrigale o sonetto o barzeletta o altra canzone, prima bisogna con la mente diligentemente cercando ritrovare uno aëre conveniente alle parole, ut cantus consonet verbis, cioè che convegna alla materia, perché 'quante volte che i dotti compositori hanno da comporre una cantilena, sogliono prima diligentemente fra se stessi considerare a che fine et a che proposito quella potissimamente instituiscono e componghino, cioè quali affetti d'animo con quella cantilena movere debbino, cioè di qual tuono si debba comporre, perché altri sono allegri, altri plausibili, altri gravi et sedati, alcuni mesti et gemibondi, di nuovo iracondi, altri
>
> Com relação ao cuidado para realizar uma composição, primeiramente é de se notar que todas as vezes que quiseres compor um madrigal, um soneto, uma *barzeletta* ou uma outra *canzone*, é necessário que primeiro procure diligentemente e encontre uma melodia que convém às palavras, '*ut cantus consonet verbis*', isto é, que seja conveniente ao assunto [do texto]; pois os doutos compositores quando compõem uma *cantilena*, primeiro escolhem entre as suas próprias [ideias] aquelas que consideram a finalidade e propósito daquela [composição] pela qual especialmente procuram e realizam, ou seja, quais afetos da alma aquela composição deve mover, ou seja, sobre qual modo se deve compor; pois, alguns [afetos] são alegres, outros agradáveis, alguns solenes

[526] Palisca (1985, p.342) - endossado por Blackburn (1991, p.877) - acredita que o trecho (o qual também é presente no tratado *Breve introduttione*) possa ter sido influenciado por uma carta parcialmente preservada de Mattheo Nardo no MS Vat. Lat. 5385, f.57v (Biblioteca Apostolica Vaticana), embora sem endereço e sem data, na qual afirma-se categoricamente a primazia do texto em detrimento à música.

impetuosi. Così anchora le melodie de' canti, perché che in un modo et chi un altro commuovono, variamente sono distinte da' musici (1991, p.877).	e plácidos, alguns tristes e lamentosos, alguns coléricos, outros impetuosos. Assim, mesmo que algumas melodias nos comovem de uma maneira, e outras, de outra, elas são muito diferenciadas pelos músicos.[527]

Portanto, Del Lago apresenta categoricamente que ao escolher um texto ("um madrigal, um soneto, uma *barzeletta* ou uma outra *canzone*") a primeira ação a ser tomada pelo compositor é procurar adequar-se musicalmente (por via da melodia e do modo a qual essa é sustentada) relacionando-a à semântica das palavras, uma vez que os 'afetos' emanados desta composição devem persuadir o ouvinte de maneira conjunta. A relação abstrata da ação pode ser compreendida desde a definição proposta por Del Lago, justamente pela abordagem empírica a qual o compositor se deve submeter para realizar a sua composição. Na definição de Del Lago, os verbos '*cercare'*, '*ritrovare'* ou '*scegliere'* denotam essa ação variável e não-absoluta. Assim, o processo compositivo dependerá implicitamente das variáveis que cercam o contexto de cada compositor, e como este efetuará suas escolhas para afetar o seu ouvinte, partindo, ao menos em suposição, de uma finalidade determinada e previamente intencionada, como afirma o autor.

3.8.1.5 Cadência

A carta enviada a Fra Seraphin é o documento que expõe o maior número de detalhes a respeito da cadência. Apresentada após a passagem supracitada a respeito dos modos, no texto observa-se uma série de definições e apontamentos não somente relacionados ao significado da cadência em si, mas também acerca das características de sua aplicação e analogias desse processo com a gramática.

A cadência, afirma Del Lago, "é como o ponto na gramática"[528]; e se valendo da definição de Stefano Vanneo em *Racanetum di musica aurea* (1533) (embora sem mencioná-

[527] Com relação a esta última parte, Blackburn estabelece a direta relação com a definição de 'modo' apresentada no segundo livro, capítulo 8 ("*Quid est Tonus*") de *De arte canendi* (1540), de Sebald Heyden, no qual afirma: "*Est certa quaedam qualitas melodiae, seu potius affectus cantionis. Ut enim affectuum animi, alij álacres ac plausibiles, alij graves et sedati, quidam tristes ac gemebundi, rursus iracundi alij ac impetuosi: ita et melodiae cantuum, quòd aliae afficiant, varie distinctae sunt Musicis*" (BLACKBURN et al., 1991, p.877).
[528] "*...la cadentia in musica è come il punto nella grammatica*" (1991, p.878).

lo), declara: "A cadência é uma certa segmentação ('*distintione*') e repouso no canto; ou ainda, a cadência é uma terminação dessa parte do canto, como é, no contexto da oração, a segmentação ('*distintione*') medial e final"[529] (1991, p.878). Desta maneira, nos termos de Del Lago, o uso da cadência na música vocal ocorre pela necessidade de "distinguir as partes da oração", ou seja, um processo que faz "a distinção entre a vírgula ('*comma'*), dois pontos ('*colon'*) e o ponto final ('*periodo'*)" – *media distinctio*, *subdistinctio* e *distinctio*, respectivamente, nos termos do gramático latino Donato também comentados por Del Lago[530] –, "de maneira que as partes da oração seja entendidas, seja no verso como na prosa" (Ibid.). Logo, entende-se que a realização da cadência deve coincidir com a segmentação das diferentes partes do texto da composição.[531]

Em certos casos, no entanto, o compositor poderá evadir à cadência, ou seja, "fingir que faz a cadência" ("*fingir di far cadentia*"), nos termos do autor. Para que isso seja feito, o compositor deverá "pegar a consonância que não seja a mais próxima" (i.e., aquela que difere da escolha feita para a cadência), podendo aplicar esse procedimento a qualquer uma das partes envolvidas, "desde que o tenor realize a cadência ou a distinção, de maneira que a sentença do texto cantado seja compreendida" (1991, p.878).[532] Assim, mesmo com a evasão das demais partes da cadência, a presença do tenor em sua 'clausula cadencial' garante a

[529] "*La cadentia è una certa distintione et riposo nel canto, o vero la cadentia è una terminatione di essa parte del canto, come è nel contesto dell'oratione la media distintione et la finale*" (1991, p.878).
[530] Na própria carta, Del Lago cita as definições de Del Lago para cada uma das segmentações (apresentadas aqui na ordem de aparição": "*Distintione è dove si finisce et termina la sententia perfetta*…"; "*Subdistintione è dove non molto rimane et avanza della sententia, il che nientedimeno di necessità separatamente subito poi se.lli deve inferire…*"; "*Media distintione è quando quasi tanto della sententia rimane et avanza quanto già habbiamo detto, essendosi nulladimeno ivi da rispirare…*" (1991, p.879).
[531] Asserção realizada pelo próprio Del Lago: "*Siete adunque diligente di far le cadentie dove la parte dell'oratione o vero il membro finisce, et non sempre in un medesimo luoco, perché il luoco proprio delle cadentie è dove finisce la sententia del contesto delle parole, perché gliè cosa conveniente tendere et parimente insieme finire la distintione, et delle parole, et delle notule*" (1991, p.878-879). A definição tanto de Vanneo quando de Del Lago podem ser associadas à significativa definição de cadência apresentada por John Hothby em *Tractatus quarundam regularum artis musicae* (Ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 472, f.12r-12v): "*Per le clausule sintende tutte le note intra luna righa et laltra. Et seguitano le clausule delle parole. che principalmente sono. 3. Cioe. Coma. Colon. et periodus:…Et come decto: le clausule della cantilena deno essere simile: alle clausule delle parole: per tal modo che se la clausula delle parole e suspensiva Cioe. Colon: la clausula della cantilena de essere da longa dalla voce finale. Et se la clausula delle parole e una subdistinctione. Cioe una Coma grammatica: la clausula del canto de essere mediocre: non troppo da longa: ne troppo apresso alla voce finale. Ma se la clausula delle parole e parieto (.i. periodus). Cioe fi ne della sententia: La clausula del canto de essere nella voce finale. overo nel tenore*" (cf. SMITH, 2011, p.72).
[532] "*...ma bisogna che sempre il tenore in questo caso faccia egli la cadentia o ver distintione, acciò che sia intesa la sententia delle parole cantate*" (1991, p.878).

segmentação do texto, cumprindo, ainda que parcialmente, a necessidade e inteligibilidade estrutural textual/musical naquele determinado ponto do discurso musical.

3.8.1.6 Musica ficta

O conteúdo das *Epistole* relacionado à *musica ficta* consta particularmente em cinco cartas. Tendo já comentado a primeira carta endereçada a Spataro ao longo da seção concernente ao 'Contraponto' (cf. Tabela 27), aqui iremos nos concentrar nas outras quatro, as quais duas são endereçadas a Da Legge, uma a Spataro, e a última, a Pietro de Justinis.

Entre essas cartas, é interessante notar que parte do conteúdo presente em umas das cartas de De Legge, datada de 1520 (n.71), apresenta semelhanças com aquela enviada a Spataro (n.57), datada de 1533. Como há indícios que a carta de Da Legge talvez nunca tenha existido como tal - sendo esta posteriormente 'fabricada', apenas para compor o volume (1991, p.766) - , é provável que a carta partilhe também um conteúdo originalmente enviado por Spataro a Aaron em 1529, contando apenas com uma revisão de Del Lago com vistas para a publicação (Ibid., p.653).

Portanto, a carta provavelmente 'fabricada' por Del Lago, datada de 29 de fevereiro de 1520, responde uma 'pergunta' de Da Legge sobre o que seria as '*congiunte*'. Antes da resposta propriamente dita, o teórico oferece uma breve introdução ao comentar acerca do efeito dos símbolos '♭' e '♮' – este último preferível pelo autor no lugar de '♯'.[533] Desta forma, o primeiro passo consiste na investigação sobre o entendimento de Del Lago a respeito deste símbolo.

Na carta escrita a Pietro de Justinis (n.88), o teórico faz crítica o uso deste sinal – bem como o seu nome '*diesis*', atribuindo essa relação como uma invenção de Marchetto da Padova (1991, p.861). No documento, Del Lago informa a Pietro que o sinal em questão "*in*

[533] Na carta escrita a Pietro de Justinis (n.88), Del Lago critica o uso deste sinal – bem como o seu nome '*diesis* – atribuindo essa relação como uma invenção de Marchetto da Padova (1991, p.861). Nesta carta, Del Lago informa a Pietro que este sinal "*in musica nulla significa*", recomendando que utilize, portanto, o b quadro giacente ('♮'). A crítica ao termo 'diesis' atribuído ao símbolo é baseada em Boécio (*De institutione musica*, I, cap.21), cuja porção é considera como metade de um semitom menor, como citado pelo próprio Del Lago nesta mesma carta a Pietro: "*Nam diesis* (*apud musicos*) *est medietas semitonii minoriis*" (1991, p.861).

musica nulla significa", recomendando que utilize, portanto, o *b quadro giacente* ('♮')[534] para representar o seu efeito de elevar a nota assinalada em um semitom maior. A crítica ao termo '*diesis'* atribuído ao símbolo, é baseada em Boécio (*De institutione musica*, I, cap.21), cuja porção intervalar é considerada como metade de um semitom menor.

Portanto, retornando a carta de Da Legge, Del Lago, comenta sobre o efeito de ambos os sinais (i.e., '*b rotondo*' e '*b quadro giacente*') em termos da diferença que exerce a exclusão do semitom maior no agudo ou no grave quando esses sinais são aplicados às 'notas naturais' ('*luochi naturali*'). Sobre ambos, Del Lago afirma: "o [*b rotondo*] altera a nota natural assinalada por um semitom maior [em direção ao] grave"; o [*b quadro giacente*] altera da nota natural, um semitom maior [em direção ao] agudo"[535] (1991, p.766). Assim, complementa o teórico, "quando um *b rotondo* ('♭') é assinalado às notas naturais ('*luochi naturali*'), aquele tom inteiro se divide por um semitom menor no grave e um [semitom] maior no agudo; e quando o *b quadro giacente* ('♮') é assinalado...aquelas notas naturais ('*luochi naturali*') se divide per um semitom maior no grave e menor no agudo"[536] (1991, p.766). A Figura 87 ilustra esta relação.

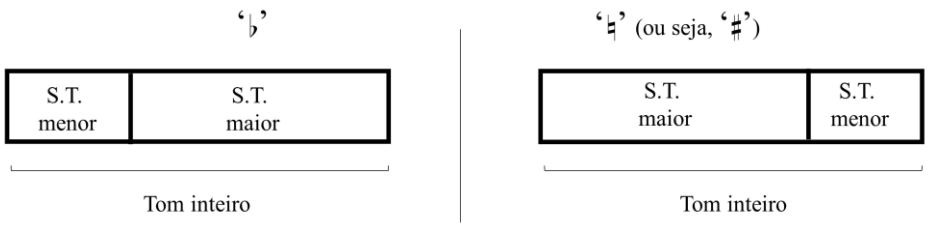


Figura 87: Ilustração inferida da explicação de Del Lago acerca do efeito do *b rotondo* e *b quadro giacente* (1991, p.766). Neste raciocínio, os sinais então têm o efeito de posicionar o semitom maior na parte aguda e grave, respectivamente, de um tom inteiro.

Após esta apresentação, Del Lago segue com os comentários às *congiunte*, explicando-as: "estas *congiunte*, ou 'hexacordes adquiridos' ('*exachordi acquisti*') não

[534] Como assinala Blackburn, Marchetto distingue o sinal '♮' de '♮', utilizado como sinal para '*musica falsa'* (1991, p.861).
[535] "*Il primo remuove il suono naturale dal luoco proprio dove sta segnato per semituono maggiore in grave. Il secondo remuove il suono naturale per semituono maggiore in acuto*" (1991, p.766).
[536] "*…quando il b rotondo sarà segnato in uno delli luochi naturali, allhora qual tuono naturale resta diviso per semituono minore in grave et maggiore in acuto. Et quando il b quadro giacente è segnato…allhora quel tuono naturale resta diviso per semituono maggiore in grave et minore in acuto*" (1991, p.766).

diferentes dos regulares, se diferenciam apenas do lugar [que iniciam] pois ainda possuem a progressão diatônica e natural das seis sílabas (*ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*)" (1991, p.767). Assim, o teórico, à semelhança de Pietro Aaron em *Trattado de la natura et cognitione* (1525) e no *Tractatetto* (1532), apresenta as oito *coniunctae*, conforme consta na Figura 88. Del Lago também menciona exemplos do repertório que incluem esse recurso, citando: '*Le serviteur'* de Dufay; '*Venus tu m'a pris'* de Mabrianus de Orto; '*Porquoi non'*, de Pierre de la Rue; '*Messa sine nomine'*, de Jean Mouton; e '*O Beata infancia'* de Loyset Pieton (1991, p.768).

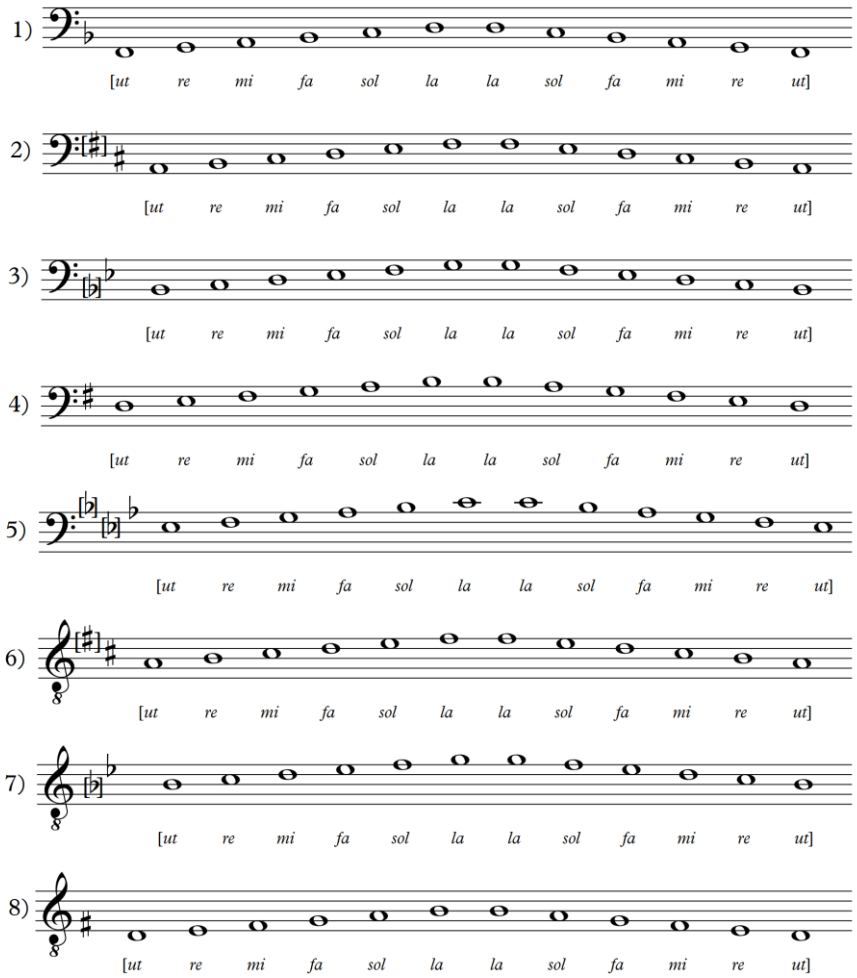


Figura 88: As oito *coniunctae* segundo Del Lago (BLACKBURN et al., 1991, p.769).

Em uma outra carta a Da Legge, Del Lago disserta sobre três situações relacionadas ao uso do *bemolle*. Presentes no *Breve introduttione* (1540, f.Aivr-Aivv), essas instruções

decorrem da explicação do uso do semitom maior causado pelo *b rotondo* em um exemplo sobre a *permutatione* (i.e., a mudança da sílaba aplicada à uma nota no mesmo espaço ou linha que resulta em sons diferentes[537]), baseado na doutrina de Marchetto da Padova (*Lucidarium*, VIII, cap.1) e aplicado na progressão entre duas vozes.

Com relação à primeira causa, Del Lago lista a utilização do *b rotondo* para "tirar a dureza e aspereza do trítono (e isto quando o trítono se encontra em salto ('*incomposito*' ou 'imediato')"[538] (1991, p.775); o autor também comenta que o trítono pode ser cantado desde que seja apresentado de maneira '*composita*', ou seja, mediada por outras notas em grau conjunto. A segunda causa é quando o *b rotondo* é aplicado com fins a proporcionar 'melhor sonoridade', ou seja, quando um tom é alterado para semitom (ou vice-versa) para "tornar a progressão do canto mais doce e suave" ("*...per concipere el transito più suave et dolce*"). A terceira causa do uso decorre por "necessidade" ou "*musica ficta*" – ou mais propriamente, "*colorata musica*", como afirma o autor – que "facilmente restaura a perfeição de consonâncias, tais como oitavas e quintas imperfeitas realizadas no canto mensurado"[539] (1991, p.776).

3.8.2 *Breve Introduttione di Musica Misurata* (Veneza, 1540) – Ts.10

O breve tratado é organizado de maneira a contemplar os elementos típicos concernentes a um compêndio, além de incluir, ao final, apontamentos que avançam em certos detalhamentos acerca do contraponto, composição e relações entre gramática e música (estas provenientes da carta a Fra Seraphin, como apresentado anteriormente). A decisão de incluir este material - o qual é entendido como o conteúdo mais original do tratado -, provavelmente é consequência do intuito de Del Lago a proporcionar ao típico *connoisseur* veneziano (como seu patrono Lorenzo Moresino), maiores detalhes do processo compositivo. De acordo com Blackburn, a profundidade e os elementos da exposição podem ter sido

[537] "*...la permutatione, la quale è la variatione del nome d'una nota nel nome d'un'altra fatta in una medesima riga o ver spatio in diverso suono*" (1991, p.774).
[538] "*La prima è per torre la dureza et l'asperità al tritono (e questo quando ne' canti si trova incomposito o ver imediato...*)" (1991, p.775).
[539] "*...per la qual colorata musica facilmente si possono redintegrare et perficere le spetie delle consonantie esercitati ne' canti misurati, cioè le quinte et le ottave imperfette...*" (1991, p.776).

derivados de "reuniões entre humanistas e músicos, as quais Del Lago provavelmente participou" (1991, p.141).

Dessa maneira, o tratado pode ser dividido em quatro assuntos principais: (1) rudimentos relacionados ao *gamut* (cap. 1 a 3)[540]; (2) notação mensural (cap. 4 a 14); (3) contraponto, incluindo modos, consonâncias e as regras (cap.15 a 22); (4) relações entre gramática e música (cap.23). Considerando os elementos concernentes às *Epistole*, nas próximas etapas iremos nos limitar à síntese de particularmente três tópicos (contraponto, modos e cadência) apresentados no tratado, os quais irão complementar as informações já inferidas sobre o autor.

3.8.2.1 Contraponto

A porção dedicada ao contraponto (cap. 15 a 22) é organizada a partir da usual separação entre o contraponto simples (nota-contra-nota) e contraponto diminuído (ou '*diminuto'*). Enquanto a primeira parte consiste na explanação dos elementos concernentes às consonâncias perfeitas e imperfeitas – assim como uma breve passagem sobre o contraponto '*ad videndum*' (o que por outros autores é chamado de '*alla mente'*) -, a segunda apresenta aspectos do tratamento da dissonância no contraponto 'florido', contemplando elementos para a realização da cadência. Os comentários sobre o contraponto aplicados em situações a três e quatro vozes (cap.21 e 22) limitam-se à relação notra-contra-nota. Ao final, Del Lago apresenta a seção dedicada às relações entre gramática e música, caracterizada como uma versão condensada do conteúdo da carta a Fra Seraphin presente nas *Epistole*[541].

Após a apresentação sobre as consonâncias[542] (cap.18), Del Lago procede com a sua versão das oito regras para o contraponto. Ainda que grande parte dos preceitos são diretamente derivados da doutrina gafuriana (*Pratica musice*, 1496, III, cap.3), as três últimas apresentam elementos diversos: a sexta, expressa a advertência ao uso de *mi contra fa* em

[540] As numerações dos capítulos se referem àqueles inferidos, conforme apresentado no Apêndice (Ts.10), uma vez que não são enumerados originalmente no tratado.
[541]Portanto, já apresentado na seção dedicada às *Epistole*.
[542] Listando-as como perfeitas o uníssono e a quinta, e imperfeitas, as terças e sextas (1540, f.Divv). Sobre a condição específica do uníssono como consonância, Del Lago afirma: "o uníssono não é consonância em ato, mas em potência, por ser a origem e princípio de toda consonância" ("*...unisono non e consonantia in actu, sed in potentia, per essere origine et principio di ciascuna consonantia"*, 1540, f.Divv).

consonâncias perfeitas, embora em imperfeitas, "produzem suavidade e doçura" ao contraponto, como diz o autor; a sétima, recomenda evitar ('*schivare'*) a repetição de um mesmo salto ('*processo'*) quando apresentado simultaneamente em ambas as partes do contraponto; e na oitava e última regra, o autor orienta a evitar, quando possível, os saltos ascendentes ou descendentes, sobretudo em um contraponto simples. No entanto, as demais regras apresentadas incorporam outros elementos dos preceitos promulgados tanto por Gafurio quanto por outros autores (como Aaron, por exemplo), incluindo comentários que acabam por reunir mais de uma orientação em uma mesma regra, fornecendo uma gama considerável acerca dos fundamentos ao contraponto ao seu leitor.[543] Com intuito de traçar um panorama geral de todas as oito regras de Del Lago, apresenta-se uma síntese a partir da redação do autor.

La prima regola e che se debba principiare, et finire il contrapunto per specie perfetta, et che la penultima sia specie imperfetta, atta a quella specie perfetta che li seguita. Tamen tale regola e arbitraria, quanto al principiare per specie perfetta. Onde se vuoi vorrete finire per quinta, la penultima bisogna sia tertia, et se vorrete finire per ottava, bisogna che la penultima sia sesta….	Primeira regra é que se deve iniciar e terminar o contraponto com espécies [intervalares] perfeitas, e [que] a penúltima seja imperfeita, próxima ao intervalo perfeito que se segue. Quanto a iniciar por espécies perfeitas, a regra é facultativa, pois, se desejas finalizar [o contraponto] em quinta, a penúltima necessita que seja terça, e se oitava, a penúltima deve ser a sexta.
La seconda e che se il tenore ascende, il contrapunto deve discendere, et econverso, la ragione e perche la perfettione se causa per la dissimilitudine, cioe per la varieta de i suoni…Onde, se volessimo procedere per specie perfette si ascendendo, come discendendo, per tale identita resolteria dissonantia…. Niente di meno questa regula alcune volte falisce, perché alcune fiate e di bisogno, che tutte due le parti insieme ascedano, over discendano con specie imperfette, acciò habilmente possiamo pervenire alla specie perfetta…	A segunda é que se o Tenor ascende, o contraponto deve descender (e vice-versa). A razão é porque a perfeição é causada pela dessemelhança, isto é, pela variedade dos sons...pois se desejássemos proceder por intervalos perfeitos em ascendência ou descendência, por tal identidade resultaria a dissonância...No entanto, por vezes esta regra é falha, porque algumas ocasiões é necessário que ambas as partes ascendam ou descendam juntas em intervalos imperfeitos, assim podemos alcançar habilidosamente a espécie perfeita.
La tertia regola e che non potemo ordinare piu specie simili si ascendendo, come discendendo: ma dissimili si ben, stante il tenore fermo in una medesima linea, overo in uno medesimo spacio…	A terceira regra é que não podemos dispor muitos intervalos iguais em ascendência ou descendência: mas se [os intervalos forem] diferentes, esses são permitidos se o Tenor permanecer fixo em uma mesma linha ou espaço.

[543] Vale notar que embora Del Lago não seja um compositor, há indícios da existência de uma composição, intitulada "*Multi sunt vocati pauci vero eletti", a qual é* citada por Aaron em *Trattato Della Natura et Cognitione* (1525)

La quarta regola e che potemo ordinare piu specie perfette simili immediate, ma in diversi moti pero, cioe che una parte ascenda, et l'altra discenda et econverso…	A quarta regra é que podemos dispor intervalos perfeitos semelhantes em sequência, mas isso se apresentados em movimentos diferentes, ou seja, quando uma parte ascende e a outra descende e vice-versa).
La quinta regola e, che potemo constituiore, et ordinare piu specie imperfette simili come sono tertie, seste, decime, la ragione e, perche sonno vaghe, et dissilimi di intervallo…cioe una e maggiore…[et] l'altra e minore…la qual cosa non puole accadere in le spetie perfette perche le spetie perfette sono immobili.	A quinta regra é que podemos estabelecer e dispor uma série de intervalos imperfeitos semelhantes, como são as terças, sextas. A razão é que esses são graciosos e diferentes quanto intervalo, ou seja, um é maior e o outro menor, o que não pode ocorrer com os intervalos perfeitos, pois estes são fixos.
La sesta regola e che non potemo usare fa contra mi, in specie perfetta. la ragione e, perche se vitia, et corrompe la specie, o per diminutione, o per superfluita, ma ben potemo usare fa contra mi in especie imperfette, perche le rendono suavita, et dolcezza.	A sexta regra é que não podemos utilizar *fa* contra *mi* em intervalos perfeitos. A razão é que [o seu uso] deturpa e corrompe a espécie, seja por diminuição ou por excesso; mas podemos realizar *fa* contra *mi* em intervalos imperfeitos, pois os gera suavidade e doçura.
La settima regola e che dovemo schivare le reiterationi de uno medesimo processo, quando queste reiterationi se causano ad uno medesimo tempo da tutte due le parti.	A sétima regra é que devemos evitar as reiterações de um mesmo salto quanto esses são realizados ao mesmo tempo em ambas as partes.
La ottava regola e che dovemo schivare le distantie, le quali se causano in lo ascendere, et in lo discendere per la virtude di tutte due le parti, perche ogni cosa disigiunta e inconsonante…	A oitava regra é que devemos evitar os saltos realizados em ascendência e descendência para o benefício de ambas as partes, pois toda coisa desunida é inconsonante.

Após a apresentação das regras, Del Lago procede com o capítulo intitulado "*Regola del contrapunto ad videndum*". Com relação a forma incomum do termo '*ad videndum*' ('ao olhar')[544] – uma alternativa ao noto '*contraponto alla mente*' -, podemos associar ao uso realizado por Spataro em seu tratado *Utile e breve regule di canto* (Cod. Londin., British Museum, Add. 4920), datado de 1510, o qual permaneceu nunca foi impresso.

[544] Assim como aponta Busse Beger, já discutido por autores do século XV, como: John Hothby (*De arte contrapuncti*, *Regule...supra contrapunctum*), Ramos de Pareja (*Musica pratica*), Nicolaus Burtius (*Florum libellus*), por exemplo (2005, p.209). Em autores posteriores, o termo é encontrado, por exemplo, em Scipione Cerreto em *Della Prattica Musica* (1601): " *...volendo fare contraponto improviso*, detto ad videndum, *Dico, che deve con gl'occhi della mente vedere, et considerare quel che vuole dire, non passando più inanti della Quarta, tanto dalla parte di sopra, quanto dalla parte di sotto...*" (1601, IV, cap.4, p.271).

A última seção deste tratado apresenta uma breve seção a qual muito se assemelha àquilo que é expresso por Del Lago, tanto com relação à terminologia quanto ao conteúdo apresentado. A seção de Spataro inicia com uma recomendação, seguida por uma lista dos intervalos apresentados em relação ao *cantus firmus*.

Ad fare contrapuncto ad videndum sopra el canto piano si debbe pigliar una octava sopra el canto fermo et far delle cadentie dove meglio sonano.	Para realizar um contraponto *ad videndum* acima do *canto piano* se deve pegar uma oitava acima do *canto fermo* e realizar as cadências onde soam melhor.
Lo unisono rende la octava	O uníssono [portanto,] gera a oitava
La terza di sopra rende la decima	A terça acima gera a décima
La quinta di sopra rende la duodecima	A quinta acima gera a décima segunda
La sexta dj sopra rende la tertiadecima	A sexta acima gera a décima terceira
La octava dj sopra rende la quintadecima	A oitava acima gera a décima quinta
La terza dj sotto rende la sexta di sopra	A terça abaixo [do *c.f.*] gera a sexta acima
La quarta di sotto rende la quinta dj sopra	A quarta abaixo gera a quinta acima
La sexta dj sotto rende la terza di sopra	A sexta abaixo gera a terça acima
La octava dj sotto rende lo unisono (SPATARII, 1510, f.39v [recte:108v)	A oitava abaixo gera o uníssono [com o *c.f.*]

Neste caso, os intervalos comentados por Spataro consideram a perspectiva improvisatória sempre uma oitava acima da nota do *cantus firmus*, gerando relações que servem como uma espécie de 'bula' ao contrapontista-improvisador, o qual projeta visualmente esses intervalos diante do *cantus firmus*. A versão apresentada por Del Lago explica a prática '*alla mente*' pelos mesmos parâmetros expressos por Spataro (que possivelmente tenha exercido certa influência nesta porção do tratado),[545]embora Del Lago não menciona a recomendação às cadências, mas acrescenta dissonâncias (i.e., segunda, quarta e sétima) às possibilidades cantáveis – o que nos leva a crer que Del Lago apresenta esta categoria contrapontística com a possibilidade de realizá-la também diante das prerrogativas do contraponto *diminuito*.

…appresso li prattici lo unisono si piglia per ottava…la seconda alta per la nona, la terza alta per la decima, la quarta alta per undecima, la quinta alta per la duodecima, la sesta alta per la terzadecima, la settima alta per la quartadecima, la ottava alta per la quintadecima. Et questo si intende sopra il tenore. Ma infra il tenore lo unisono si piglia	... para [produzir visualmente] o uníssono, os práticos pegam a oitava; a segunda [visualmente posta] acima, [gera] a nona; a terça [gera] a décima; a quarta, [gera] a décima primeira; a quinta [gera] a décima segunda; a sexta [gera] a décima terceira; a sétima [gera] a décima quarta; a oitava [gera] a décima quinta. Isto se entende [quando o contraponto]

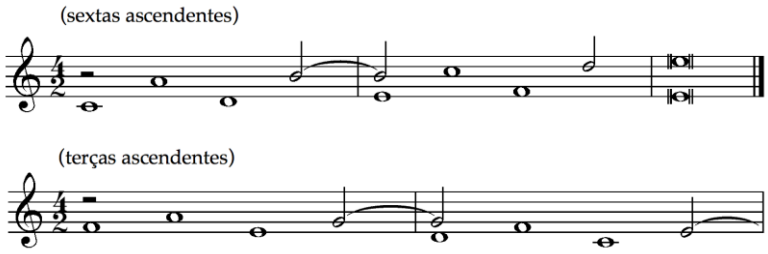
[545] O maior indício dessa conjectura baseia-se no laço terminológico que ambos os autores adotam. No entanto, nenhuma outra relação direta entre eles foi encontrada a respeito, nem mesmo nas correspondências sobreviventes entre Spatar, Aaron e o próprio Del Lago.

per la ottava, la seconda bassa per la settima, la terza bassa per la sesta, la quarta bassa per la quinta, la quinta bassa per la quarta, la sesta bassa per la terza, la settima bassa per la seconda, la ottava bassa per lo unisono. Et questo tale modo di fare il contrapunto dimanda ad videndum, perche non potete preterire la quarta linea del canto fermo con l`ochio, et per questo e nominato da li pratici ad videndum (DEL LAGO, 1540, f.Eiir-Eiiv).

é [visualmente posto] acima do Tenor. Mas se disposto abaixo dele, para o uníssono, pega-se a oitava; a segunda [visualmente posta] abaixo, [gera] a sétima; a terça [gera] a sexta; a quarta [gera] a quinta; a quinta [gera] a quarta; a sexta [gera] a terça; a sétima [gera] a segunda; e a oitava abaixo [gera] o uníssono. Este modo de fazer o contraponto se chama '*ad videndum*', porque você não pode ultrapassar a quarta linha do *canto fermo* com os olhos, e por isso é nominado '*ad videndum*' pelos práticos.

Imediatamente depois da apresentação desta prática, Del Lago procede com as suas considerações sobre o canto *diminuito*. Embora sem estabelecer um novo capítulo, não há indícios que o autor apresente este assunto como uma categoria exclusivamente subordinada ao contraponto improvisado – mas apenas o inclui implicitamente como uma possibilidade.

Essa passagem do tratado é caracterizada principalmente por comentários sobre o tratamento das dissonâncias e a sincopa no contraponto florido, em contraposição a restrição das consonâncias do contraponto simples. Suas explanações não apresentam nenhuma alteração significativa daquilo que comenta autores precedentes como Gafurio, Aaron ou Lanfranco. Desta forma, podemos sintetizar as suas recomendações sobre o uso da dissonância em duas regras gerais: (1) que a dissonância não pode ser apresentada em *semibreve* sob o símbolo de tempo *integrum* (𝅜, 𝅝, 𝅗𝅥, 𝅘𝅥), embora sua utilização é permitida quando apresentada na mínima ou em notas menores; (2) a dissonância pode ser apresentada no início do *tactus* ('*misura*') desde que seja em sincopa, ou na "*sospensione di voce*" que incorre uma das vozes. Como exemplo desses casos, Del Lago descreve uma série de breves situações musicais, contendo a aplicação da sincopa em movimentos descendentes (por meio da terça) e ascendentes (por meio da sexta). Em ambos os casos, uma pausa de mínima oferece o distanciamento fundamental para que o efeito da sincopa seja estabelecido. O autor também recomenda que, ao final da sequência de sextas e sétimas, uma cadência '*propria*' seja estabelecida em oitava. O Exemplo 76, inferido da descrição de Del Lago, apresenta ambos os casos.



Exemplo 76: O uso da sincopa, segundo Del Lago (1540, f.Eiiv-Ciiir [recte:Eiiir]). As situações musicais foram elaboradas a partir da descrição do processo realizado pelo autor, o qual menciona apenas os intervalos e as figuras que devem ser utilizadas.

As orientações para a composição a três e quatro vozes repetem esquemas combinatórios como apresentados por autores como Aaron (em *Toscanello*), por exemplo, fornecendo textualmente disposições acumulativas sobre situações intervalares entre o Soprano e Tenor. A respeito da ordenação a três vozes, Del Lago adverte, sob o ponto de vista da progressão, da necessidade da oitava após a apresentação de uma sexta. Para uma síntese, apresenta-se abaixo as situações intervalares inferidas a partir das construções propostas por Del Lago (Fig.89 e 90).

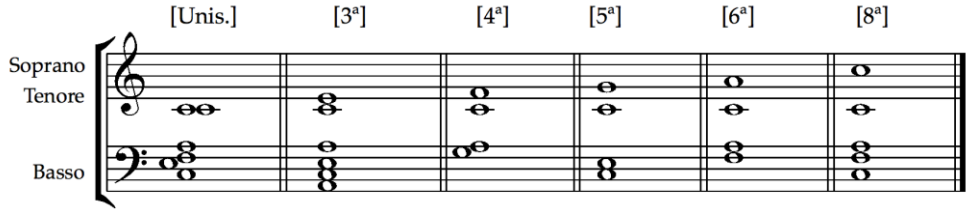


Figura 89: Situações intervalares a três vozes inferidas da explicação de Del Lago (1540, f.Ciiiv [recte:Eiiiv]). As diversas notas concernentes ao Basso configuram como opções apresentadas pelo autor diante da situação intervalar entre o Soprano e Tenore.

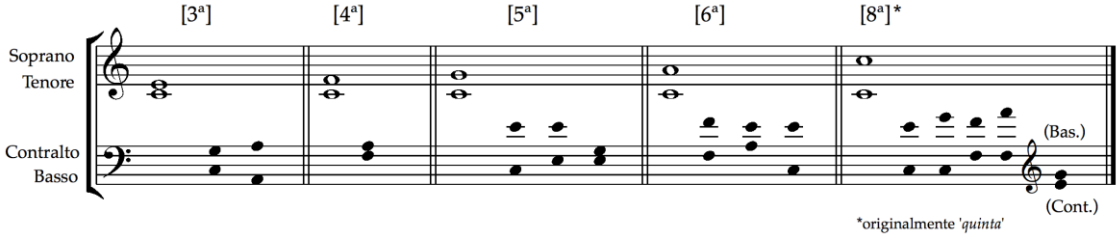


Figura 90: Situações intervalares a quatro vozes inferidas da explicação de Del Lago (1540, f. Ciiiv [recte:Eiiiv]-Eivr).

3.8.2.2 Modos

Como visto, o conhecimento sobre os modos consiste no primeiro passo para a realização do contraponto, de acordo com Del Lago. No texto ao longo do capítulo 15 ("*Il contrapunto*"), o autor apresenta uma lista de parâmetros a serem observados para o conhecimento do modo. Na presente seção, iremos apenas evidenciar esses elementos, fundamentalmente baseados em autores como Tinctoris, Gafurio e Aaron.

A breve lista abaixo (Tab.28), apresenta o conteúdo por esta perspectiva, proporcionando um resumo dos critérios avaliativos (ou 'marcadores modais') considerados pelo autor ao longo do capítulo.

	Parâmetros expressos por Del Lago acerca dos modos (por ordem de apresentação)
1.	Autêntico ou plagal
2.	*Perfetto, diminuto*[546]*, superfluo, misto, commisto, regolare, irregolare*
3.	A configuração dos modos segundo as suas espécies de *diapente* e *diatessaron*
4.	Inícios e as distinções dos modos (ou cadências)[547]
5.	Términos regulares e irregulares
6.	As entonações dos salmos e as *mediatione*

Tabela 28: Síntese do conteúdo abordado por Del Lago no do capítulo 15 do tratado (1540, f.Diiir-Diiiv).

3.8.2.3 Cadência

A descrição sobre a cadência ocorre como um desdobramento dos apontamentos sobre o uso da sincopa. Desta maneira, Del Lago apresenta a 'cadência perfeita' ('*cadentia perfetta*') destacando a sincopa como um dos elementos característicos desta estrutura. Assim, ele afirma: "...quando desejais proceder para a cadência perfeita, a penúltima sempre deve ser uma dissonância em sincopa com a penúltima [da outra voz], a qual, esta, deve ser

[546] Observa-se que Del Lago substitui o termo '*imperfetto*', geralmente empregue como tradução do termo utilizado por Marchetto, '*imperfectus'* (cf. *Lucidarium*, XI, cap.2), provavelmente como uma tentativa de não causar uma conotação negativa aos cânticos que não se utilizam integralmente de toda espécie de *diapason* pertinente ao modo em questão. É por esta razão que o autor o chama de 'diminuto', justamente pela ausência da oitava acima da *finalis*, como diz ao comentar sobre o modo 'autêntico' (ao contrário do 'supérfluo', que ultrapassa esse limite): "*I tuoni autentici perfetti sono quegli che ascendono in fino al diapason, cioe una ottava sopra il suo regolar fine, et se ascendono piu si dimandano superflui, et se manco diminuti*" (1540, f.Diiir).

[547] Modo 1: C, D, F G, a; Modo 2: A, C, D, F; Modo 3: E, F, G e ♮; Modo 4: B, C, D, E, F, g, a; Modo 5: F, a, c; Modo 6: C, D, F, a; Modo 7: G, a, ♮, c, d; Modo 8: C, D,F, g, a, c (1540, f.Diiiv-Divr).

um intervalo imperfeito [após a sincopa]"[548] (1540, f.Ciiir [recte:Eiiir]). Considerando as regras concernentes à sincopa, para que ocorra uma cadência com a resolução em oitava, é necessário que a "antepenúltima seja a sétima em sincopa, e a penúltima, uma sexta" (Ibidem). Como regra geral, Del Lago assume que a progressão por movimento contrário (entre uma consonância imperfeita e uma perfeita) deve sempre ser realizada por uma espécie (ou intervalo) maior, mesmo que tenha que ser aplicado o "*segno de la sustentatione*" (i.e., *diesis*) para assim seja estabelecido. Logo, no caso da finalização cadencial em oitava, a sexta maior procederá à oitava, mas se o contrapontista optar pela finalização em quinta, a antepenúltima deverá ser uma segunda, e a penúltima, uma terça maior.

3.9 Dentice, Luigi

Membro de uma das famílias nobres mais antigas de Nápoles, com ramos pertencentes aos *seggi* de *Nido* e *Capuana*, o cantor, alaudista compositor e teórico musical, Luigi Dentice (c.1510 – c.1566), pai do virtuose alaudista e compositor, Fabrizio Dentice, obteve considerada notoriedade no círculo de intelectuais e músicos próximo a corte napolitana do Príncipe de Salerno, Ferrante Sanseverino (FABRIS, 2016). Junto a outros nobres napolitanos, encenou duas comédias no palácio de Sanseverino: *Gl'ingannati*[549] em 1545, em que "a música foi verdadeiramente celeste", como testemunha Antonino Castaldo em *Dell'Istoria di Notar* (Nápoles, 1769), "pois Dentice com seu *falsetto* e [Giulio Cesare] Brancaccio com seu baixo fizeram milagres"[550] (1769, p.72); e em 1546 foi a vez de *Filenia*, de Antonio Mariconda, na qual Dentice também participou como compositor (DELLA SCIUCCA, 1996, p.36).

---

[548] "*...quando vorrete andare a la cadentia perfetta sempre la penultima de essere dissonantia in sincopa con la penultima la qualede essere specie imperfetta...*" (1540, f.Ciiir [recte:Eiiir]).

[549] Como afirma Wistreich (2016, p.25), a peça *Gl'ingannati* foi preparada pela primeira vez em Siena pelos membros da *Accademia degli Intronati* entre 1529 e 1530, cuja autoria é repartida entre os acadêmicos – sendo essa caracterizada à maneira da célebre *Menaechimi* (Os Menecmos) de Plautus. Entre os membros listados dos Intronati de Siena constam "não somente Luigi Dentice (chamado '*il Rispettoso*') mas também Ferrante Sanseverino - o próprio Príncipe de Salerno ('*l'Ostinato*'), além de Antonio Muscettola ('*l'Inquieto*')...creditado por Castaldo por ter sido o responsável por ter escrito a versão napolitana da peça" (Ibid., p.25-26).

[550] "*...onde la Musica fu veramente celeste; e massime perché il Dentice com il suo Falsetto, ed il Brancaccio col Basso ferno miracoli*" (1769, p.72).

Ainda em 1546, surge a *Accademia dei Sereni* - formada majoritariamente por membro do *seggio* de Nido-, cujo Dentice é um dos fundadores - e, muito provavelmente, Príncipe de Salerno (embora seu nome não conste nas listas de integrantes). Segundo Wistreich, a criação da *Accademia* fora interpretada como uma afronta ao poder e a segurança de Estado pelo vice-rei, Pedro de Toledo, cuja acusação e o motivo da repressão tenha sido relacionado aos debates acadêmicos. Como afirma Castaldo, "através do estudo das humanidades, as pessoas, tanto nobres quanto cidadãos comuns, tornaram-se confidentes e [mais] informados e também mais espirituosos e resolutos em suas ações" (2016, p.27). Em suma, pode-se concluir que as Academias, assim como *dei Sereni*, eram consideradas "coberturas" para o debate político e a organização das frentes de oposição em conjunto ao Príncipe de Salerno (Ibid. 28).

Desta maneira, por consequência dos desdobramentos da tensão estabelecida pela aristocracia napolitana frente a autoridade de Pedro de Toledo no verão de 1547, Dentice, cuja posição de liderança no círculo do Príncipe de Salerno é notória, é exilado inicialmente em Roma (junto com seu filho Fabrizio), com o consentimento e benevolência de Papa Paulo III (Ibid., 29). Sabe-se que ambos, pai e filho, viajaram para Espanha em 1554 e também em 1559 e 1561, no qual Dentice adquire o título de Barão de Viggiano (1996, p.35). Ademais, segundo Faber, há indícios que Luigi Dentice tenha falecido aproximadamente em 1566 (FABRIS, 2016).

O tratado intitulado *Due Dialoghi della Musica*, o trabalho mais conhecido de Dentice[551], é publicado inicialmente em Nápoles em 1552 por Matteo Cancer - período no qual Dentice já se encontra exilado. Segundo Fabris, a motivação de Dentice em organizar a publicação do tratado à distância pode ser explicada como uma tentativa de "retomar os seus bens confiscados pelo vice-rei Pedro de Toledo, ou ainda para voltar à sua pátria na ocasião da chegada do novo vice-rei, o cardeal Pedro Pacheco". No entanto, conforme conclui Fabris, "a edição romana do ano sucessivo, indicaria o fracasso dessa tentativa" (1988, p.77).

[551] Domenico Martuscelli na *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli* (1819, I, p.3) que aponta a publicação de um tratado de Dentice chamado "*La cura dei mali colla musica*". No entanto, nenhuma outra evidência anterior da existência desse documento é conhecida.

Dedicado ao cavaleiro, cortesão e cantor, Giulio Cesare Brancaccio (também um dos fundadores da *Accademia dei Sereni* e companheiro cênico nas peças encenadas no palácio de Sanseverino), o tratado consiste num diálogo que conta como protagonistas, Paolo Soardo (o qual também foi membro-fundador da *Accademia dei Sireni* e citado como um dos mais notáveis músicos de Nápoles[552]) e Giovanni Antonio Serone, cujo papel no diálogo caracteriza-se por aquele que questiona, "capaz de tornar a disquisição dialética justamente por seus valores informativos" (1996, p.40). Contudo, a segunda impressão realizada em Roma não possui nenhuma alteração por parte de Dentice[553], exceto pela ausência da dedicatória, a qual pode ser explicada pela provável saída de Brancaccio de Nápoles em decorrência de sua participação no Cerco de Metz, ocorrido em 24 de Novembro de 1552 (WISTREICH, 2016, p.284).

O breve tratado é dividido em duas partes. A primeira apresenta considerações sobre a antiga teoria musical grega, as quais foram supostamente incentivadas a partir de conversas com o poeta Angelo di Costanzo (segundo aquilo que consta na dedicatória da edição de 1552), com o conteúdo largamente apoiado em Boécio, Gafurio e sobretudo, Acquaviva, autor o qual pode-se estabelecer uma paralelo direto com Dentice, segundo afirma Marco Della Sciucca.[554] A segunda parte consiste na discussão essencialmente dos aspectos da prática musical e do contraponto, incluindo ainda comentários acerca de músicos e compositores de seu tempo.

Se considerarmos as características de seu conteúdo – alternando "entre as necessidades do *docere* e aquela do *delectare*", segundo afirma Della Sciucca (1996, p.41) – o tratado não é destinado a músicos "expertos da disciplina", mas "ao leitor humanista em geral, que representava um novo e diferente gênero de fruidor da tratadística musical no século XVI" (Ibid., p.37).

[552] Cf. Luca Contarino em *La nobilità di Napoli in dialogo* (Nápoles, 1569): "*...visi trovano anco molti, et eccellenti Musici tra quali Paulo Suardo*" (1569, p.353).
[553] Mesmo que a edição de 1552 aponte certos "*Errori di Stampa*" os quais permanecem na nova impressão.
[554] Uma comparação sistemática entre ambos os autores é apresentado no artigo, "*Mutamente Estetici nei Trattati di Andrea Matteo III Acquaviva D'Aragona e Luigi Dentice*" (*Rivista Italiana di Musicologia*, 1996, p.33-51).

Portanto, ao presente propósito interessa-nos investigar a maneira como Dentice explica e comenta o conteúdo apresentado, com especial atenção a argumentação utilizada relacionado às consonâncias, aos modos e ao contraponto.

3.9.1 *Due Dialoghi della Musica* (Roma, 1553) – Ts.15

Da perspectiva do conteúdo, a característica talvez mais notável do tratado seja a estreita relação com o primeiro livro de *Commentarius in Plutarchi de virtute morali* (Nápoles, 1526) de Andrea Matteo Acquaviva, Duque de Atri, especialmente na seção '*De musica*'(f.25v-59r). Grande parte das três porções destacadas abaixo constituem meramente da tradução realizada por Dentice para o vulgar italiano a partir do texto latino. Desta maneira podemos assumir que, do diálogo, Soardo assume-se como o próprio Acquaviva, no qual Serone, com suas indagações, é o responsável por articular o discurso e guiar o leitor aos novos tópicos do tratado. As indagações de Serone também se estabelecem como um importante meio para o esclarecimento dos conceitos, elaborando um mecanismo metalinguístico que se apresenta como uma justificativa para a simplificação de terminologias mais especializadas - ou, por vezes, menos comuns no contexto de Dentice. Como será visto, principalmente nos aspectos terminológicos com relação aos modos, o autor faz uso desse expediente para fornecer a suas próprias considerações perante o texto emprestado de Acquaviva.

Ainda que '*De musica*' seja a maior influência nos tópicos aqui apresentados, as oito regras apresentadas na segunda parte do tradado consistem nas mesmas expostas por Gafurio em *Practica musice* (Milão, 1496) – pelo qual Dentice se refere nominalmente; outras passagens, como a divisão tripartida das atividades exercidas pelo músico (já comentadas no subcapítulo 1.2 do presente estudo), são estreitamente baseadas em elaborações a partir de *De Instituione musice* de Boécio.

3.9.1.1 Consonância e Dissonância

A argumentação realizada por Dentice sobre as consonâncias, segue fielmente a redação apresentada originalmente por Acquaviva (1526, f.47v). Da perspectiva da

exposição, as consonâncias são apresentadas sequencialmente: isto é, uma vez delimitada que as consonâncias perfeitas consistem em quintas e oitavas, e aquelas imperfeitas, terças e sextas, a ordem da explicação desses intervalos é iniciada pelas terças (maior e menor), prosseguindo para a quinta, sextas (maior e menor) e oitava.

Dentice apresenta a chamada "*constitution finta*" (ou "*ficta constitutio*" nas palavras em *De musica*) também baseando-se em Acquaviva. Essas são compreendidas como intervalares 'imperfeitas' (i.e., dissonâncias), como a quinta imperfeita – v. g. entre B *mi* e F *faut* (constituída por dois tons e dois semitons menores) –, ou a oitava imperfeita – v. g. entre B *mi* e B *fa♯mi*. Para tais, Dentice recomenda o uso do *diesis* em F *faut*, o qual gerará um semitom maior entre E *lami* e F *faut*, e assim, tornando os intervalos (quinta e oitava) novamente perfeitos.

Com relação aos intervalos compostos, o padrão expositivo é alterado: Acquaviva apresenta uma estratégia um tanto incomum aos tratados contemporâneos ao autor para explicar a relação intervalar, cujo princípio consiste na adição do número sete ao intervalo em questão; assim, querendo compreender o intervalo composto da sexta, soma-se seis com sete, resultando treze, com mais sete, vinte, com mais sete, vinte e sete, e assim sucessivamente[555]. Aparentemente essa forma matemática em explicar tais intervalos, que se caracteriza pouco sistemática ao longo do texto, não convenceu Dentice, o qual decide apresentá-los de uma maneira mais compreensível ao seu leitor.

No entanto, para esta tarefa, conjectura-se que Dentice se utilize do gráfico fornecido por Acquaviva (cf. Figura 91) para realizar a sua argumentação. Se considerarmos esta hipótese, seria possível afirmar que a explicação apresentada no *Due dialoghi* na verdade consiste em uma 'leitura analítica' do gráfico – o que figuraria uma ação interessante a respeito do propósito deste estudo (ainda que, em termos de conteúdo, a passagem seja notoriamente simples).

Para todos os intervalos, Dentice fornece o raciocínio sempre a partir da oitava com a adição do intervalo que será estabelecido como composto – exceto com a formulação de sétimas e nonas, as quais são construídas pela conjunção da quinta com terça e sexta, respectivamente, chamando-as de 'consonâncias imperfeitas' e não de 'dissonâncias'. Os

[555] Acquaviva: "*Ita etiam si ipsi sextae sive Exachordo addantur septem: consurgunt tresdecim: rursusque septem: erunt viginti: septem quoque: viginti septem: usque in infinitum*" (1526, f.49v).

intervalos são medidos tanto em tons e semitons menores quanto pela quantidade de "espaços" (ou intervalos internos) presentes em suas configurações - informações as quais são facilmente visualizáveis a partir do gráfico de Acquaviva.

Diante dessa conjectura - bem como a importância argumentativa presente nesta passagem ao presente estudo -, apresenta-se abaixo o excerto sobre os intervalos compostos na leitura de Dentice, possibilitando estabelecermos um confronto direto junto ao gráfico (fig. 91) que hipoteticamente lhe serviu de base para a redação explicativa.

> A oitava com a terça maior ou com a terça menor é uma décima, e consiste em uma consonância imperfeita; pode ser formada por seis tons e três semitons menores [ou] de sete tons e dois semitons menores; há também dez notas e nove espaços. Quando for [composta] de sete tons e dois semitons menores, será chamada 'décima maior'; e quando composta de seis tons e três semitons menores, será chamada 'menor'. A oitava com uma quinta é uma décima segunda, a qual compõe-se de doze notas e onze espaços; é [formada] por oito tons e três semitons menores e consiste em uma consonância perfeita. A oitava com a sexta menor ou maior é uma décima terceira, constitui-se de treze notas e doze espaços, e de oito tons e quatro semitons menores; pode constituir [também] de nove tons e três semitons menores. Quando for [composta] de oito tons e quatro semitons menores chamará [décima terceira] menor; e quando formada de nove tons e três semitons menores, se chamará [décima terceira] maior, e é uma consonância imperfeita. A oitava com uma outra oitava se chamará décima quinta, e constitui-se de quinze notas e quatorze espaços, [formada] por dez tons e quatro semitons menores e é uma consonância perfeita. E a quinta conjugada com a sexta menor ou maior, ou com terça maior ou menor...[tais intervalos são] consonância[s] imperfeita[s][556] (1553, f. Hivv).

[556] "*L'ottava co'l ditono, o co'l semiditono è una decima, et è consonantia imperfetta; può constare di sei toni et tre semitoni minori, et di sette toni et duo semitoni minori. Hà diece voci anchora, et nove spatij; quando sarà di sette toni et duo semitoni minori, si dirà decima maggiore; et quando sarà di sei toni et tre semitoni minori, chiamarà minore. L'ottava con la quinta è una decima, la qual consta di dodici voci, d'undici spatij, et di otto toni et tre semitoni minori, et è consonantia perfetta. L'ottava con la sesta minore, o maggiore è una terzadecima, et consta di tredici voci, di dodici spatij, e d'otto toni e quattro semitoni minori: et può constar' anchora di nove toni, et tre semitoni minori. Quando sarà d'otto toni et qattro semitoni minori, si chiamarà minore; et quando sarà nove toni et tre semitoni minori, si dirà maggiore, et è consonatia imperfetta. L'ottava con un'altra ottava si chiamarà quintadecima, et consta di quindici voci, et quattordici spactij, e di diece toni, et di quattro semitoni minori, et è consonantia perfetta. Et la quinta congionta con la sesta minore, o maggiore, o col ditono o semiditono…è consonantia imperfetta*" (1553, f. Hivv).

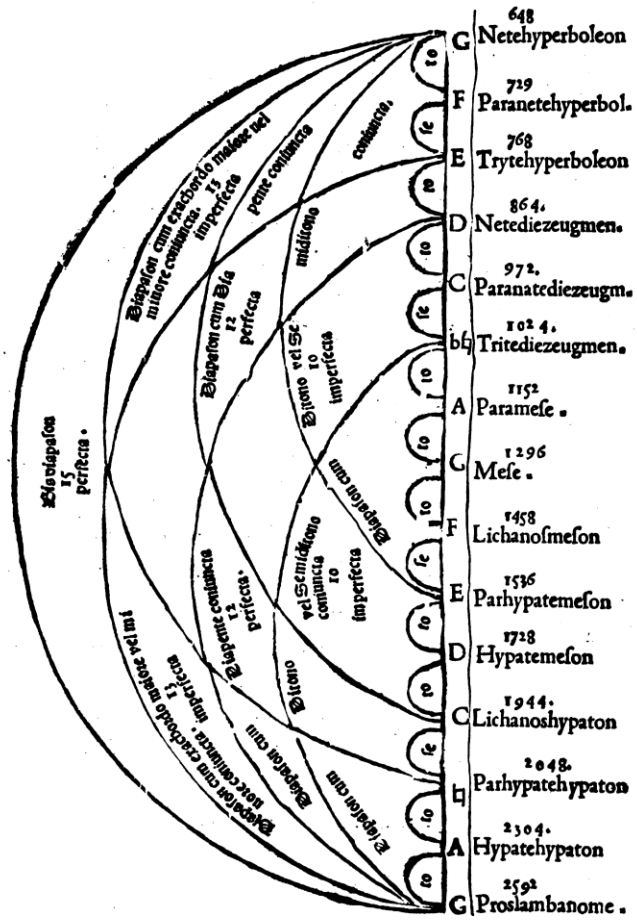


Figura 91: "*Consonantiae composite perfectæ et imperfectæ*" (ACQUAVIVA, 1526, f.IIr).

3.9.1.2 Contraponto

Apresentada no segundo livro do tratado, a exposição sobre o contraponto é baseada fundamentalmente no texto de Acquaviva e Gafurio, embora também conte, ao final, com comentários do próprio autor. O exame desta porção do tratado será dividido em cinco partes, permitindo que foquemos com mais profundidade em certos detalhes expositivos e a estreita relação com as *auctoritates* utilizadas. Portanto, divide-se: (1) sobre a relação entre as vozes e os elementos da natureza; (2) das combinações de consonâncias; (3) das oito regras do contraponto; (4) sobre a regra das 'terças e sextas'; (5) comentários sobre aspectos da finalização das composições; (6) da natureza e propriedade do uso da quarta.

Os dois primeiros tópicos derivam diretamente da redação de Acquaviva. Na seção intitulada "*De vocam consonantiis*", o Duque de Atri expressa as afinidades existentes entre

as quatro vozes e os elementos da natureza, bem como os rudimentos da combinação das consonâncias. Assim, Dentice, mais uma vez, apresenta apenas uma tradução desse conteúdo sem expressar nenhum comentário significativo à argumentação de Acquaviva, se limitando apenas a realizar certas adequações terminológicas diante da necessidade da tradução.

Baseada na cosmogonia grega promulgada por Empédocles, os quatro elementos (terra, água, ar e fogo) foram incorporados à música (assim como demais elementos da filosofia natural grega) por Boécio em *De Institutione musica*, pelo qual consistiu frequentemente como fundamento ao assunto pelos do século XV e XVI, incluindo Acquaviva, e por consequência, Luigi Dentice. Contudo, se compararmos aos autores como Gafurio e Bonaventura da Brescia, por exemplo, verifica-se que Acquaviva apresenta a associação aos quatro elementos de maneira notavelmente particular. Para compreendermos a singularidade desse argumento, faz-se necessário um breve excurso acerca dos elementos dessa tradição.

Boécio, no capítulo 20 do primeiro livro em *De Institutione*, baseando-se em Nicômaco, apresenta as notas do primeiro tetracorde em referência as quatro cordas da lira de Orfeo (i.e., *Hypate*, *Parhypate*, *Lichanos*, *Mese*) as quais figuram "certamente à imitação da *musica mundana*"[557], segundo o autor, mas sem expressar nominalmente tais cordas a cada um dos elementos do risomata de Empédocles. Se servindo desta tradição, Gafurio em *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1518), por outro lado, associa os tetracordes *Hypateon*, *Meson*, *Sinemenon* e *Diezegmenon* aos elementos Terra, Água, Fogo e Ar, respectivamente.[558] Já em uma outra abordagem, Bonaventura da Brescia em *Brevis collectio artis musice* (1489), ao apresentar a "*deductione*", menciona as sílabas *re*, *mi*, *fa* e *sol* como as principais, associando-as aos elementos terra, água, fogo e ar, respectivamente[559] – assim,

[557] "*...ad imitationem scilicet musicae mundanae, quae ex quattuor constat elementis*" (BOETHII, 1990, p.118)
[558] "*Rursus Quina perfecti Systematis tetrachorda Elementis ipsis ita comparantur ut Hypaton Terrae quod grauissima sit: Meson Aquae quoniam terrae proxima est: conuenire credantur. Sinemenon Aeri quod in terrae cuniculos et in maris uada: eorum quae his in locis degunt animantium respirationis gratia: tractus penetrat. Diezeugmenon Igni cuius ad inferiora descensus (quod praeter naturam sit) uiolentus est: Naturalis autem ad superna meatus*" (1518, f.99r)
[559] "*Nos diximus quod sex sunt voces in cantu; hoc est bene verum, sed quatuor sunt principales in cantus: re, mi, fa, sol; et non sunt plures neque pauciores, quia quatuor sunt elementa de quibus factus est mundus. De primo statu est re ad differentiam terrae, quia terra gravis et ponderosa est. Ita re in ascensu et in descensu gravis tendendum est. De secundo statu est mi ad differentiam aquae, quia aqua est mobilis et constans. Ita mi in ascensu et in descensu est leviter proferendum; in ascensu acuitur et in descensu deprimitur. De tertio statu est fa ad differentiam ignis, quia sicut ignis est fortis et potens, ita fa in ascensu et in descensu fortiter debet*

nota-se que o autor sustenta o elemento ‘ar’ como digno da nota mais aguda, diferentemente de Gafurio.

Acquaviva, de outra forma, relaciona os elementos às quatro vozes do complexo polifônico, associando-as às notas específicas dos tetracordes graves (*Hypaton*, *Meson*) e agudos (*Diezeugmenon* e *Hiperboleon*). Assim, nessa terminologia: *Hypate* refere-se ao Baixo; *Parhypate* ao Tenor; *Paranete* ao Alto; e *Nete* ao Soprano. Tais vozes associam-se, portanto à terra, água, ar e fogo (a mesma sequência de elementos adotada por Gafurio). Vale mencionar que esta associação ganhará maior difusão com os comentários de Glareano em *Dodecachordon* (1547, III, cap. 13, p.240), e por Zarlino, em *Le Istitutioni harmoniche* (1558, III, cap. 58, p.239).

Contudo, voltando ao texto de Dentice (1553, f.Iijr), a passagem se mantêm como apresentada por sua *auctoritas*, com a diferença que há também o uso dos termos comuns como maneira a esclarecer essa terminologia, utilizando, portanto, os termos ‘Basso’, ‘Tenore’, ‘Contralto’ e ‘Soprano’, nas passagens subsequentes.

Após a apresentação das vozes, Dentice segue com as combinações das consonâncias nas quatro vozes mencionadas – seguindo estritamente a mesma redação de Acquaviva, tanto em organização quanto em conteúdo. Utilizando uma prosa semelhante a Pietro Aaron no capítulo 21 a 30 do segundo livro de *Thoscanelo* (1523), Acquaviva apresenta situações intervalares entre o Soprano e Tenor e as possibilidades combinatórias subsequentes a serem realizadas pelo Baixo e Contralto, como ilustra a Figura 92. No entanto, Dentice não se vale de nenhuma figura, permanecendo apenas com o texto explicativo. Para exemplificar o processo da construção destas ‘situações intervalares’, apresenta-se abaixo apenas a porção referente ao primeiro exemplo, incluindo o confronto com a redação de Acquaviva. A Figura 93 apresenta a síntese de todos os casos comentados por ambos os autores – de maneira semelhante a Figura 94, realizada apenas por Acquaviva.

Acquaviva, *Commentarius* (1526, f.51v)	Dentice, *Dialoghi* (1553, f. Fiijr)	(tradução da versão de Dentice)
ea tamen lege: ut quotiescunque Nete et Parhypate fuerint inter se unisonae: Hypate sit *Diapason* cum Ditono: vel	Con questa lege però, che quante volte il Soprano et il Tenore faranno frà loro unisoni, il Basso sia Ottava, overo	Com esta regra, portanto, por quantas vezes o Soprano e o Tenor realizar uníssono entre eles, o Baixo

formari. De quarto statu est sol ad differentiam aeris, quia sicut aeris mobilis est et constans, ita sol in ascensu et in descensu leviter et etiam fortiter debet formari” (1980, p.9)

Diapason cum *Diapente* inferius a Parhypate: pro arbitratu autoris. Quare si eligitur Hypate constitui *Diapason* absolute: Paranete efficiatur *Diapente*. Sed si Hypate constituitur *Diapason* cum Ditono: Paranete sit *Diapason*: se vero Hypate eligitur: ut sit *Diapason* cum *Diapente* coniuncta: Paranete sit *Diapason* cum Ditono: vel *Diapason* absolute supra Hypaten (*sic*).

Decima, o Duodecima sotto il Tenore, ad arbitrio di quello che componerà. Se sarà Ottava, constituiscasi il Contralto in Quinta, se Decima, in Ottava, et se in Duodecima, in Decima, o in Ottava assoluta di sopra al basso

[constará] uma oitava, décima ou décima segunda abaixo do Tenor, à vontade daquele que compõe. Se [o Baixo] estiver à oitava, o Contralto [fará] uma quinta [acima], se décima, uma oitava e se uma décima segunda, [o Contralto fará] uma décima ou uma oitava absoluta acima do Baixo.

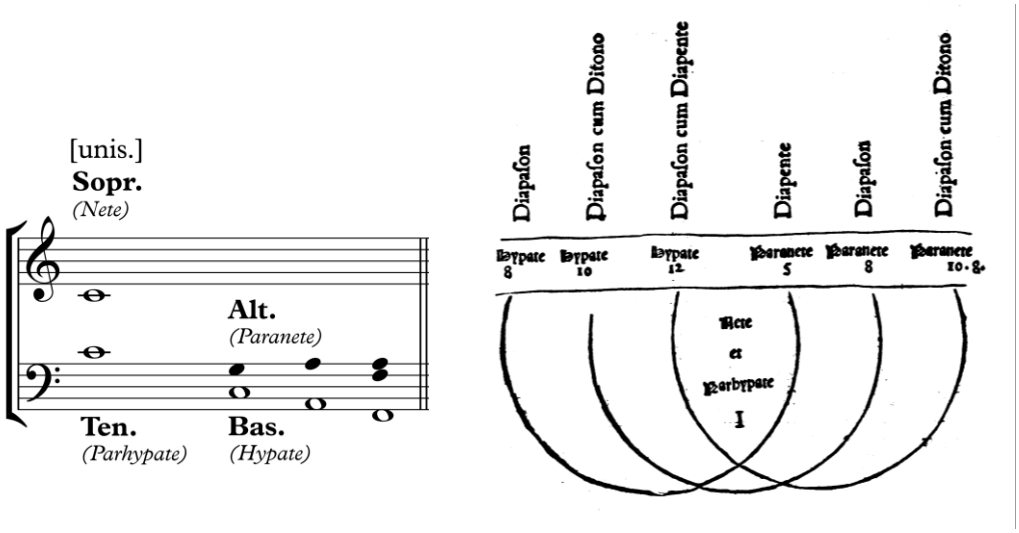


Figura 92: Situação musical inferida da explicação concernente às possibilidades intervalares a partir do uníssono entre o Soprano e Tenor. À direita, consta a ilustração apresentada por Acquaviva (e não adotada por Dentice) para a mesmo exemplo (ACQUAVIVA, 1526, f.52r).

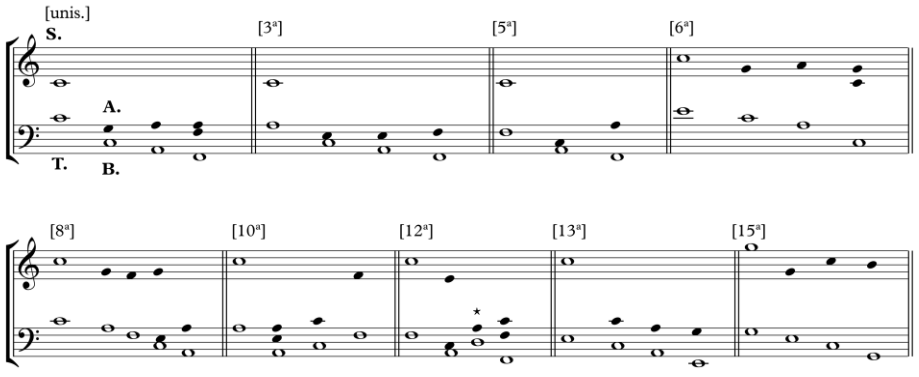


Figura 93: Síntese das possibilidades combinatórias apresentadas por Dentice (1553, f.Lijr-Liijv), embora sejam copiadas de Acquaviva (1526, f.51r-56r). O asterisco salienta uma combinação de consonâncias que aparentemente está equivocada (exceto pelo Lá no Contralto, resultado da quinta apresentada acima do Bassus, que, por sua vez, conflita com o Dó do Soprano). A mesma posição é apresentada duas vezes no tratado de Acquaviva (1526, f.55r e 56v).

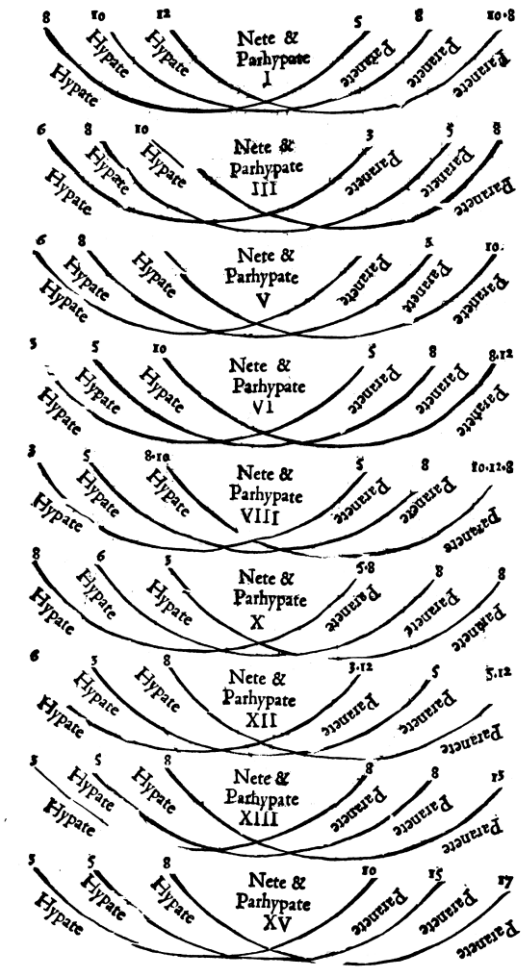


Figura 94: Síntese das possibilidades combinatórias conforme apresentado por Acquaviva (1526, f.56v).

Após a apresentação das combinações, Dentice procede para a apresentação das ‘oito regras do contraponto’ a partir da *auctoritas* de Gafurio. Na verdade, o texto apresentado por Dentice consiste em uma tradução direta do conteúdo apresentado terceiro capítulo da terceira parte de *Practica musice* (1496), incorporando em sua versão, também um dos exemplos musicais – e sua respectiva análise – oferecido originalmente por Gafurio.

No entanto, ao observarmos certos detalhes desses preceitos, nota-se que em alguns casos, Dentice não foi cuidadoso o bastante para incorporar na citação proveniente de Gafurio, a adequação dos fundamentos já apresentados oriundos de Acquaviva. Assim, podemos notar algumas inconsistências nas oito regras perante aquilo que fora já

apresentado. Talvez a mais significativa seja a respeito das consonâncias perfeitas presente no primeiro dos preceitos citados.

A chave para identificarmos a particularidade da leitura realizada por parte de Dentice, consiste na verificação de como o autor traduz as considerações a respeito da classificação do intervalo referente à quinta. Para isso, como primeiro passo para a investigação, apresenta-se abaixo ambas as versões da passagem: aquela de Gafurio e a versão de Dentice (assim como a sua respectiva tradução).

Gafurio, *Practica musice* (1496, f.ddir, grifo nosso)	Dentice, *Dialoghi* (1553, f. Fivr, grifo nosso)	
Prima enim regula est quod principia uniuscuiusque cantilenae sumantur per concordantias perfectas videlicet vel in unisonum: vel in octavam: vel in quintamdecimam: seu etiam in quintam ac duodecimam: *quas et si perfectae minime sint*: ipsa tamen suaviore sonoritate perfectis ascribunt. Verum hoc primum mandatum non necessarium est: sed arbitrarium...	La prima è, che i principij di qualsivoglia canto siano per concordantia perfetta, come per unisono, per ottava, o per quintadecima, et anchora per quinta, o per Duodecima; *le quali ben che non siano consonantie perfette*, nientedimeno son chiamate perfette per la soavità, et sonorità ch'elle hanno. Vero è che questo primo precetto non è necessario, mà arbitrario...	A primeira [regra] é que [todo] início de qualquer canto seja [estabelecido] por concordância perfeita, como por uníssono, oitava, ou décima quinta, e também pela quinta ou décima segunda, *as quais não são bem consonâncias perfeitas*, ainda que sejam chamadas 'perfeitas' pela suavidade e sonoridade que possuem. É verdade que este primeiro preceito não é obrigatório, mas facultativo.

Na versão do *Dialoghi*, Dentice, ao apresentar aplicação do preceito sobre as quintas, traduz a sentença "*quas et si perfectae minime sint*" de Gafurio como "*le quali ben che non siano consonantie perfette*" ("as quais não são bem consonâncias perfeitas"). Se compararmos a afirmação fornecida anteriormente pelo próprio Dentice (após Acquaviva) sobre as consonâncias perfeitas, leia-se claramente: "*Le perfette sono la quinta et l'ottava*" (1526, f. Hivr), sem a adição de qualquer adendo ou consideração sobre essa classificação. Contudo, Gafurio ao apresentar originalmente a sua primeira regra, expressa sobre o "grau mínimo" de perfeição da quinta remetendo ao seu próprio raciocínio com relação à classificação dos intervalos perfeitos, o qual, por sua vez, fora omitido na redação de Dentice. A apresentação sobre os intervalos por Gafurio ocorre no primeiro capítulo da mesma terceira parte de seu tratado, abrangendo suas considerações sobre as consonâncias, perfeitas e imperfeitas, incluindo a quinta. Desta forma, o autor separa em 'equisonas' as consonâncias perfeitas (como a oitava), e '*emmeles'*, as consonâncias imperfeitas (como a terça e sexta); a quinta é compreendida como uma consonância intermediária ('*consonas medias*'), baseando

sua afirmação, entre outras *auctoriates*, em Guido d'Arezzo, citando uma passagem que se encontra no capítulo 5 de *Micrologus*: "*Nullus sonus cum suo quinto perfecte concordant. Nullaque vox cum altera praeter octavam perfectam efficit concordantiam*" (GAFFURIUS, 1496, f. ccvir) ("Nenhum som concorda perfeitamente com sua quinta. Nenhum som, de fato, é perfeitamente concordante com um outro a não ser com sua oitava").

Portanto, é por esse entendimento que a primeira regra cita o intervalo de quinta (e seus intervalos compostos) como uma '*perfectae minime*', que, devido a sua "suavidade e sonoridade", é classificado como intervalo perfeito (ainda que seja uma consonância média): um fundamento teórico-argumentativo o qual não é esclarecido por Dentice em sua versão do mesmo texto de Gafurio.

Com relação aos exemplos musicais, vale enfatizar a escolha de Dentice em apresentar a situação musical referente a sétima regra, bem como a análise completa expressa originalmente por Gafurio. A escolha específica deste exemplo (diante dos demais apresentados em *Practica musice*) talvez esteja associada ao comentário da chamada 'regra de terça e sexta', apresentada ao final da oitava regra (como será comentado mais à frente). Portanto, por ora, apresenta-se abaixo as demais regras na versão expressa por Dentice e as respectivas traduções.

> La seconda regola è, che due specie perfette del medesimo genere non possano conseguentemente et immediate insieme ascendendo, o descendendo, constituirsi nelle canzoni; come sono duo unisoni, due ottave, o due quintedecime, et anchora due quinte, o due duedecime; le quali com'è stato detto benche non siano perfette, nondimeno per la soavità ch'elle hanno, si connumerano frà le perfette, servando però la lor proportione.[560] Questa regola non è arbitraria mà legale, ne vi si pone eccetione alcuna
>
> A segunda regra diz que duas espécies perfeitas do mesmo gênero não podem ascender ou descender em uma composição [quando apresentadas] consequentemente e imediatamente juntas, como dois uníssonos, duas oitavas ou duas décimas quintas; ou mesmo, duas quintas ou duas décimas segundas, pois, ainda que não sejam perfeitas, como anteriormente dito, são consideradas entre as perfeitas, mantendo, entretanto, as mesmas relações. Esta regra não é facultativa, mas obrigatória, nem lhe é posta nenhuma exceção.

[560] Se comparmos com a *lectio* presente em *Practica musice*, nota-se que Dentice realiza uma leitura particular desta passagem. Assim, no lugar de "*ipsarum regulas atque mandata servantes*" – i.e., " mantêm as regras e os preceitos daqueles (ou seja, da oitava e seus intervalos compostos)) conforme afirma Gafurio, Dentice escreve, "*servando però la lor proportione*": ou seja, o autor napolitano sintetiza o termo '*regulas' e 'mandata'* apenas por '*proportione'*, o que nos leva a acreditar que o autor estaria se referindo à qualidade "comparativa" ou "relacional" existente entre ambos os intervalos, valendo-se de um dos significados semânticos do latim "*proportio"* (DICIONÁRIO, 2012, p.535). Uma outra possibilidade, menos provável no contexto em que se insere, seria hipotizarmos que por "*la lor proportione*" Dentice estaria enfatizando que a equivalência entre a oitava e a quinta reside no fator semelhante perante a proporção numérica entre ambas (1:2 e 2:3, respectivamente), e não necessariamente que tais intervalos deverão manter as orientações de manipulação no contraponto pela inclusão da quinta no mesmo nível de perfeição da oitava por suas qualidades sonoras.

La terza regola è, che trà due perfette concordantie del medesimo genere, in diversi, o consimili moti, acute, o grave, almeno vi si deve porre in mezzo una concordantia imperfetta, come la terza, o la sesta...

A terceira regra diz que entre duas concordâncias perfeitas do mesmo gênero, seja em movimentos díspares ou semelhantes, [para o] agudo ou [para o] grave, deve apresentar ao menos uma concordância imperfeita, como a terça ou a sexta.

La quarta regola è, che più perfette et dissimili concordantie ascendendo, o descendendo, nel contrapunto si posssan fare, come la quinta dopo l'unisono, o dopo l'ottava et l'ottava dopò la quinta...

A quarta regra diz que, no contraponto, pode-se realizar mais consonâncias perfeitas e diferentes, ascendentes ou descendentes, como a quinta depois do uníssono (ou da oitava) ou a oitava depois da quinta. [561]

La quinta regola è, che due perfette concordanze simili possano nel contrapunto conseguentemente et immediate constituirsi, pur procedano per moti dissimili et contrarij...

A quinta regra diz que duas concordâncias perfeitas iguais podem ser realizadas no contraponto em sequência imediata, desde que procedam por movimentos diferentes e contrários.

La sesta regola è, che nel contrapunto le parti della canzone, cioè il tenore, il soprano, et il contralto deveno essere à vicenda contrarij in moto, che s'il canto ascende, il tenore descenda, et cosi per lo contrario. Et il contralto nel medesimo modo habbia da procede con l'altra di queste parti. Nientedimeno questa legge è arbitraria; perche molte volte le note del tenore seguono le note del soprano. Il che interviene, quando le parti della canzone fra loro à vicenda con i medesimi moti et figure procedano per *fuga*.

A sexta regra diz que no contraponto, as partes da composição – isto é, o Tenor, o Soprano e o Contralto – devem ser mutuamente contrárias em movimento, pois, se o Soprano ascende, o Tenor deve descender (e vice-versa). E o Contralto, da mesma maneira, deve proceder com a outra dessas partes.[562] No entanto esta regra é facultativa, pois muitas vezes as notas do Tenor seguem as notas do Soprano. [Isto] ocorre quando as partes da composição procedem, entre elas, *per fuga*, com os mesmos movimentos e [as mesmas] figuras.

La settima regola è, che quando dalla concordanza imperfetta vogliamo andare alla perfetta come termine della canzone, overo d'alcuna parte harmonica di questa, è necessario con diversi modi dell'una et dell'altra parte, concorrer ad acquistare la più propinqua perfetta. Come per essempio quando il tenore et il soprano sonassero la sesta maggiore, cioè la quinta co'l tono: allhora amendue procedendo per contrarij moti, cioè il tenore discendendo con una voce, et il soprano similmente con un'altra

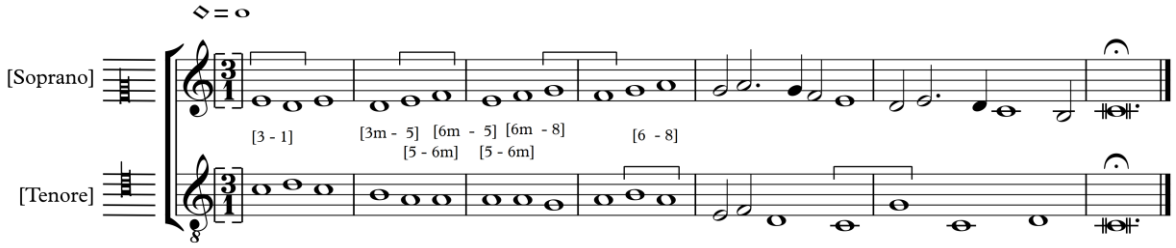
A sétima regra diz que quando desejamos caminhar de uma concordância imperfeita à perfeita (como o término da composição ou mesmo de alguma de suas partes harmônicas) é necessário [realizar], em uma ou outra parte, de maneira que sejam confluentes para adquirir a [concordância] perfeita mais próxima. Como por exemplo, quando o Tenor e o Soprano realizam a sexta maior (isto é, uma quinta com um tom) e, depois, procedendo ambas com movimentos contrários (isto é, o Tenor descendendo com

[561] Comparando novamente com a versão de Gafurio, nota-se que Dentice omite em sua versão o termo "*consequenter*": "*Quarta regula est que Pluresperfectae et dissimiles concordantia ascendentes vel descendentes possunt in contrapuncto consequenter deducti ut quinta post unisonum vel post octavam: et octavam post quintam...*" (1496, f.ddijr). Assim, originalmente a regra informa a respeito da permissibilidade da disposição de consonâncias perfeitas diferentes de maneira 'consecutiva'.

[562] Isto é, em movimento paralelo junto com uma dessas partes. Se observarmos a redação de Gafurio, poderíamos inclusive incluir que tal movimento deve ocorrer de maneira "alternada" entre as partes: "*atque contratenor eodem modo se habeat cum altera ipsarum partium*" (1496, f.dijv).

sola voce ascendendo, subito convenghono in l'ottava; la quale (considerata la contrarietà de moti) è più propinqua ad essa; il che è proprio della sesta maggiore andare all'ottava, e della minore più frequentemente andare alla quinta, con un moto solo però, cioè una parte della canzone stando immobile, et l'altra mobile; mà per contrarij moti passa anchora a all'ottava. Et più, quando il tenore co'l soprano fussero in terza subito condotta la prima contrarietà de i moti contigui, convengono in unisono; come anchora, se l'uno alzando et l'altro abbassando, si transferiscono in quinta, il che facilmente con questo essempio si prova.

uma voz, e o Soprano ascendendo), imediatamente irão convergir à oitava, a qual é a mais próxima à essa considerando a contrariedade dos movimentos; assim, é próprio da sexta maior prosseguir à oitava, e da [sexta] menor mais frequentemente prosseguir à quinta, embora, [neste caso,] com apenas um movimento: isto é, [quando] uma parte da composição permanece imóvel enquanto a outra se move; no entanto, se realizar ambas movimentos contrários, [as notas] passarão à oitava. E mais: quando o Tenor com o Soprano realizarem [a partir] da terça e forem subitamente conduzidos à contrariedade de movimentos contíguos, [ambas] irão convergir ao uníssono; [de maneira semelhante], se uma [parte] ascender, e a outra descender, passarão à quinta, o que facilmente com este exemplo se comprova.



Exemplo 77: Ilustração da sétima regra apresentada por Dentice (1553, f.Kiv) após Gafurio (1496, f.ddiijr).Os intervalos destacados são referentes à análise apresentada por Dentice (após Gafurio), a qual caracteriza-se pela descrição dos movimentos/progressões sempre em pares.

Ecco (dice franchino) ch'l soprano co'l tenore nelle prime note sono in terza maggiore, et scorreno in Unisono con le seconde; et dalla quarta nota che suona la terza minore, con contrarij moti convengono in quinta con la quinta semibreve; et dalla quinta nota alla sesta nota, per un solo moto del canto, non movendosi il tenore, si converteno in sesta minore; et da questa procedendo alla settima nota, per solo moto del canto stando fermo il tenore, si conduce in quinta. Mà con l'ottava semibreve, il canto alzando una voce, non movendosi il tenore, fà la sesta minore. Onde se amendue con contrarij moti, non passando ne l'uno, ne l'altro, l'intervallo del Tono, à vicenda si distrabeno, la nona semibreve in ottava ad essa sesta più propínqua constituiscono. Et dalla undecima semibreve, in sesta

Diz Gafurio [sobre o exemplo acima]: eis que o Soprano com o Tenor nas primeiras notas estão em terça maior e fluem para o uníssono com as segundas [notas]; e a partir da quarta nota, que soa a terça menor, convergem com movimentos contrários, para quinta na quinta semibreve; da quinta nota à sexta, por apenas um movimento do Soprano sem movimentar não movendo o Tenor, se convertem em sexta menor; e desta, procedem para a sétima nota, com movimento apenas do canto, permanecendo o Tenor parado se conduz à quinta. Mas na oitava semibreve o Soprano ao subir uma voz e o Tenor permanecendo imóvel, realiza-se a sexta menor. Por isso, se ambas [procederem] por movimentos contrários e não passarem de um tom, nem em uma e nem em outra [voz], irão, na nona semibreve, constituir a oitava, essa, a mais

similmente ad ottava equissonante condotta, con la duodecima semibreve passano per contrarij moti. Et così anchora nell'altre si dee considerare.	próxima da sexta. E na décima primeira semibreve, a sexta conduzida de maneira semelhante, passa para a décima segunda semibreve por movimentos contrários à oitava equissonante. E assim também nos outros [casos] se deve considerar.
L'Ottava et ultima regola è, ch'ogni canzone deve essere finita et terminata in consonantia perfetta, come in ottava, o in quitadecima. Perche il fine (secondo i Filosofi) è perfettione di qualsivoglia cosa. Onde per la settima regola si vede, che non astringe il componitore, che dalle specie imperfette vada alle perfette con la specie piu propinqua ad essa perfetta, mà che dalle specie imperfette vada alle più propinque perfette. Come possete vedere allo essempio... (1553, f.Livv-Kijr).	A oitava e última regra é que toda composição deve ser finalizada e terminada em consonância perfeita, como em oitava ou em décima quinta. Porque o fim (segundo os Filósofos) é [a] perfeição de qualquer coisa. Por isso, pela sétima regra se entende que [ela] não obriga o compositor que vá das espécies imperfeitas às perfeitas com pelo intervalo mais próximo à essa perfeita, mas apenas que das espécies imperfeitas vá à mais próxima perfeita, como visto no exemplo.

Originalmente, Gafurio apresenta três comentários – ou análises descritivas – aos exemplos musicais da primeira, quinta e sétima de suas regras. Dentice, no entanto, escolhe apenas a última concernente à sétima regra, a qual figura a mais longa e detalhada entre as três. Hipotiza-se que a decisão em manter, não somente a explicação, mas também o exemplo musical concernente à especificamente esta análise, tenha relação direta com os comentários subsequentes relacionados à flexibilização da propinquidade dos intervalos imperfeitos perante os perfeitos: a chamada de "regra de terça e sexta"[563]. Neste caso, a regra caracteriza-se pela 'necessidade' da condução dos intervalos imperfeitos àqueles perfeitos mais próximos (i.e., sexta maior à oitava e terça menor ao uníssono, ou sexta menor à quinta, terça maior à quinta). Pois, conforme expressamente relatado na análise, constata-se a progressão de intervalos de terça menor à quinta, bem como sexta menor à oitava. Esta condição é interessantemente notada por Dentice, o qual se utiliza da análise do próprio Gafurio (e por ele novamente apresentada) para constatar a condição especial deste preceito: assim, temos aqui um caso claro do uso da análise como meio a aprofundar uma convicção teórica perante um preceito contraponstístico. Desta maneira, afirma, mais à frente, "...que a regra das sextas e terças menores e maiores são facultativas e não obrigatórias" (1553, f. f.Kiijv), incluindo

[563] Por exemplo, como Ghiselin Danckerts em seu *Tratatto sopra una differentia musicale* (MS R 56 A 15, R 56 A 33 e R 56 B, Biblioteca Vallicelliana), o qual também critica o uso desmedido desta regra pelos "*compositori novelli*" (IAFELICE, 2019, p.5)

as *auctoritates* dos compositores Adrian Willaert e Alfolso della Viola para fundamentar esse veredicto.[564]

Os comentários sobre o assunto incluem todo o inferido 'capítulo 5' (f.Kiijv-Kivv), reforçando as considerações sobre esta regra, incorporando-a também junto aos aspectos sobre a finalização das composições. Desta forma, utilizado uma retórica delicada, Dentice, por meio das indagações de Serone e afirmações de Soaro, apresenta suas convicções da finalização à oitava por via da sexta maior. A argumentação decorre da apresentação de certas progressões intervalares sugeridas por Serone (Fig.95), as quais Soaro assume a preferência pelos movimentos de sexta maior e décima menor para a oitava (Fig. 96). Em suas palavras, lê-se: "...eu gosto que a sexta ande para oitava, e a décima, também, caminhando [ambas] pelas espécies maiores...também gosto que a décima ande à oitava por movimento contrário, isto é, a parte de cima descendo uma nota e aquela de baixo subindo [Fig.97]"[565] (1553, f.Kijv-Kiijr). Sobre o assunto, Dentice também comenta e ilustra, com três progressões (Fig.98), acerca da particularidade dessa progressões aplicada ao Modo 7 e 8: neste caso, para a manutenção das espécies próprias ao modo, há a progressão por movimento contrário da décima maior (e não menor) à oitava, pois a nota E *lami* não pode realizar a sílaba *fa* (*"non vi si trova il fa"*), "nem adotar uma *ficta*" ("*non si puo fingere*") pois "*si guastaria la specie del tono*" (1553, f.Kiijr), segundo o autor.

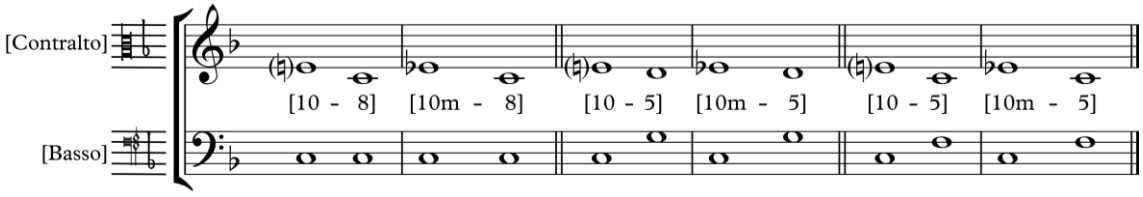


Figura 95: Progressões de Serone apresentadas como comentário à explicação de Soaro acerca da propinquidade dos intervalos imperfeitos diante dos perfeitos (1553, f.Kijv).

[564] "*La onde io hò per fermo, et sia detto con sopportatione di M. Adriano Villart, e di M. Alfolso* [*della Viola*], *et degli altri, che le regole delle seste et terza minori et maggiori, siano arbitrarie et non legali*" (1553, f.Kiijv). Metaforicamente, Dentice se vale da máxima presente na anônima *Vita Aristotelis Marciana* (GIGON, 1962, p.59), e utilizada por certos autores do século XVI, como Pietro Aaron (na última sentença de *Thoscanello* (1523), por exemplo), que diz: "*amicus Plato, amicus Socrates, sed magis amica Veritas*"(1553, f.Kiijv)

[565] "*mi piace che dalla sesta per andare all'ottava, et dalla Decima per andar pure all'ottava, se camini per le specie maggiore…mi piace anchora, che dalla Decima per andare all'ottava per moto contrario, cioè la parte di sopra scendendo una nota, et quella di sotto crescendo una nota*…"(1553, f.Kijv-Kiijr).

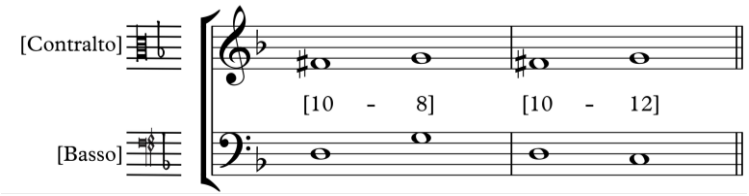


Figura 96: Resposta de Soaro diante da indagação de Serone, demonstrando a preferência pela resolução da oitava pelos intervalos (‘*spetie*’) maiores (1553, f.Kijv).

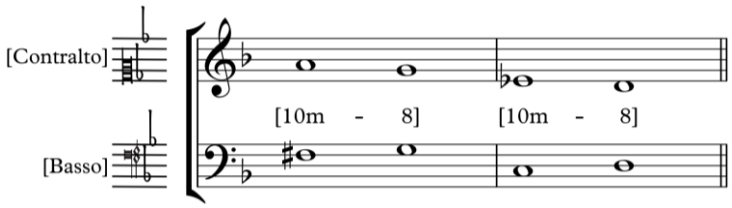


Figura 97: Opções às resoluções na oitava por via das décimas menores por movimento contrário (1553, f.Kiijr).

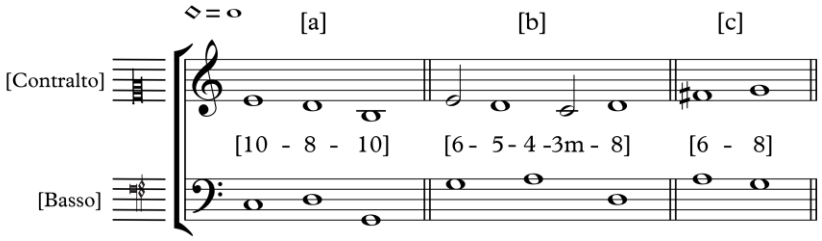


Figura 98: Progressões dos intervalos anteriormente mencionados aplicados aos modos 7 e 8 (1553, f.Kiijr). No exemplo, observa-se:(a) a progressão de uma décima maior para oitava; (b) a progressão da sexta maior para a quinta, assim como a terça menor para oitava – quebrando a preferência pelas espécies maiores. Com relação a situação intervalar ‘c’, nenhum comentário de Dentice é apresentado; no entanto, conjectura-se que o autor queira salientar a adição de um semitom maior (*ficta*) à nota Fá, tornando o intervalo uma sexta maior, aproximando-o, portanto, da resolução em oitava.

A respeito do último assunto desta seção, Dentice comenta sobre a natureza e propriedade do uso da quarta no contraponto. Assim como as oito regras, as orientações também são provenientes de Gafurio, particularmente do capítulo 5 (“*De Consentanea suavitate quartae*”) também do terceiro livro de *Practica musice*. Pela condição ‘discordante’ deste intervalo de proporção *sesquitertia* (3:4), Dentice apresenta (via Gafurio), duas situações em que a quarta pode ser aplicada no contraponto a três vozes: (1) quando duas vozes apresentam-se em oitava e uma voz intermediária estabelece uma quinta (acima) com a voz mais grave - portanto uma quarta com relação à mais aguda; (2) quando duas vozes

procedem por sextas e uma outra voz intermediária realiza uma quarta abaixo da voz superior e uma terça com a inferior.[566] Consequentemente, Dentice apresenta dois breves exemplos originais (e não emprestados de Gafurio) para ilustrar ambos os procedimentos comentados, além de apresentar outras considerações a respeito do tratamento contrapontístico deste intervalo.

No primeiro caso (Fig.99a), além de apresentar uma situação referente à segundo preceito logo no primeiro intervalo (sextas entre Basso e Contralto com uma quarta entre o Tenor e Contralto), o autor enfatiza o uso da quinta 'diminuta' – referenciada pelo autor como aquela "...que não consta em sua *proportione*, faltando-na um *apoteme*" (1553, Lir) -, embora possível neste caso, pois "não choca com as outras partes e é colocada no levante da *battuta*" (1553, Lir). No segundo caso (Fig.99b), Dentice mostra um evento semelhante ao primeiro proporcionado pelo uso da quarta 'aumentada' - a qual "não consiste em uma *proportione*, sendo essa constituída pela adição de um *apoteme* [à quarta]". Além disso, ao final a quarta é apresentada conforme indica o primeiro preceito, com o Tenor intermediando a oitava entre o Contralto e o Basso.

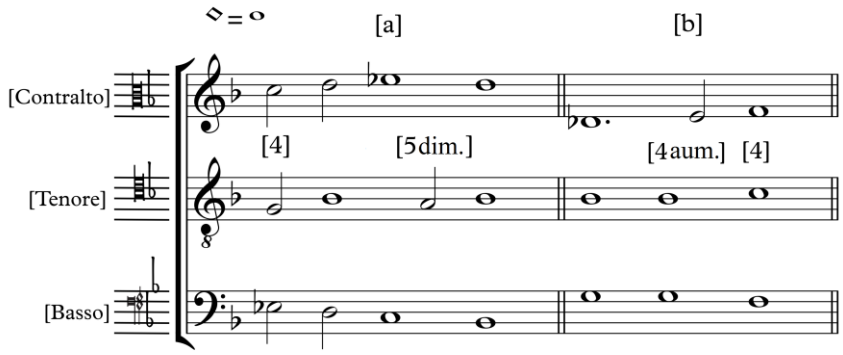


Figura 99: O uso da quarta no contraponto (ilustrando também o uso das duas dissonâncias mencionadas) (1553, f.Lir).

3.9.1.3 Modos

A argumentação apresentada por Dentice sobre os modos, compreendida entre os capítulos inferidos 11 e 21 (cf. Apêndice, Ts.15), também baseia-se nos escritos de

[566] "Os cantores chamam um contraponto deste tipo de *Faulxbourdon*", como diz Gafurio em *Practica musice* (1496, III, cap.5, f.ddiiijr).

Acquaviva. Da perspectiva teórica, nenhuma informação adicional é revelada. Contudo, a estratégia de Dentice perante sua *auctoritas* pode nos revelar aspectos significativos ao nosso objetivo.

A semelhança entre ambos autores ocorre tanto no âmbito organizativo-textual quanto gráfico. No diálogo, as indagações de Serone, no entanto, permitem que o discurso teórico conduzido por Dentice interprete e substitua certas terminologias utilizadas por Acquaviva, aproximando-as do uso mais comum em seu contexto: aspecto que figura o conteúdo de fato original sobre o assunto.

O primeiro indício deste ato ocorre a partir da primeira indagação de Serone sobre os modos: "[sobre] os *Tropi* musicais...quantos são e de quais espécies são feitos?" (1553, f.Fiv). É de se notar que, neste momento o interlocutor utiliza exclusivamente o termo *Tropo* para se referir ao *Tuono*, o que configura uma evidência de uma abordagem inusitada em tratados musicais italianos desse período. Contudo, ao observarmos na margem didascálica a inscrição, "*De speciebus consonantiarum et tropis Musicis*", presente no fólio 38 *rectus* da porção musical dos comentários às Virtudes Morais de Plutarco, realizada por Acquaviva, percebe-se que Dentice provavelmente fez dessa a indagação de Serone que abre as considerações sobre o assunto - e consequentemente, hipotiza-se a razão por trás da incomum escolha do termo.

A partir da pergunta, Soardo então começa a sua argumentação, com a tradução do texto recíproco de Acquaviva. Apesar da citação literal, Dentice preocupa-se em fornecer um adendo ao conteúdo emprestado: ele menciona ao leitor a possibilidade de chamar os '*tropi'* de '*toni'*, conforme observa-se comparação (ao menos do início) de ambas as citações apresentadas abaixo:

Acquaviva, *Commentarius* (1526, f.38r)	Dentice, *Dialoghi* (1553, f. Fiv, grifo nosso).
Nam antiquiores Graeci qui in arte Musica ea tempestate habebantur eximii: Musicos tropos secundum nomina regionum a quibus hi habuerunt originem Dorium Phrygium et Lydium nuncuparunt. Sed Dorium rebus feriis: Phrygium bello: Lydium excitandae hos tropos non secundum gentium denominationem: sed iuxta numerorum formulam appelaverunt. Ut qui primus esst in ferie ipsa: non Dorium: sed Protum	Gli antichi greci, i quali in quel tempo nell'arte della musica eran tenuti più dotti, et più grandi. Chiamarono questi Tropi, dalle regioni dalle quali hebbero origine, cioè Dorio, Phrigio, et Lidio; et i Dorio alle cose antiche, et il Phrigio alla guerra, et il Lidio ad eccitar la mente attribuirono. Dipoi, alcun' altri huomini dotti hanno chiamati questi Tropi, *o toni che vogliam dire*, non secondo il nome delle genti, mà secondo la forma delle

dicerent: sequentem vero non Phrygium: sed Deuterum: alterum Tritum: postremum vero Tetardum.	note: peròche quello, il quale era primo anticamente, non Dorio, Má Proto chiamarono: il seguente non Phrigio, mà Deutero: l'altro Trito: et l'ultimo Tetrarto.

Acquaviva apresenta terminologias pouco usuais para se referir aos modos, incorporando termos provenientes das antigas fontes. A exemplo dos termos 'autêntico' e 'plagal' aplicado aos modos: Acquaviva os chama de '*sublimus'* e '*iugatus'*, respectivamente, apresentando, contudo, também a versão adotada pelos '*recentiores'*: '*auctenticum*' e '*placalem*'[567]. Dentice, de mesma forma, apresenta ambos os termos, embora com maior ênfase à alternativa usual da nomenclatura:

Benche è da notare, che i quatro primi, cioè Dorio, Phrigio, Lidio, e Mixolidio, si chiamano sublimi, et glialtri quattro compgani si chiamano congiogati. Mà noi chimiamo i sublimi, autentici, et li congiogati, placali; et in vece di dire Tropo dorio, Phrigio, Lidio, et Mixoldio; diciamo, primo, terzo, quinto, et settimo tono; come anchora in luogo di Sottodorio, Sottophrigio, Sottolidio, et Sottomixolidio; diciamo secondo, quarto, sesto, et ottavo tono (1553, f.Fijr)	Pois nota-se que os quatro primeiros [modos, isto é, Dório, Frígio, Lídio e Mixolídio se chamam 'sublimes, e os outros, 'conjugados', mas nós chamamos os sublimes, 'autênticos', e os conjugados, 'plagais'; dessa maneira, em vez de dizer: *Tropo* Dório, Frígio, Lídio e Mixolídio, iremos dizer: primeiro, terceiro, quinto e sétimo *tono*; assim como no lugar de *Sottodorio*, *Sottophrigio*, *Sottolidio*, e *Sottomixolidio*,[568] iremos dizer: segundo, quarto, sexto e oitavo *tono*.

Assim como mencionado anteriormente, as figuras que ilustram a configuração dos modos são notavelmente semelhantes em ambos os tratados (Fig.100), assim como a explicação que as antecede. Dentice, no entanto, apresenta uma estratégia notável para apresentar os nomes gregos com relação às notas do *gamut* de maneira clara, facilitando a compreensão de um leitor que possivelmente teria dificuldade em compreendê-los na exposição de Acquaviva.

Dessa maneira, após realizar toda a apresentação nos mesmos passos de sua *auctoritas*, Serone, no *Dialogo* de Dentice, procede com a indagação: "Para dizer a verdade, eu não compreendo muito bem esses modos; me faça-os mais claro, e se for possível, mostre-

[567] "*Quem sublimem dicimus: recentiores obtrito quodam vocabulo non sublimem sed auctenticum nominant: iugatum vero placalem*" (1526, f.38v).

[568] Percebe-se que Dentice mantêm a tradução latina realizada por Acquaviva na primeira aparição dos termos - i.e., *Subphrygius*, *Sublydius* e *Submixolydius* (embora não apresente '*Subdorius'*) (1526, f.38v) - perante o prefixo grego '*hypo'*, comumente utilizado para designar os modos plagais; no entanto, em apariações subsequentes, o próprio Acquaviva faz uso dos termos: *hypodorio*, *hypophrygio*, *hypolidio* e *hypomixolydius*. Para evidenciar esta particular aplicação por Dentice, preferiu-se mantê-los na tradução assim como apresentados pelo autor.

me pelas notas as quais utilizamos em nosso tempo"[569] (1562, f.Givr); em seguida, Dentice repete a passagem de Acquaviva, apenas adicionando as notas no *gamut* após a nomenclatura grega. Na citação abaixo – referente apenas ao início da explicação sobre o primeiro modo dório -, observa-se a comparação entre as passagens de ambos os autores, incluindo a explicação enfaticamente pedagógica de Dentice na terceira coluna apresentada ligeiramente mais à frente no tratado.

Acquaviva, *Commentarius* (1526, f.39v)	Dentice, *Dialoghi* (1553, f. Fiijr)	Dentice, *Dialoghi* (1553, f. Givr-Givv, grifo nosso)
Dorius qui est primus tropus sublimis: formatur ex prima specie *Diapente*: quae incipit ab Hypate meson ascendendo usque ad Paramesen: et adhuc superius ex prima specie *Diatessaron*: quae incipit ab eadem Paramese ascendendo usque ad Netendiezeugmenon.	Il Dorio, il quale è il primo tono autentico, si forma dalla prima specie della *Diapente*, la quale principia da Hypatemeson ascedendo infino à Paramese: et dalla prima specie della *Diatessaron* di sopra, la quale comincia dalla medesima Paramese ascendendo infino à Netediezeugmenon.	Hora il Dorio ch'è è il primo tono autentico, si forma dalla prima specie della *Diapente*, la qual principia da Hypatemeson, *cioè da Desolre*, ascedendo infino à Paramese *cioè ad Alamire*; et dalla prima specie della *Diatessaron* di sopra, la quale comincia dal medesimo *Alamire* ascendendo infino à Netediezeugmeno, *cioè à Delasolre*.

Portanto, observa-se que nenhuma nova informação a respeito da teoria dos modos é apresentada no tratado. A estratégia de Dentice, caracterizada pelo seu esforço em facilitar certas passagens é justamente digna de ênfase, pois essa ação revela-se um indício significativo de mudança da estrutura argumentativa da exposição teórica em detrimento a um leitor não-especialista, o mais provável público-alvo de seu tratado.

[569] "*Ser. Per dirui la vertà io non intendo bem bene questi toni, fatemene più chiaro; et se fosse possibile, mostratemeli per le note, le quali usiamoal nostro tempo*" (1553, f.Givr).

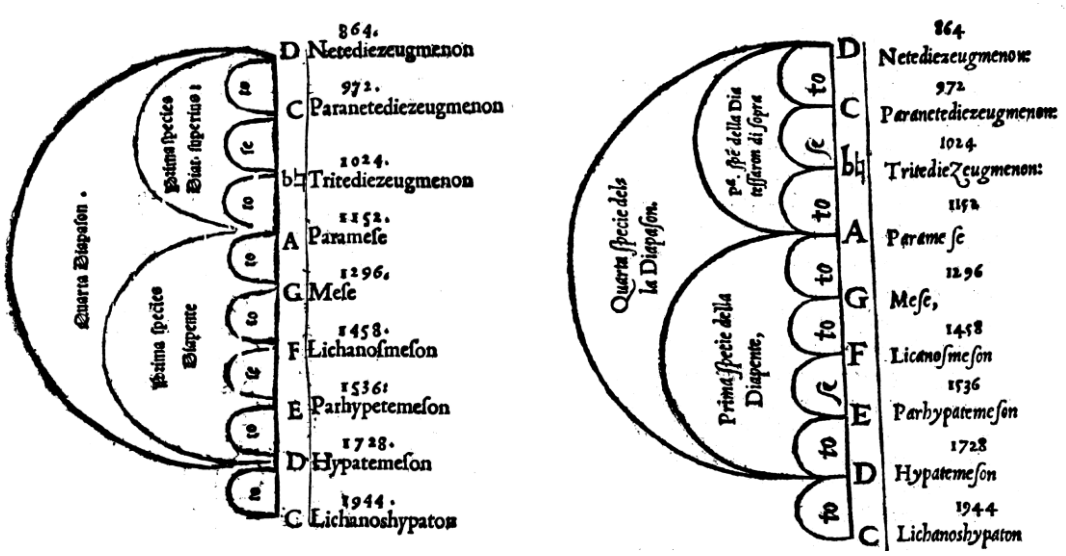


Figura 100: Gráficos da configuração do modo Dório comparados: à esquerda, a versão de Acquaviva (1526, f. 40r), e à direita, aquela de Dentice (1553, f.Fiijv).

3.10 Galilei, Vincenzo

Segundo Palisca, foi provavelmente a habilidade de Vicenzo Galilei como alaudista que concretizou a sua aproximação junto ao Conde Giovanni de' Bardi, cujo patrocínio possibilitou o jovem toscano a realizar seus estudos com Gioseffo Zarlino em aproximadamente 1563 em Veneza (PALISCA, 2001[2]).

Apesar de ter nascido em Santa Maria a Monte, próximo ao final da década de 1520, foi em Florença em que Galilei desenvolveu-se como uma figura proeminente do círculo humanista-musical de seu tempo, seja como acadêmico *della Crusca*, seja pela sua participação notável na *Camerata Fiorentina*, junto a Caccini e Pietro Strozzi (os quais eram os únicos músicos desse círculo intelectual). Contudo, foram os estudos liderados pelo humanista Girolamo Mei em torno às fontes musicais gregas em 1573, as quais exerceram uma influência significativa na posição de Galilei perante a teoria e prática musical representada por Zarlino (PALISCA, 2001[2]).

Ao longo da década de 1570, nota-se uma mudança nas características de seus tratados. Se *Fronimo* (primeira edição: Veneza, 1568; segunda edição: Veneza, 1584) consiste um tratado com considerada ênfase didática à maneira apropriada para a intabulação para alaúde de peças polifônicas vocais, os outros dois, *Dialogo della musica antica et della*

moderna (Florença, 1581) e *Discorso intorno all'opere di Messer Gioseffo Zarlino da Chioggia* (Florença, 1589), consistem na veemente defesa dos ideias promulgados pela *Camerata* (sobretudo aquelas sustentadas por Mei), em torno o renascimento da prática musical grega. Com clara intenção na proposição de alterações nos paradigmas estéticos em torno da música polifônica de seu tempo, Galilei menciona a incapacidade dessa em alcançar os 'efeitos maravilhosos' ("*effetti meravigliosi*") em detrimento à monodia creditada à antiga música grega - mesmo que isso significasse o ataque público aos escritos de Zarlino. Esse direcionamento, apresentado sobretudo no *Discorso*, pode ser observado de maneira mais branda já no *Dialogo*, como é possível observar em uma das passagens em que Strozzi pergunta a Bardi quais eram algumas das utilidades que a *antica musica* levava aos mortais. Bardi prontamente responde:

> Escutai com atenção porque assim conhecereis a perfeição [da antiga música dos gregos] e a imperfeição da nossa, mesmo que Zarlino, no primeiro e no quadragésimo nono capítulo da segunda parte de suas Instituições [harmônicas][570], diga o contrário, que a [presente] é perfeitíssima e aquela [antiga] é imperfeita. [A antiga música] conservava a virtude, fazia mansos os ferozes, inanimava os moralmente fracos; quietava os espíritos perturbados, aumentava os engenhos, enchia as almas de furor divino, acalmava as discórdias emanadas entre os povos, gerava nos homens um hábito de bons costumes, restituía a audição aos surdos, reavivava os espíritos perdidos, afastava a pestilência; guardava as almas oprimidas, contentes e alegres, tornava castos os luxuriosos; aquietava os espíritos malignos, curava as mordidas de serpentes, atenuava os enfurecidos e embriagados; afastava o cansaço ocasionado por longos tratamentos e fadigas; e por último, com o exemplo de Arione [segundo conta Heródoto] - deixando de lado muitos outros casos similares -, podemos dizer que a [antiga musica] livrava os homens da morte, entre outras admiráveis implicações [relatadas] com abundância nos livros de autoridade[571] (1581, p.86).

[570] Cf. II, Cap.1 ("*Quanto la Musica sia stata da principio semplice, rozza, et povera di consonanze*"): "*Dico adunque, che se bene la Musica ne i nostri tempi è pervenuta a tal grado, et perfettione di harmonia, in quanto all'uso di tutte quelle consonanze, che si possano ritrovare, delle quali alcune appresso gli antichi non erano in consideratione, et che quasi non si vegga di poterle aggiungere cosa alcuna di nuovo; tuttavia, non è dubbio, che da principio (si come avenne dell'altre scienze) ella non sia stata non solo semplice, et rozza, ma etiandio molto povera di consonanze*" (ZARLINO, 1558, p.58); II, Cap 49 ("*Che ciascuno delli Generi nominati, si può dire Genere, et Specie; et che ciascuna altra divisione, overo ordinatione de Suoni sia vana, et inutile*): "*La onde se è vero quello, che dice il Filosofo, che Vanamente, et senza alcuno utile si pongono quelle cose in opera, col mezo delle quali si vuole pervenire ad alcun fine, et poi non si perviene; io per modo alcuno non dovea seguire tal legge; ne meno le Divisioni, le Proportioni, et gli Ordini ritrovati da Tolomeo, o da altro Musico antico, o moderno che'l si fusse, da quelle del Diatonico sintono infuori: percioche se io non havesse voluto partirmi da tal legge, et havessi eletto tali ordini, per dimostrare la vera proportione di ciascuno interuallo; et in qual modo si potesse fabricare uno Istrumento, nel quale si hauesse da essercitare perfettamente le harmonie (come è stato sempre il mio fine) et da quelli non havessi potuto havere, quel ch'io desiderava; pazzia sarebbe stata la mia, vana la mia fatica; et cotal legge, et ordini sarebbeno stati al tutto senza utilità alcuna*" (Ibid., p.143).

[571] "*Di gratia attendete, perche da esse conoscerete la sua perfettione, et l'imperfettione di questa nostra; quantunque il Zarlino nel capo primo, et 49. Della seconda parte delle sue institutioni dica per il contrario,*

Além dos elementos teóricos que permeiam essa mudança, como aqueles em torno da afinação (sobretudo acerca da refutação do uso síntono diatônico de Ptolomeu na música vocal) e da doutrina dos modos, as considerações mais sistemáticas a respeito do contraponto considerando essa nova 'orientação florentina' obre o assunto, surgem especialmente em dois manuscritos (não publicados), os quais sobreviveram em três versões escritas e revistas entre 1588 e 1591, e estão em salvaguarda na Biblioteca Nazionale Centrale (Fondo galileiano, Ms Gal. I e II) em Florença, a saber: *Il primo libro della prattica del contrapunto intorno all'uso delle consonanze*; e *Discorso intorno all'uso delle dissonanze*. Segundo Palisca, Galilei adicionou, às duas partes, também o *Discorso intorno all'uso dell'enharmonio, et di chi fusse autore del cromatico,* e um pequeno suplemento denominado, *Dubbi intorno a quanto io ho detto dell'uso dell'enhamonio con la solutione di essi* (PALISCA, 1956, p.83). Apesar do tratado não possuir um título geral, Palisca sugere que, baseando-se nas primeiras palavras da primeira parte em torno às consonâncias, o documento poderia ser chamado de "*L'arte et la pratica del moderno contrapunto*", cujo próprio Galilei apresenta como objeto principal.

Pelas características do conteúdo desses documentos e o objetivo do presente estudo, apenas as duas primeiras partes foram selecionados para serem aqui examinadas. Como consequência da circunstância do documento, iremos apresentar ambas as partes como divisões de um único tratado - assim como mostra a referência aos documentos na tabela 6 e a listagem expressa no Apêndice (Ts.25).

3.10.1 [*L'arte et la pratica del moderno contrapunto*] (Florença, 1588-1591) – Ts.25

Em termos gerais, podemos constatar que o presente tratado menciona considerações que defendem uma teoria harmônica 'empírica', caracterizada pela transcendência da

che questa è perfettissima, et imperfetta quella. Conservava la pudicitia; faceva mansueti i feroci; inanimiva i pusillanimi; quietava gli spiriti pertubati; inacutiva gli ingegni; empieva gli animi di divino furore; racchetava le discordie nate tra i popoli; generava negli huomini un'habito di buon constumi; restituiva l'udito a' sordi; ravvivava gli spiriti smarriti, scacciava la pestilenza; tendeva gli animi oppressi, lieti et giocondi; faceva casti i lussuriosi; racchetava i maligni spiriti; curava i morsi de' serpenti; mitigava gli infuriati, et ebbri; scacciava la noia presa per le gravi cure, et fatiche; et con l'essempio d'Atione possiamo ultimamente dire (lasciandone da parte molti altri simili) che ella liberava gli huomini dalla morte; oltre alle altre ammirabili sue operationi d che son pieni i libri d'autorità" (1581, p.86).

expressão em contrapartida às leis fundadas nos paradigmas intervalares de raízes pitagóricas. Tais características são consideradas por Palisca como um verdadeiro "código para a *segunda prattica*", as quais, possuem no texto, a razão para a subserviência das regras que governam esse *mestiere*.

Palisca também nos lembra que, apesar da intensa posição contrária à música representada pela polifonia clássica (i.e., a '*prima prattica'*), "[Galilei] não via nenhuma oposição entre contraponto entendido por ele e o ideal da monodia expressiva", pelo qual defendia (1956, p.82-83). Nesse sentido, por 'contraponto', Galilei compreende "a pluralidade de vozes necessárias para uma variedade de simultaneidades consonantes e dissonantes" (Ibid., p.95) – um entendimento que se distancia, ao menos em princípio, da sobreposição de melodias bem definidas e equilibradas de acordo com aspectos das progressões de intervalos, pelas quais resultam um todo polifônico.

Essa constatação leva-nos a compreender o presente documento como uma espécie de 'tratado de harmonia', com objetivo de expressar "a moderna prática do contraponto comum a um grupo de compositores expressionistas de vanguarda" (1956, p.96), cujas peças de Cipriano Rore figuram como um primeiro 'modelo' compositivo dessa *nuova maniera*.[572] Sobre o potencial que as obras de Rore podem oferecer ao estudante, Galilei afirma:

> Nenhum outro meio é mais eficaz do que as composições de Cipriano [de] Rore. O contrapontista irá adquirir, sem dificuldades, tudo aquilo que deseja a partir do exame diligente [dessas composições][573] (1980, p.72)

A organização expositiva proposta no tratado transcorre não somente pela discussão de processos fenomenológicos de situações harmônico-contrapontísticas, mas também pela constante reavaliação dos antigos preceitos e paradigmas harmônicos sustentados por seus antecessores. Dividido em duas partes, o tratado inicia-se pelas considerações a respeito da

[572] Como afirmará Giulio Cesare Monteverdi, denotado-o como "o primeiro renovador": "*Seconda prattica, de la quale è statto il primo rinovatore ne nostri caratteri il Divino Cipriano Rore...*" (MONTEVERDI, 1607, [p.43])

[573] "*...null'altro è piu efficace mezzo, quanto sono le Compositioni di Cipriano Rore: et senza inoltre faticare, dalla diligente essamina loro si acquisterà il Contrapuntista di piu tutto quelli che desiderare potesse*" (1980, p.72). Passagem também citada por Palisca (1956, p.82).

consonância, cujas orientações são complementadas na segunda parte por um considerável número de ocorrências e comentários ao tratamento da dissonância.

Ao nosso propósito, procederemos à investigação dos princípios técnicos relacionados ao que poderíamos chamar de 'nova abordagem contrapontística florentina' - ao menos quanto a codificação orientada pelos ideiais expressivos, incluindo os argumentos que confrontam diretamente a tradição da prática zarliniana.

3.10.1.1 Consonância e Dissonância

Um dos principais pontos que regem toda a argumentação de Galilei está diretamente relacionada ao seu entendimento a respeito das consonâncias e dissonâncias propriamente ditas. De acordo com Palisca, Galilei aponta inconsistências entre a prática e a teoria que a regulamenta por esse sentido. Se Zarlino e a prática que representa, classifica a qualidade consonante ou dissonante dos intervalos com base nas proporções numéricas – refletindo, portanto, diretamente as 'leis da natureza' promulgadas por Pitágoras -, Galilei, de acordo com Palisca, "considera as proporções numéricas irrelevantes ao artista", e, do mesmo modo, acreditando que as regras do contraponto consistem em um produto das demandas do gosto, experiência e propósitos estéticos. Nessa perspectiva, Palisca completa:

> [Considerando essa perspectiva,] um músico não deveria confundir fatos físicos com sensações, mais do que um cientista confundiria aparências externas de objetos por suas verdadeiras propriedades intrínsecas. Tais propriedades de corpos em movimento como proporções numéricas eram uma questão concernente aos físicos. O músico lidava com qualidades superficiais dos sons, que não poderiam ser medidas exceto por um ouvido atento. O único intervalo com uma proporção determinada é a oitava; os demais estavam sujeitos a uma variedade sem fim[574] (PALISCA, 1956, p.85).

Nesta acepção, em um silogismo que nos conduz a um entendimento ampliado sobre os intervalos, Galilei chega a afirmar que "os intervalos musicais são infinitos, embora seja

[574] "*A musician should no more confuse physical facts with sensations than a scientist would take external appearances of objects for their true intrinsic properties. Such properties of moving bodies as numerical ratios were the concern of the physicist. The musician dealt with superficial qualities of sounds, such as could not be measured except by the listening ear. The only interval with a determinate ratio was the octave; the others were subject to endless variety*" (PALISCA, 1956, p.85)

ainda maior a infinidade de [intervalos] dissonantes aos consonantes"[575] (1980, p.14). A limitação de uso dos intervalos pelos músicos é comparada aos números pelos aritméticos, que utiliza apenas uma determinada quantidade condicionada às suas necessidades (Ibid., p.14); assim, o músico faz o mesmo: utiliza-se de uma parcela entre a infinidade existente, guiado essencialmente pela capacidade auditiva, "responsável por julgar sua aceitabilidade" nas circunstâncias musicais.

De maneira a fornecer uma quantidade concreta no imenso sensível descrito, Galilei apresenta nove dessas possibilidades, particularmente os intervalos de: segunda, sétima, terça, quinta, sexta, oitava, quarta, trítono e *semidiapente* (quinta diminuta). Esses são divididos em consonâncias, dissonâncias e médias (*mediocre*), conforme o autor ilustra na Figura 101. Já a quarta - compreendida por Galilei tanto como uma consonância quanto como um intervalo 'médio'-, é apresentada como dissonância nos exemplos (sobretudo em situações cadenciais). A consideração dessa ambiguidade (também comentada por Zarlino no capítulo 5 da terceira parte de *Le Institutione*) leva-nos a crer que Galilei acaba por 'ceder' ao senso comum dos músicos práticos que consideram esse intervalo como tal - ainda que esse entendimento, segundo Galilei, seja um abuso cometido por "certos contrapontistas".[576]

[575] "*...dico essere infiniti gl'intervalli musici; ma però maggiore è l'infinito de' Dissonanti che quelle de' Consonanti*" (1980, p.14)

[576] Um dos exemplos dessa situação ocorre quando autor inicia uma porção da segunda parte, em que comenta sobre maneiras pelas quais a quarta é resolvida em 'outras consonâncias' embora cedendo ao referido 'abuso': "*Verremo hora al modo di salvare la Quarta a due voci, considerata però come Dissonanza; quantunque non sia in modo alcuno*" (1980, p.94).

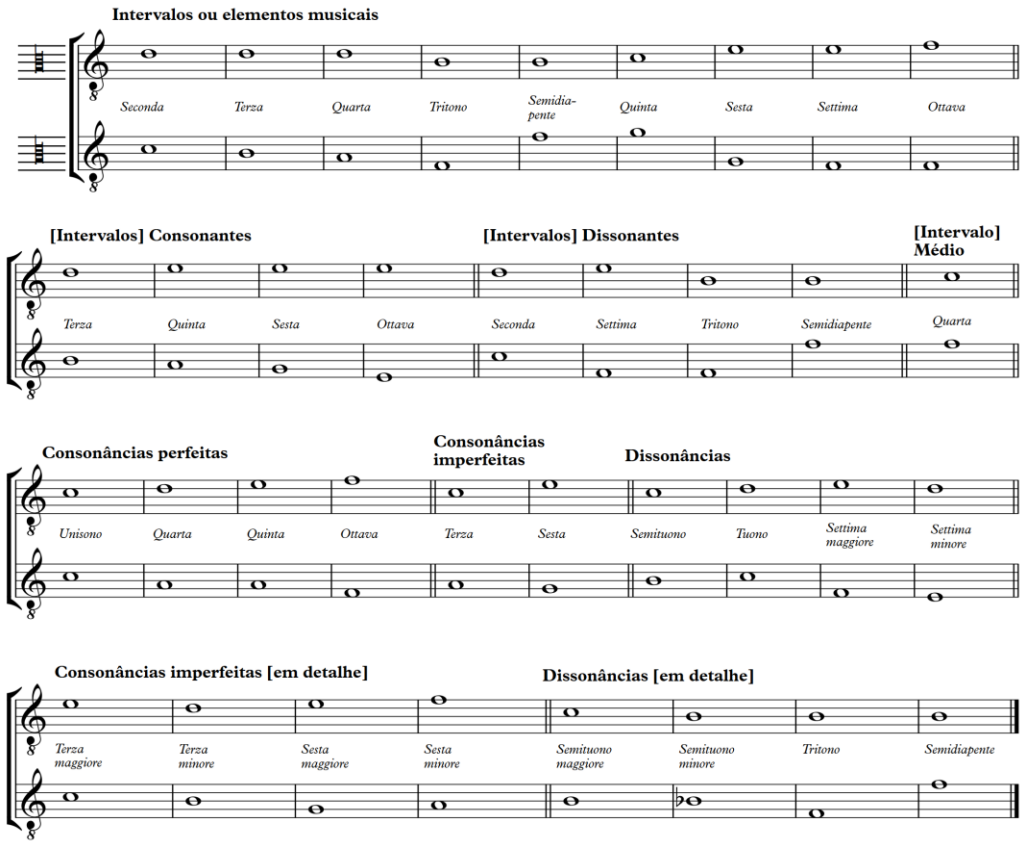


Figura 101: Síntese da classificação dos intervalos de acordo com Galilei (1980, p.18).

A exposição desses intervalos ao longo do texto caracteriza-se pela contínua comparação de seu uso com aquele promulgado por Zarlino. No entanto, tais argumentações são confrontadas principalmente quando Galilei expõe a utilização das consonâncias e dissonâncias em determinadas situações harmônicas (i.e., contrapontísticas). Considerando essa característica organizativa, tais elementos serão comentados na seção a seguir.

3.10.1.2 Contraponto

A exposição que inicia a primeira parte do tratado caracteriza-se pela insatisfação de Galilei perante a maneira como o contraponto moderno e a composição são ensinados. Em suas palavras, as orientações demonstram ‘‘nada além da maneira de proceder e modular

sucessivamente de um intervalo a outro....que levam o maior deleite possível ao ouvido, sem passar a fins mais elevados e louváveis, por esses desejados"[577] (1980, p.7).

O primeiro conjunto de 'regras' apresentadas são direcionadas ao contraponto simples (nota-contra-nota) a duas partes, especificamente "sem o uso de texto" ("*senza...l'uso delle parole*") – do contrário, então o contraponto deverá ser operado "de maneira oposta àquela que ainda hoje nos é ensinada", afirma Galilei (1980, p.22). Essas orientações são expressas em constante relação àquelas propostas de Zarlino, cujas regras, segundo o autor toscano, consistem meramente em uma coletânea da doutrina originalmente codificada por Willaert (Ibid., p.22).

De maneira a sintetizar tais passos, apresenta-se na Tabela 29 a síntese da primeira exposição a respeito das orientações acerca do contraponto simples a duas vozes, incluindo os comentários oferecidos pelo autor, os quais consistem na parte mais significativa com relação aos questionamentos de certos elementos sustentados pela tradição zarliniana.

Orientações	**Comentários/Apontamentos**
[1.] Deve-se começar o contraponto com consonâncias perfeitas (exceto a quarta) (1980, p.23).	- Porém, se as vozes não iniciarem de maneira simultânea, poderá ser adotada qualquer consonância, seja perfeita ou imperfeita. - A regra é quebrada por certos compositores, como Phillipe de Monte em *Poi ch'el mio largo pianto* (a seis vozes), que inicia essa *canzone* com uma terça maior entre as duas vozes superiores.
[2.] De acordo [músicos] práticos, não se deve realizar duas consonâncias perfeitas em sequência, como duas quintas ou duas oitavas (1980, p.24).	- Se aplicado a um contexto instrumental a mais de duas vozes, Galilei, remetendo ao seu tratado *Dialogo* (1581, p.84), afirma que possível realizá-las. Porém, o autor orienta a proceder por movimento contrário no caso de progressões como oitava para quinta (e vice-versa) quando aplicadas a duas vozes.
[3.] Para realizar a progressão entre uma consonância perfeita e uma imperfeita, as vozes devem proceder, seja por movimento contrário, seja [por movimento oblíquo], quando uma das partes permanece imóvel, enquanto a outra realiza o movimento (1980, p.25). No caso da progressão entre uma consonância imperfeita para uma perfeita, o autor recomenda que seja	- Se a progressão for de uma terça maior para o uníssono[578], ambas as vozes realizam a progressão em ascendência (exceto quando aplicada a duas vozes), diferentemente da terça menor ao uníssono, as quais ambas prosseguem por movimento contrário. - Para o movimento da quinta para a terça, "dizem os bons professores" que a terça deve ser menor. Se o movimento for contrário (terça para quinta), então essa deve ser maior. - Para a sexta (menor) prosseguir à quinta, uma das partes deve permanecer imóvel.

[577] "*...sia stato null'altra cosa che dimostrarci il modo di procedere et sucessivamente modulare dall'uno all'altro di essi Intervalli....che apportino quel dileto maggiore che puo l'udito (senza passare a piu alto et lodevol fine) da essi desiderare*" (1980, p.7).

[578] Nessa passagem, Galilei realiza uma interessante observação sobre a natureza do uníssono e a possibilidade de progressão oriunda da terça maior (mesmo que, nesse caso, esse não seja 'o menor caminho' entre as vozes). No texto, o autor comenta o status do uníssono como um 'não-intervalo' pois "não há espaço entre os seus termos", afirmando também que o uníssono é semelhante a um ponto no centro de um círculo, cuja oitava configura-se como o raio dessa circunferência: "*...per non essere l'Unisono consonanza ne havere intervallo o spazio tra i suoi termini, ma essere il punto del centro di quel cerchhio di che l'Ottava è circonferenza, s 'intende in quel modo di procedere*" (1980, p.26).

realizada sempre pela nota mais próxima" ("..*alla perfetta con la più vicina*") (1980, p.26).	
[Progressões entre duas consonâncias imperfeitas] (1980, p.32)	- A progressão entre uma terça menor e uma sexta menor estabelece um trítono em falsa relação quando realizada por movimento contrário; como consequência, os intervalos devem ser de espécies diferentes. No entanto, esta regra não é observada se ambas as partes procedem por ascendência ou descendência. Há a possibilidade de uma das partes saltar uma quarta e a outra mover-se por um semitom (por acidente); - Os práticos dizem que é lícito proceder por duas termas menores em sequência (seja ascendente ou descendentemente). O mesmo é dito com relação às sextas maiores e menores (essa última com ambas as partes movimentando-se por semitom). - Terças maiores, em sequência, não devem ser estabelecidas por salto.

Tabela 29: Síntese das progressões em um contraponto simples a duas vozes.

A respeito do contraponto propriamente dito, Galilei afirma que os músicos 'práticos' o distingue em três tipos, classificados de acordo com o fator proporcional-quantitativo estabelecido entre as vozes, isto é: (1) quando as partes são compostas com valores iguais, estabelecendo uma relação 'nota-contra-nota' (Ex. x); (2) quando uma das partes realiza notas de menor valor, "chamadas comumente de diminuídas" ("*detto vulgarmente diminuito*"), aplicado tanto abaixo quanto acima do *soggetto* ; (3) quando ambas as partes procedem de maneira '*diminuita*' (1980, p.42)

Apesar da argumentação sobre as dissonâncias serem apresentadas sistematicamente no segundo livro do tratado, Galilei já apresenta, no primeiro, certas considerações a respeito desses intervalos. Sobre o assunto, apresenta-se uma perspectiva que se diferencia daquela considerada por Zarlino. O confronto ao mestre de Chioggia - particularmente às palavras expressas no capítulo 17 da terceira parte das *Istitutioni harmoniche* -, faz crítica ao entendimento 'equivocado', segundo Galilei, que Zarlino possui a respeito das dissonâncias. Em suas palavras:

> ...Zarlino diz que as dissonâncias, sem maiores distinções, são postas na composição incidentalmente ('*per accidente*'), e que sem ela a composição seria quase imperfeita e privadas de grande elegância. Mas veja a inconstância desse homem, que acrescenta [ao raciocínio anterior], que as dissonâncias em todo [tipo

> de] canto geram ao ouvido um som ingrato,[579] que fazem a composição áspera e sem nenhuma delicadeza e suavidade[580] (1980, p.40)

Portanto, ao invés de compreender a dissonância como um aspecto incidental do contraponto, Galilei a reforça como sua parte mais importante. A aplicação desses intervalos é separada em duas classes ou maneiras: a primeira como "*parte principalissima*" do contraponto, ou seja, aquela dissonância aplicada propositadamente, "capaz de mostrar a suficiência [da técnica] do contrapontista, e por ele, cuidadosamente considerada" (1980, p.40); já a segunda consiste naquela a qual é "pouco considerada [pelo contrapontista]", aplicada particularmente na realização de passagens por grau conjunto ascendentes e descendentes de notas com valores como mínimas e semínimas, as quais comumente alternam entre consonâncias e dissonâncias (Ibid., 40).[581]

Outros elementos sobre o assunto também são destacados na primeira parte, a exemplo da incisiva refutação do uso da dissonância como compreendida por Zarlino. Assim, antes de argumentá-las, Galilei apresenta um quadro geral de sua utilização no 'antigo contexto', as quais, algumas são rejeitadas diante da 'nova prática' do contraponto. Nessa síntese são oferecidas seis 'condições' sustentadas por Zarlino sobre a questão:

> ...que [a dissonância] venha a ser realizada na deposição do *tactus* ('*nel battere della misura*'); que a parte responsável por resolver, descenda; que o movimento ocorra por grau conjunto; que [a dissonância] seja realizada por meio da sincopa; que após a dissonância, imediatamente siga para uma consonância; e que essa [consonância] seja a opção mais próxima daquela [dissonância][582] (1980, p.57).

---

[579] Galilei ao definir a dissonância na segunda parte do tratado, repete parcialmente a criticada definição zarliniana, afirmando: "*Dico dunque...non essere altro la Dissonanza, che mistura di suono grave et di acuto, la quale asperamente viene a ferirei l senso dell'udito*" (1980, p.78).

[580] "*...dice il Zarlino, che le Dissonanze, senz'altra piu limitata distintione, si pongono nella Cantilena per acidente, et che senza esse sarebbe la Cantilena quasi imperfetta, et ch'ella sarebbe priva d'una gran leggiadria. ma vedete inconstazia di quesy'huomo, soggiugne à canto à canto che le Dissonanze generano all'udito un suono ingrato, et che fanno la Cantilena aspra et sen'alcuna vaghezza et suavità*" (1980, p.40)

[581] Palisca (1956, p.88) observa que as duas maneiras comentadas por Galilei nessa passagem são análogas às categorias comentadas por Knud Jeppesen, que compreende as dissonâncias como "fenômeno primário" (no caso da primeira divisão de Galilei) e como "fenômeno secundário" (no caso da segunda) (JEPPESEN, 1970, p.94).

[582] "[*Zarlino*] *vuole che la dissonanza venga nel battere della misura. Che la parte quale la salva, discenda. Che il movimento sia congiunto. Che v'intervengna la Sicopa. Che dopo la Dissonanza segue imediato la Consonanza. et che questa sia la piu vicina a quella*" (1980, p.57)

As refutações de Galilei dizem respeito à justamente às primeiras 'condições' listadas. Nos termos do autor, a dissonância pode ser realizada em qualquer posição do *tactus*, seja em sua deposição ou na elevação, podendo ser resolvida também por movimento ascendente. O autor, em confronto ao terceiro ponto apresentado, acrescenta que as dissonâncias nem sempre devem ser realizadas por grau conjunto; por exemplo, se duas mínimas são realizadas por salto, uma delas pode sustentar uma dissonância, como mostra o Exemplo 78. Com relação às sincopas, Galilei afirma que a dissonância também pode ser realizada sem o seu uso: "*io soggiungo potersi molto bene usare la Dissonanze senza Sincopa*..." (1980, p.58).



Exemplo 78: Dissonâncias apresentadas em mínimas. À esquerda, uma situação em que a dissonância é apresentada por grau conjunto; à direita, por salto. Ambas as maneiras são validadas por Galilei (1980, p.58).

A segunda parte do tratado, caracterizada pela exposição sistemática a respeito da dissonância, é iniciada com um breve sumário daquilo que será conteúdo abordado ao longo do *discorso*.[583] No entanto, dentre os assuntos apresentados nessa porção iremos nos concentrar em particularmente dois pontos apresentados para a presente resenha, justamente por não terem sido abordados na primeira parte do tratado: (1) sobre a sobreposição de

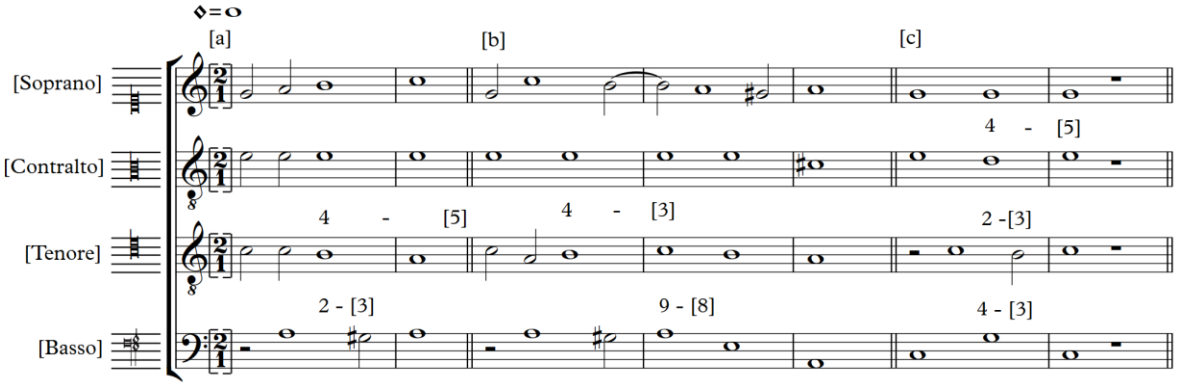
[583] O enumerado sumário divide-se em dezesseis partes: (1) o que é a dissonância; (2) de que maneira é gerada; (3) sobre as razões para serem como são; (4) de quantos tipos são; (5) quais são mais e quais são menos dissonantes; (6) quais e quantas maneiras a dissonância pode ser utilizada a duas ou mais vozes, de maneira a agradar o ouvido; (7) após uma dissonância não é necessário dispor uma consonância; (8) quantas dissonâncias podem ser utilizadas uma após a outra sem a intervenção de consonâncias; (9) quantas dissonâncias do mesmo tipo podem ser utilizadas ao mesmo tempo a quatro ou mais vozes; (10) quantas dissonâncias de tipos diferentes podem ser utilizados a quatro ou mais vozes; (11) que para o uso da dissonância não é necessário o uso da sincopa; (12) nem que a consonância [apresentada após a dissonância] necessite ser a mais próxima; (13) quais são os intervalos mais apropriados para a resolução de cada dissonância; (14) que as dissonâncias pode ser resolvidas tanto por salto quanto por grau conjunto; (15) que as dissonâncias podem ser resolvidas tanto ascendente quanto descendentemente; (16) e que essas podem ser resolvidas tanto na primeira (deposição) quanto na segunda parte (elevação) do *tactus*, sem privar-se de sua legítima razão ou ofender o ouvido mais do que por outras maneiras [de tratamento] (1980, p.78).

dissonâncias em situações a quatro vozes; (2) sobre a disposição das dissonâncias em qualquer uma das partes (deposição ou elevação) do *tactus*.

Sobre o primeiro ponto, Galilei, após reapresentar situações de progressões cadenciais entre as seis dissonâncias (segunda menor, segunda maior, trítono, *semidiapente* ou quinta diminuta, sétima menor e sétima maior) e consonâncias, ele organiza quinze maneiras possíveis de sobrepô-las em um contraponto a quatro vozes (cf. Tabela 30). Após a apresentação, o autor oferece um grande número de exemplos musicais que ilustram tais opções. Contudo, mediante o caráter de síntese do presente caso, apresenta-se apenas alguns desses exemplos, conforme pode ser observado abaixo (Ex.79).

Segunda e quarta	Quarta e Trítono	Trítono e Sétima
Segunda e Trítono	Quarta e *Semidiapente*	Trítono e Nona
Segunda e *Semidiapente*	Quarta e Sétima	*Semidiapente* e Sétima
Segunda e Sétima	Quarta e Nona	*Semidiapente* e Nona
Segunda e Nona	Trítono e *Semidiapente*	Sétima e Nona

Tabela 30: Possibilidades da sobreposição de dissonâncias segundo Galilei (1980, p.118).



Exemplo 79: Alguns dos casos da sobreposição de duas dissonâncias apresentados por Galilei (1980, p.119).

Após a apresentação dos exemplos, Galilei expõe uma nova tabela com possibilidades da sobreposição de três dissonâncias, totalizando vinte combinações (Tab.31). De maneira semelhante ao caso anterior, são apresentadas em seguida apenas alguns dos exemplos musicais oferecidos pelo autor (Ex.80).

Segunda, Quarta, Trítono	Quarta, Trítono, *Semidiapente*
Segunda, Quarta, *Semidiapente*	Quarta, Trítono, Sétima
Segunda, Quarta, Sétima	Quarta, Trítono, Nona
Segunda, Quarta, Nona	Quarta, *Semidiapente*, Sétima
Segunda, Trítono, *Semidiapente*	Quarta, *Semidiapente*, Nona
Segunda, Trítono, Sétima	Quarta, Sétima, Nona
Segunda, Trítono, Nona	Trítono, *Semidiapente*, Sétima
Segunda, *Semidiapente*, Sétima	Trítono, *Semidiapente*, Nona
Segunda, *Semidiapente*, Nona	Trítono, Sétima, Nona
Segunda, Sétima, Nona	*Semidiapente*, Sétima, Nona

Tabela 31: Possibilidades da sobreposição de dissonâncias segundo Galilei (1980, p.127).



Exemplo 80: Alguns dos casos da sobreposição de três dissonâncias (1980, p.127-132). As análises intervalares são originalmente apresentadas por Galilei.

Sobre o segundo ponto - 'a realização das dissonâncias na deposição ou elevação do *tactus*' -, Galilei inicia a argumentação com um breve *excursus* do papel da dissonância na história do contraponto. Segundo o autor, o uso da dissonância no contraponto foi primeiramente introduzido nas cadências, as quais "naqueles primeiros tempos não costumavam [a ser realizadas] em nenhum outro lugar a não ser na conclusão da composição" [584] (1980, p.136). Galilei menciona que precisamente no ano de 1498 – momento em que Petrucci inicia a impressão de obras polifônicas – emerge um "*nuovo contraponto"*, "modernamente compostos" e caracterizados por "muitas melodias cantadas simultaneamente" (1980, p.136).

Da perspectiva do ensino do contraponto, Galilei apresenta Johannes Ockeghem - mencionado como professor de Josquin -, entre os primeiros "que começaram a ensinar as orientações e regras a prática do contraponto", as quais teriam sido grandemente melhoradas e enriquecidas por Adrian Willaert - mencionado como aluno de Josquin (Ibid., 136). Sobre esse aspecto, Galilei comenta que desconhece os autores daquelas primeiras regras que ensinavam a cantar três ou quatro vozes juntas - aqui em provável referência aos manuais do século XV -, creditando que o desenvolvimento do contraponto até os seus dias tivesse sido desenvolvido inclusive através da música instrumental, estabelecendo como primeiro importante ponto de partida nesse quesito, a publicação das *intavolature* para órgão de Petrucci, sucedida pelas impressões das "Missas de Josquin em 1502 e 1513" (1980, p.136) – em possível referência ao *Missarum liber primum* e *Missarum liber tertius* (embora esse último tenha sido publicado em 1514). [585]

Apesar das significativas informações acerca da construção do conhecimento do contraponto, o excurso histórico de Galilei possui o intuito de reforçar que, nos 'primórdios do contraponto' - se utilizarmos o raciocínio apresentado pelo autor - o uso da dissonância consistia apenas como recurso característico (e praticamente exclusivo) da cadência. E então,

[584] "*...le Cadenze in quei primi tempi non si costumAarono altrove che nell'ultima conclusione della Cantilena*" (1980, p.136).

[585] Apesar das informações acerca da construção do conhecimento do contraponto, o excurso histórico de Galilei possui o intuito de reforçar que, nos 'primórdios do contraponto' - se utilizarmos o raciocínio apresentado pelo autor - o uso da dissonância atuava apenas como recurso característico (e praticamente exclusivo) à cadência. Galilei enfatiza algumas características dessa prática, incluindo uma lista de compositores desse antigo contexto (cf. Apêndice, Ts.25).

Após certos comentários sobre a resolução ascendente de certas dissonâncias, Galilei segue com as suas considerações a respeito da relação entre as dissonâncias e o *tactus*. O autor então exemplifica que, apesar da prática comum apresentar a dissonância na segunda parte de uma semibreve em sincopa (i.e., na deposição do *tactus*), ele considera que "não é nenhum inconveniente usar a dissonância na elevação do *tactus*", apresentando o Exemplo 81 para ilustrar a sua argumentação. Como pode ser observado, a sétima, a segunda e a nona encontram-se na elevação do *tactus*, cujas resoluções ocorrem respectivamente na oitava, terça e sexta.



Exemplo 81: Uso da segunda (ou nona) e a sétima na elevação do *tactus* (1980, p.141). As análises intervalares são originalmente apresentadas por Galilei.

3.10.1.3 Modos

Ao considerar a ampla discussão e reavaliação histórica concernente aos modos nos termos das antigas fontes gregas no *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581), é notável que Galilei, de uma maneira a tornar suas considerações sobre o contraponto igualmente úteis para as peças já compostas (ou aquelas compostas no 'estilo antigo'), dedica uma pequena porção do primeiro livro especificamente à questão, apoiando-se na doutrina de Glareano (*Dodecachordon*, 1547) como sua *auctoritas*.

Adotando um caráter 'sintético' ao aplicar o assunto à polifonia, Galilei implicitamente aponta inconsistências sobre o entendimento do modo governado pelo Tenor, uma vez que as demais vozes do complexo polifônico consistem em melodias com características e caráteres diferentes entre si. Como exemplo, explica que, apesar do Contralto

cantar o mesmo modo que o Basso, ou ainda o Soprano, "que canta uma oitava acima do Tenor", eles carregam 'afetos e características diferentes' ("*...però diverso di affetto et di costume*") (1980, p.68), o que naturalmente sugere uma natureza conflitante a respeito.

Mesmo com a problemática posta, o autor subitamente segue explicando que a última nota da parte mais grave da composição é aquela responsável por demonstrar o modo inerente. A afirmação – expressamente apoiada em Zarlino -[586] fundamenta-se na importância dessa voz para a constituição das consonâncias e dissonâncias no complexo harmônico.

De maneira a oferecer uma indicação breve, "sem realizar outras anotações impertinentes" sobre o assunto – aqui em crítica direta ao extensa quarta parte de *Le Istitutione* de Zarlino dedicada aos modos no contexto polifônico -, Galilei apresenta as notas finais de cada um dos doze modos, como se observa na Figura 102 e 103. Sobre os demais detalhes (como as estruturas dos modos, por exemplo)[587], ele recomenda que leitor procure as orientações apresentadas por Glareano, por essas estarem descritas de maneira "muito menos afastada do verdadeiro uso pelos antigos", se comparadas aquelas expressas por Zarlino (1980, p.69).

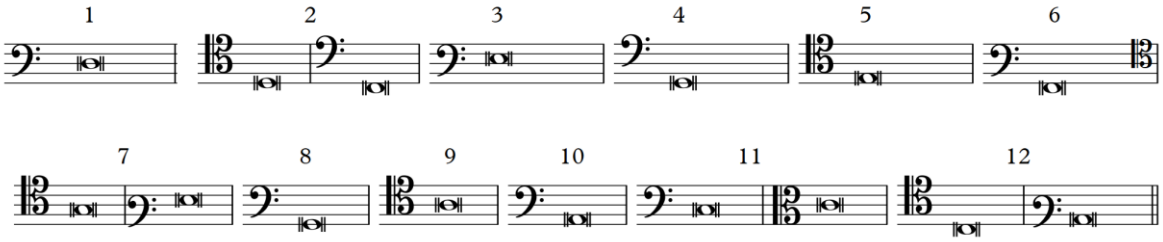


Figura 102: Finais dos modos apresentadas na voz mais grave (1980, p.68).

[586] *Le Istitutione harmoniche* (III, cap. 58):"*cosi nell'ordine delle dette parti il Tenore senza alcun mezo segue il Basso*" (1558, p.238)

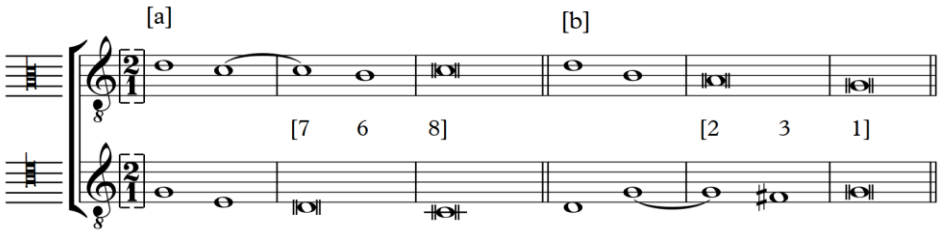
[587] Ainda que Galilei apresenta um breve comentário na possibilidade de realizar um modo com *finalis* ♮ *mi*, alterando o Fa com um diesis. Segundo o autor, a operação seria semelhante aquela observada em modos com *finalis* em F *faut*, cuja estrutura - a maneira de evitar o trítono com a própria *finalis* - apresenta o Si com *b molle* (1980, p.70).



Figura 103: Finais dos modos *per b molle* (1980, p.68).

3.10.1.4 Cadência

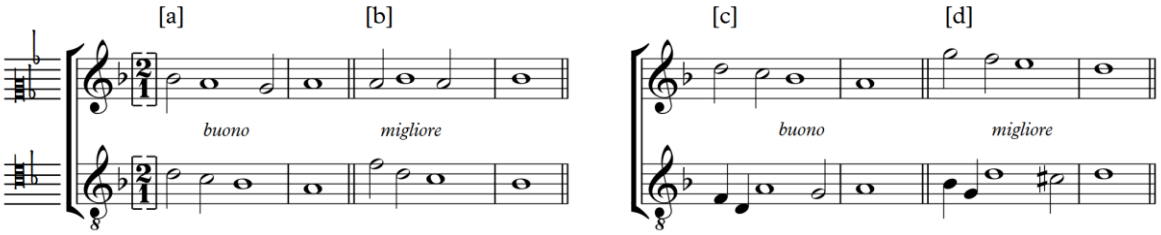
Na primeira parte do tratado, os primeiros comentários direcionados à cadência apontam a importância das dissonâncias (a segunda e a sétima, particularmente) como fatores indispensáveis para uma boa resolução. O Exemplo 82 ilustra duas circunstâncias cadenciais: quando a sétima, estabelecida por sincopa, procede para a sexta e conclui em oitava; e quando, de maneira semelhante, a segunda procede para a terça menor finalizando em uníssono.



Exemplo 82: Cadências com a sincopa: (a) com a sétima; (b) com a segunda (1980, p.68).

Assim, Galilei apresenta a progressão cadencial como preceito: o autor diz que uma das partes deve proceder por tom enquanto a outra, por semitom – sendo que esse último movimento é mencionado como o agente responsável por garantir um 'melhor efeito' ('*effetto migliore*') em termos de resolução (1980, p.61). O Exemplo 83 ilustra dois diferentes níveis de qualidades resolutivas: por '*buono*', avalia a relação de semitom quando aplicada na conclusão da clausula melódica do Tenor (descendente); enquanto que, por '*migliore*', quando o semitom é apresentado na clausula melódica do Soprano (ascendente), seja apresentada nessa voz ou mesmo no Tenor (como no Exemplo 83b). De acordo com Galilei,

a manutenção dessa estrutura é válida para todas as cadências, seja qual for a nota resolutiva.[588]



Exemplo 83: Cadências com a cláusula melódica do soprano ascendendo à resolução por tom (‘*buono*’) e semitom (‘*migliore*’) (1980, p.68).

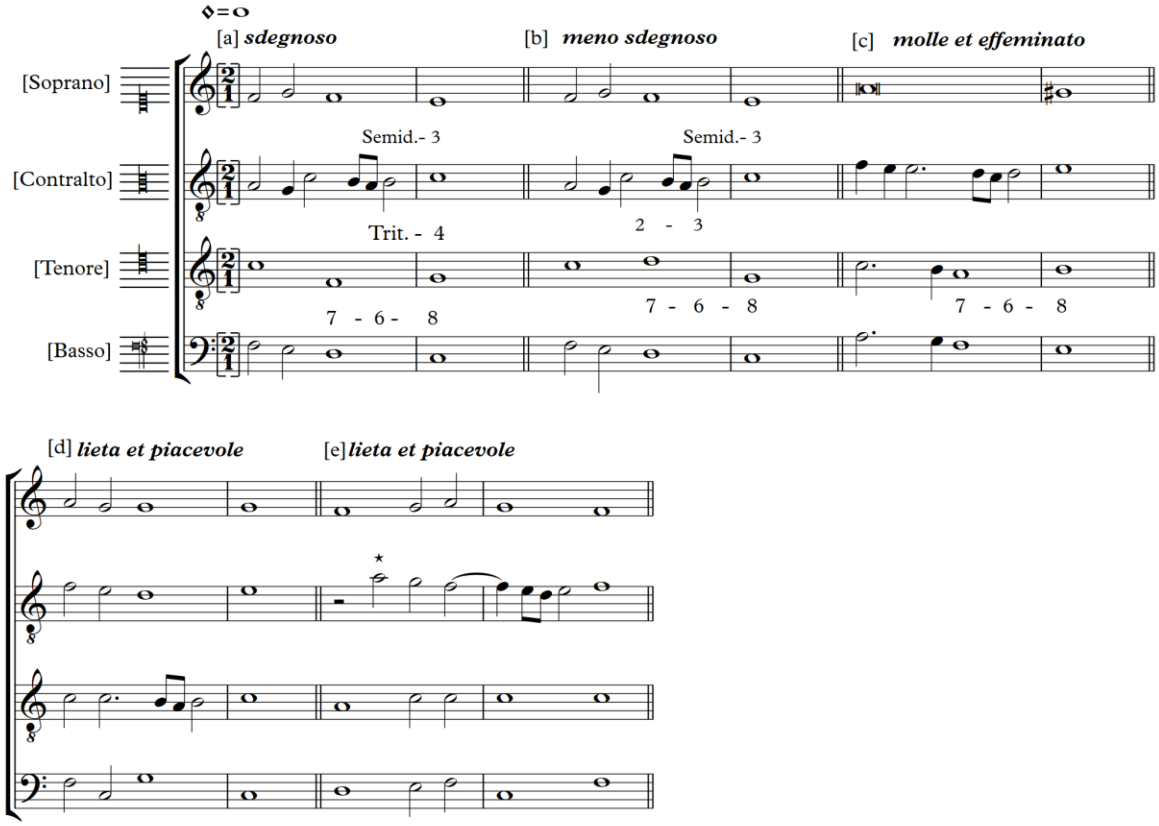
Contudo, na segunda parte do tratado, Galilei apresenta aquela que talvez seja sua contribuição mais significativa ao assunto. Considerando as características estruturais presentes em cadências a quatro vozes, o autor estabelece uma classificação que relaciona estruturas cadenciais a determinados afetos, a serem aplicadas no meio do texto (Ex.84a, 84b, 84c) ou no final dele (Ex.84d e 84e). De acordo com a explicação, a atribuição aos afetos é motivada pelas qualidades intervalares resultantes das sincopas utilizadas nessas estruturas.

No primeiro caso (Ex.84a), pela quantidade e qualidades de dissonâncias presentes (sétima, trítono e quinta diminuta), Galilei considera a sua natureza ‘plena de desdenho’ (‘*piena di sdegno*’). No segundo, (Ex.84b), considera um contexto ‘menos desdenhoso’ (‘*meno sdegnoso*’) pelas qualidades das dissonâncias apresentadas nessa cadência – uma vez que, do ponto de vista quantitativo, equipara-se à primeira. No terceiro caso (Ex.84c), o autor considera uma cadência com natureza ‘branda e sem virilidade’ (‘*molle e effeminato*’) pela presença de apenas uma dissonância (sétima) (1980, p.144).

Diferentemente dos casos anteriores, os Exemplos 84c e 84d apresentam cadências de natureza ‘deleitante, agradável e alegre’ (‘*lieta, piacevole et allegra’*), a qual “não são impróprias à virilidade”, segundo afirma Galilei (1980, p.144). De acordo com a sua explicação, a distinção é fundamentada pela presença das dissonâncias (segunda e quarta ou décima primeira), bem como pela “conveniência que possuem os movimentos e as partes,

[588] “*...et notinsi pure in qual si vogliano corde dalle mostrate diverse, et sempre tra di loro manterranno la medesima natura*” (1980, p.61).

em conjunto com a diversidade de intervalos" ("*...la convenienza che hanno i movimenti et le parti insieme con la diversità degl'Intervalli...*") (1980, p.144). Galilei enfatiza que a utilização desse conjunto de cadências deve ser utilizada em conformidade à natureza da composição[589] (Ibid., p.145).



Exemplo 84: A "natureza dos afetos das cadências", segundo Galilei (1980, p.144).[590] O asterisco identifica uma emenda, pois toda a linha do Contralto na cadência 'e' encontra-se, na edição de Rempp, uma terça abaixo daquilo que aqui é apresentada (decorrente da ausência da clave de Dó na segunda linha na impressão).

A respeito da relação entre cadências e os modos, o autor é enfático em afirmar sobre a liberdade de escolha dos compositores acerca das cadências realizadas ao longo de uma

[589] "*Il che verrà ottimamente fato, sempre ch'elle siano informate da concetti conformi alla natura loro*" (1980, p. 144-145)

[590] Stefano La Via no artigo, *"Natura delle Cadenze" e "Natura Contraria delli Modi"": Punti di convergenza fra teoria e prassi nem madrigale cinquecentesco* (*Il Saggiatore musicale*, 1997, v.4, n.1, p.29), apresenta uma proposta classificatória a partir dessa passagem de Galilei, embora acresce um modelo cadencial o qual é apresentado ao longo do tratado (servindo ao propósito discutido naquele estudo sobre os madrigais de Cipriano de Rore). Contudo, aqui optamos por manter a proposta originalmente realizada por Galilei na referida passagem.

composição – assim, diferenciando-se acentuadamente da doutrina zarliniana. De acordo com Galilei, os "melhores e mais famosos contrapontistas utilizam em suas composições, cadências em qualquer uma das notas", uma vez que a atribuição ao modo ocorre, sobretudo, pela nota disposta no Baixo ao final da composição[591] (1980, p.70).

3.11 Lanfranco, Giovanni Maria

Poucos indícios são conhecidos sobre a juventude e formação musical de Giovanni Maria Lanfranco. Nascido no final do século XV em Terenzo, província de Parma, Lanfranco, em sua dedicatória a Bartholomeo Maschara em *Scintille di musica* (Brescia, 1533), menciona Lodovico Milanese como seu professor de órgão – que ocorrera possivelmente após 1512, período cujo músico esteve em Lucca, como conjetura Blackburn (2001); Lanfranco também se refere a Nicolo Burzio com grande estima ("*al mio Burtio Parmegiano*"), o que denota uma possível proximidade como seu discípulo ou mesmo apenas a amizade do teórico conterrâneo.

Segundo Campagnolo, as primeiras evidências documentais além daquelas presentes no tratado, datam de 1 de Novembro de 1528: momento quando Lanfranco foi contratado por oito meses como *maestro di cappella* do capítulo da Catedral da Brescia; no entanto, em Dezembro daquele ano, um novo contrato válido por cinco anos foi estabelecido, a iniciar em 1º de Julho de 1529 (CAMPAGNOLO, 2004). Contudo, devido a sua primeira publicação, o *Rimario novo di tutte le concordanze del Petrarcha* (Brescia, 1531), hipotiza-se que Lanfranco usufruiu de importantes laços com o círculo cultural e sobretudo literário no ambiente das academias brescianas – em especial, a *Accademia della lingua volgare*, o qual G. P. Caprioli, o dedicatário do *Rimario*, era um dos membros.

Dos passos seguintes, além da publicação de *Scintille di musica* (o qual será abordado mais à frente), há documentos que indicam a transferência do autor para Verona em 1º de Abril de 1535, junto a escola acólita da Catedral de Verona, realizando um trabalho semelhando aquele praticado na Brescia (CAMPAGNOLO, 2004). Contudo, sua estadia em

[591] "*...i migliori et piu famosi contrapuntisti, hanno nelle cantilene loro usato le cadenze in qual si voglino corde…la cognitione certa si trae dalla corda finale dell'ultima Nota del Basso*" (1980, p.70)

Verona foi interrompida abruptamente: segundo o que nos conta Aaron em uma carta datada de 26 de dezembro de 1538 a Gregorio Corbelli, Lanfranco havia fugido "vergonhosamente", "perdendo sua fama e todas as suas coisas com sua casa saqueada", pois "havia violado um menino". Sobre o triste episódio, conclui Aaron, "é algo que verdadeiramente muito me ofende"; "se há alguma outra coisa, eu não sei; por aqui se diz que aquilo foi a causa [de sua fuga]" (BLACKBURN et al., 1991, p.955).[592] Na mesma carta, Aaron menciona que, talvez em um ato de "desespero ou vergonha", Lanfranco se torna frade em um pequeno monastério agostiniano em Romano di Lomardia (Bergamo).[593]

Após a sua passagem por Bergamo, Lanfranco foi convidado a ser *maestro di capella* em Santa Maria della Steccata, em Parma, com um contrato de seis anos, a começar em 1º de janeiro de 1540 (CAMPAGNOLO, 2004). Há indícios que a posição tenha sido intermediada por um possível parente, G. Lanfranco di Bardone, o qual servia como administrador junto a Congregação della Steccata. Nesta posição, permaneceu até a sua morte, ocorrida entre julho e dezembro de 1545 (CAMPAGNOLO, 2004).

3.11.1 *Scintille di musica* (Brescia, 1533) – Ts.7

Publicado em seu período bresciano, *Scintille di musica*[594] (1533) consiste em um compêndio com grande afinidade a outros tratados musicais de sua época. Contudo, certos aspectos são notavelmente originais, como, por exemplo, o emprego do formato em 4º oblongo (frequentemente utilizado por Petrucci em suas publicações) e a indicação precisa das *auctoritates* expostas no início do tratado[595](CAMPAGNOLO, 2004). Além disso, pode-

[592] Eis o trecho da carta sobre o ocorrido nas palavras de Aaron: "*...cioè, come maestro Zanmaria Lanfranco è fuggito da Verona, dove che era come sia maestro di capella, vituperosamente, con perder la fama con tutta la sua roba, svaligiato la casa. Et se non fuggiva, faceva male i fatti suoi, questo per causa di haver gasto un putto, cosa veramente che mi rincresce molto. O che el sia altro non so; qua si dice quello essere stato la causa*" (BLACKBURN et al., 1991, p.955).

[593] "*O che 'l sia per disperatione, o per vergogna, lui è fato frate di Sancto Augustino qua in Bergamasco, in una villa et vilíssimo casteletto chiamato a Romano, presso a Bergamo dodeci miglia...*" (1991, p.955).

[594] Já na dedicatória, Lanfranco faz menção a um outro tratado, "*Terentiana*", escrito em toscano e direcionado aparentemente a alunos mais avançados. No entanto, se este foi realmente escrito, nunca foi encontrado.

[595] Com relação a este último aspecto, podemos afirmar categoricamente que *Scintille* é o primeiro tratado italiano a empregar uma lista dos autores no início. Este dado foi constatado após uma minuciosa verificação dos tratados italianos impressos entre 1496 até 1533 (data de sua publicação), a saber: *Practica musice* (1496) e *Angelicum ac divinum opus musice* (1508), de Gafurio; *Regula florum musices* (1510), de Fra Pietro Canuzzi;

se afirmar que as qualidades pedagógicas de *Scintille* inauguraram uma nova atitude da tratadística italiana concernente à *musica prattica* na primeira metade do século XVI. A novidade que talvez mais se destaque nesta perspectiva, consiste na estrutura organizativa e argumentativa que compreende um conteúdo didático progressivo voltado ao estudante-iniciante. Além do tratado ser escrito em italiano – assim como *Angelicum ac divinum opus* (1508), de Gafurio, e *Toscanello* (1523), de Aaron -, a eloquência direta e concisa aplicada por Lanfranco corrobora tanto o estudo autodidata[596] quanto o uso como um manual compendiado a ser empregue, por exemplo, em uma *schola cantorum* (CAMPAGNOLO, 2004).

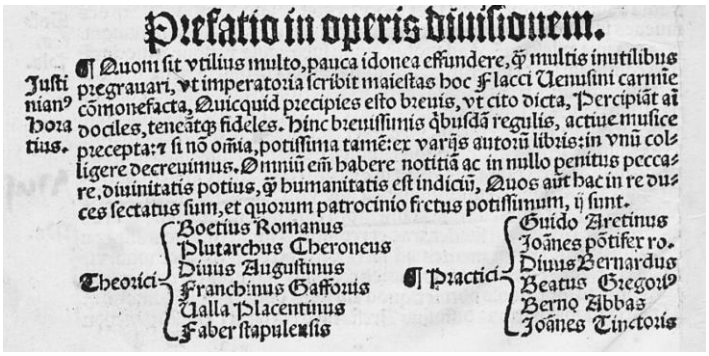
O ineditismo da abordagem do autor parmese em âmbito italiano parece ter sido diretamente influenciado pelas qualidades dos tratados germânicos do início do século XVI, especialmente daqueles da chamada "Escola de Colônia" (*Kölner Schule*).[597] O conhecimento de Lanfranco destes tratados pode ser confirmado se observarmos a lista de *auctoritates* presente no início do tratado, dentre os quais, constam nomes como os de Nicolas Wollick, Andreas Ornithoparchus e Bernhard Bogentantz, cujas abordagens tratadísticas possuem características semelhantes àquelas adotadas por Lanfranco em *Scintille*. No caso particular de *Musica activae micrologus* (1517), de Ornithoparchus, a influência pode ser notada inclusive naqueles aspectos supostamente "originais" adotados pelo autor parmese, incluindo: a apresentação da lista das *auctoritates* adotadas; a exposição antecipada da divisão do tratado (bem como a própria divisão em si e o hábito incomum em dedicar cada uma das partes a pessoas diferentes) e certos elementos do texto da apresentação (conforme apresentado abaixo). Assim, ao observamos a estreita relação presente a partir desses três níveis entre ambos os tratados – assim como o ineditismo desses parâmetros entre

Regula musice plane (c.1505), de Bonaventura da Brescia; *Libri tres de institutione harmonica* (1516), de Pietro Aaron; *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1518) e *Apologia...adversus Joannem Spatarium* (1520), de Gafurio; *Acutissime observationes* (1520), de Pier Maria Bonini; *Dilucide, et probatissime demonstratione* (1521) e *Errori de Franchino Gafuri* (1521), de Giovanni Spataro; *Trattato della natura et cognitione* (1525), de Pietro Aaron; *Musica theorica* (1529), de Ludovico Fogliani; *Libellus de rudimentis Musices* (1529), de Biagio Rossetti; *Regolete de canto fermo et de canto figurato* (c.1530-1540), de Simeone Zappa; *Tractato di musica* (1531), de Giovanni Spataro; *Recanentum de musica aurea* (1533), de Stephano Vanneo.

[596] Assim como expresso no fronstspício do tratado: "*...onde ciascun per se stesso imparare potra le voci...*" (1533, fronspício).

[597] Sobre o assunto, ver: Niemöler, "Die Kölner Schule der Musiktheorie und der Einbezug der Kompositionslehre" (in: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. 1 Von Paumann bis Calvisius*, 2003).

os tratados italianos (cf. nota 595) -, torna-se evidente a influência da proposta de Ornithoparchus (Fig.104) naquela de Lanfranco (Fig.105) – indício que sustenta a hipótese da adoção da tradição pedagógica da *Kölner Schule* em território bresciano.



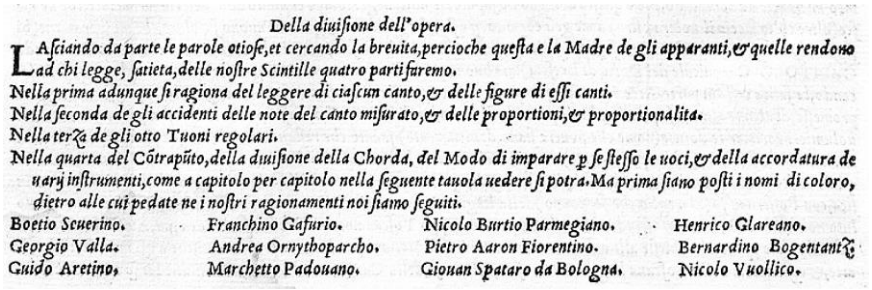
Prefatio in operis diuisionem.

Iustinianꝰ Horatius. ¶ Quom sit vtilius multo, pauca idonea effundere, q̄ multis inutilibus pregrauari, vt imperatoria scribit maiestas hoc Flacci Venusini carmē cōmonefacta, Quicquid precipies esto breuis, vt cito dicta, Percipiāt ai dociles, teneātq; fideles. Hinc breuissimis q̄busdā regulis, actiue musice precepta: ꝛ si nō oīa, potissima tamē: ex varijs autorū libris: in vnū colligere decreuimus. Omniū eīm habere notitiā ac in nullo penitus peccare, diuinitatis potius, q̄ humanitatis est indiciū, Quos aūt hac in re duces sectatus sum, et quorum patrocinio fretus potissimum, ij sunt.

Theorici
- Boetius Romanus
- Plutarchus Cheroneus
- Diuus Augustinus
- Franchinus Gaffurius
- Valla Placentinus
- Faber stapulensis

¶ Practici
- Guido Aretinus
- Joānes pōtifer ro.
- Diuus Bernardus
- Beatus Gregoriꝰ
- Berno Abbas
- Joānes Tinctoris

Figura 104: "*Prefatio in operis divisionem*" (ORNITHOPARCHUS, 1517, f.Aijv).O texto compartilhado por Lanfranco sucede a lista apresentada e não consta presente na figura (cf. comparação textual apresentada abaixo).



Della diuisione dell'opera.

Lasciando da parte le parole otiose, et cercando la breuita, percioche questa è la Madre de gli apparanti, & quelle rendono ad chi legge, satieta, delle nostre Scintille quatro partifaremo.

Nella prima adunque si ragiona del leggere di ciascun canto, & delle figure di essi canti.

Nella seconda de gli accidenti delle note del canto misurato, & delle proportioni, & proportionalita.

Nella terza de gli otto Tuoni regolari.

Nella quarta del Cōtrapūto, della diuisione della Chorda, del Modo di imparare p̄ se stesso le uoci, & della accordatura de uarij instrumenti, come a capitolo per capitolo nella seguente tauola uedere si potra. Ma prima siano posti i nomi di coloro, dietro alle cui pedate ne i nostri ragionamenti noi siamo seguiti.

Boetio Seuerino.	Franchino Gafurio.	Nicolo Burtio Parmegiano.	Henrico Glareano.
Georgio Valla.	Andrea Ornythoparcho.	Pietro Aaron Fiorentino.	Bernardino Bogentanꝰ
Guido Aretino,	Marchetto Padouano.	Giouan Spataro da Bologna.	Nicolo Vuollico.

Figura 105: "*Della divisione dell'opera*" (LANFRANCO, 1533, f.iiiv).

> Verborum igitur ambage postergata, brevitati studentes, que certitudinis est mater Omnem actiuam musicam libris quattuor (tot enim constat partibus) duximus enodandam. (ORNITHOPARCHUS, 1517, f.Aiijr)

> Lasciando da parte le parole otiose, et cercando la brevita, percioche questa è la Madre de gli apparanti, *et quelle rendono ad che legge, satieta*, delle nostre Scintille quatro partifaremo (LANFRANCO, 1533, f.iiiv, grifo nosso[598]).

Portanto, à semelhança de *Musice activae micrologus*, *Scintille* também se divide em quatro partes: a primeira dedicada ao estudo da solmização, bem como a apresentação das figuras mensurais; a segunda, à mensuração e às proporções; a terceira, aos oito modos; e na

[598] Para salientar aquilo que foi adicionado por Lanfranco à redação de Ornithoparchus.

quarta e última, ao contraponto. Junto à última parte, Lanfranco incorpora uma espécie de 'apêndice' no qual o autor comenta sobre processo da afinação de instrumentos variados. Abaixo, a Tabela 32 apresenta uma síntese comparativa da organização de ambos os tratados.

Ornithoparchus *Musice activae mircologus* (1517)	**Lanfranco** *Scintille di musica* (1533) (Dedicado a Bartholomeo Mascara)
1. *Cantus planus* (Dedicado a 'Henrici Cotheri Brunopolitani')	**1.** *del leggere di ciascun canto, et delle figure di essi canti*
2. *Cantus mensuralis* (Dedicado a 'Georgio Bracchio)	**2.** *degli accidenti delle note del canto misurato, et delle proportioni, et proportionalita* (Dedicado a 'Genesio Lanfranco')
3. *Accentum*[599] (Dedicado a 'Philippo Suro Myltenburgensi')	**3.** *degli otto tuoni regolari*[600] (Dedicado a 'Martino Balsich')
4. *Contrapunctum* (Dedicado a 'Arnoldo Schlick')	**4.** *del contrapunto, della divisione della chorda, del modo di imprare per se stesso le voci, et della accordatura de varij instrumenti*. (Dedicado a 'Bartholomeo Bertuzzo e 'Valerio Durante')

Tabela 32: Comparação da organização dos tratados de Ornithoparchus e Lanfranco. Além do pareamento do conteúdo (exceto na terceira parte), nota-se que Lanfranco também se baseou na proposta de Ornithoparchus a respeito das dedicatórias atribuídas em cada uma das partes do tratado.

3.11.1.1 Elementos relacionados à tradição do cantochão

Entre os elementos apresentados na primeira parte do tratado, podemos enfatizar a didática envolvida no ato de "solmizar" ("*solfizare*", na terminologia adotada por Lanfranco a partir de Ornithoparchus[601]). Definida como o ato de proferir as 'vozes musicais' (sílabas), Lanfranco, após Ornithoparchus, enfatiza a importância do conhecimento das sílabas *mi* e *fa*, uma vez que, segundo o autor, "delas nascem as variações das consonâncias"[602] (1533, p.16).

Após a definição, o autor apresenta um breve capítulo intitulado "sobre a maneira tríplice de cantar". Nesta porção textual, Lanfranco apresenta três maneiras que

[599] Uma parte do tratado a qual é dedicada ao estudo dos acentos silábicos aplicado nos textos dos cânticos declamatórios, para garantir a correta relação entre texto e musica por esta perspectiva.
[600] Ornithoparchus decide apresentar suas considerações sobre modos já na primeira parte de seu tratado, diferentemente de Lanfranco, o qual dedica toda terceira parte sobre o assunto.
[601] Cf. *Musice active micrologus* (1517, I, cap.5, Biijr), que, por sua vez, baseia-se em Gafurio (*Practica musice*, 1496, I, cap.3).
[602] "*...la importanza magiore del quale consiste nella cognitione dello intervallo, che è dal, mi, al, fa, perché da loro nasce la variatione delle consonantie*" (1533, p.16).

implicitamente representam as etapas enfrentadas pelo cantor ao se colocar frente a um cântico a ser lido. Assim, a primeira maneira distingue-se pela própria solmização, pela qual "proferem os nomes das notas, isto é, *ut-re-mi-fa-sol-la*, como fazem os estudantes". A segunda, é quando "proferem somente o som e a voz concebida na mente, deixando o nome das sílabas, como fazem os instrumentos musicais". E a terceira maneira distingue-se pela "aplicação das palavras das composições aos sons concebidos na mente por meio das seis sílabas cantáveis, as quais se dividem em principalmente em duas partes"[603] (1533, p.16) - isto é, *ut-re-mi*, para ascender, e *la-sol-fa*, para descender.

Portanto, essas informações consistem em um indício significativo de que a internalização dos sons dos cânticos deriva diretamente do ato da solmização, afirmando que o raciocínio perante as sílabas permanece ativo mesmo em estágios mais avançados alcançados pelo cantor. Dessa forma, a solmização - e todas as suas operações concernentes à ela (como a *mutatione*, por exemplo) -, consiste no primeiro ato de exame 'analítico' no qual o cantor realiza desde o primeiro contato com os rudimentos desta atividade, influenciando-o diretamente na internalização dos sons dos cânticos - e por consequência, atuando sempre como 'filtro' para o entendimento perante aquilo que vai cantar.

3.11.1.2 Consonância e Dissonância

Lanfranco inicia a quarta parte do tratado apresentando a divisão entre consonâncias e dissonâncias. Seguindo as considerações de Gafurio sobre o assunto, ele apresenta duas classes de divisão das consonâncias: a primeira diferenciando consonâncias simples e compostas ("*semplice*" e "*composite*"); e a segunda, considerando as consonâncias perfeitas (uníssono, oitava, etc.), imperfeitas (terça, sexta, décima, décima terceira, etc.) e as consonâncias médias (quinta, décima segunda, etc.). Entre as dissonâncias são consideradas as segundas, quartas e sétimas, bem como seus intervalos compostos.

[603] *"...il primo e solfizando: et proferindo il nome delle note, cio e di: ut re mi fa sol la, come fanno gli scolari. Il secondo è solamente il proferire il suono, et la voce nella mente concetta, lascuando il nome delle sillabe, come fanno gli stormenti musicali. Il terzo, il quale e da cantore, e la applicatione delle parole delle cantilene a i suoni nella mente concetti per mezzo delle sei sillabe cantabili, le quali principalmente in due parti si dividono*" (1533, p.16.

Além de expor as consonâncias e dissonâncias, o autor (ainda em referência a Gafurio) faz questão de mencionar como tais intervalos são chamados "pelos antigos" ("*secondo gli antichi*"), apresentando-os resumidamente, conforme mostra a Tabela 33.

Nomes "segundo os antigos"	Explicação	Intervalos referidos
Equisone	"são aquelas consonâncias que derivam de dois sons semelhantes"	Uníssono, oitava, décima quinta, vigésima segunda.
Consone	"são aquelas [consonâncias] que tornam o som misturado (*'permisto'*), mais suave"	Quinta, décima segunda e décima nona.
Emmele	"são aquelas que se aproximam das consonas"	Terça, sexta e demais consonâncias imperfeitas
Dissone	"são aquelas que propriamente são chamadas de dissonâncias"	Segunda, quarta, sétima, nona, décima primeira, décima quarta, etc.

Tabela 33: Resumo dos intervalos como chamados 'pelos antigos' (1533, p.115).

3.11.1.3 Notação

Os elementos concernentes à notação são apresentados parcialmente nos capítulos finais da primeira parte do tratado (no que diz respeito às figuras, ligaduras e pausas) - embora a segunda parte ao canto mensural seja integralmente dedicado às múltiplas temáticas relacionadas à questão. Esta que consiste na porção entre a parte mais extensa das quatro que formam o tratado, é responsável por apresentar um grande número de tópicos que compõem aquilo que Lanfranco julga o necessário para a formação perante o assunto.

Contudo, ao presente objeto, três desses tópicos são particularmente significativos por revelarem os pontos fundamentais do raciocínio de Lanfranco em uma perspectiva 'analítica' perante o repertório de seu tempo, particularmente: (1) "Sobre a *battuta* e em quais figuras ela é posta" (p.67-68); (2) "A maneira de colocar as palavras embaixo dos cantos" (p.68-69); (3) "Sobre os *segni contra segni*, que, segundo os modernos, estabelecem certas proporções colocando a *misura* na Breve, Semibreve, Mínima e Longa imperfeita" (p.76-78).

Um dos aspectos mais significativos da doutrina mensural exposta por Lanfranco consiste na manutenção da Breve como figura central na estrutura mensural, indicando a

opção por sua equivalência, seguindo Spataro em *Tractato di musica* (1531), como comentado anteriormente.[604]

Sobre a *battuta* (ou '*tactus'*), Lanfranco a define como:

> ...um certo sinal formado à imitação do movimento do pulso saudável, por elevação e descensão da mão daquele que governa, [e] posta na semibreve de duas partes iguais todas as vezes que os símbolos de Tempo são inteiros [𝅝 e ○]. Mas, quando são atravessados [𝅜 e ⌽], esta [medida] é posta na breve [dividida] por duas semibreves; e as vezes é realizada na mínima, [a qual é] igualmente dividida devido ao ponto da Prolação perfeita; em outros casos, essa medida é posicionada na Longa, majoritariamente assinalada [em uma circunstância com] 'símbolos contra outros símbolos' ('*segni contra segni'*)[605] (1533, p.67).

De acordo com passagem, enquanto a semibreve atua como *tactus* em símbolos de *Tempus* íntegros [𝅝 e ○], a breve imperfeita atua como *tactus* em ambos os sinais *diminutum* [𝅜 e ⌽]: uma posição seguida também por Aaron e Spataro, que, segundo Ruth DeFord, é proveniente da leitura de *Angelicum ac divibum opus musice* (1508) de Gafurio (2015, p.160). Além disso, Lanfranco apresenta a possibilidade de as mínimas atuarem como *tactus* em prolação perfeita ou em *sesquialtera* em *tempus perfectum diminutum* [606] – o '*sesquitactus'*, como sintetiza Bank (1972, p.226) -, ou ainda, na Longa, embora esta quando decorrente principalmente em uma situação '*segni contra segni*'.

Neste mesmo contexto, Lanfranco apresenta suas considerações a respeito da colocação silábica em cantos mensurais, o que consequentemente faz-nos entender a estreita relação desse processo junto aos próprios elementos mensurais. São apresentados oito preceitos que sintetizam os principais fundamentos a respeito desta prática aplicada tanto ao *canto fermo* quanto ao *canto figurato* (ou '*misurato'*, como prefere o autor). Aparentemente as considerações são apresentadas para todo o tipo de canto secular ou religioso, exceto o último preceito dedicado às missas e, particularmente, motetos, uma vez que, nesses casos, a

[604] Particularmente na seção 3.1.4.1 do presente estudo (dedicado a *Lucidario* de Pietro Aaron).
[605] "*La Battuta...e un certo segno formato a imitatione del moto del Polso bem sano per elevatione: et depositione della Mano di quel: che governa, si pone nella Semibreve di due parti eguali, ogni volta che i segni del Tempo sono interi. Ma quando sono trversati: essa si mette nella Breve di due Semibrevi: et spesse fiate nella* Mínima*: igualmente dividindola sotto al punto della Prolation perfetta: et alcuna volta nella longa essa misura si pone, maggiormente segnando segni contra segni*" (1533, p.67).
[606]

disposição silábica ocorre também ao nível da semimínima (como aponta os comentários do preceito 7).

Or e da sapere, che le distintioni delle parole si fanno nel canto Misurato: ma non come nel Fermo: perche in questo la distintione si fa secondo la sentenza delle parole: et in quello, secondo che porta l'ordine del contrapunto, et la necessita delle Pause, benche il Compositore de avertire di far la cadenza, overo distintione generale secondo la sentenza, et distintione delle parole.	[1] É de se saber que as distinções das palavras feitas no *canto misurato* não são como no [*canto*] *fermo*, pois neste, a distinção é feita de acordo com a sentença do texto, e naquele, segundo o que conduz a organização do contraponto e da necessidade da pausa – apesar disso, o compositor deve atentar-se em realizar a cadência (ou distinção) geralmente de acordo com a sentença e a distinção das palavras.[607]
Nel canto Misurato adunque ogni nota distinta (eccetuando quasi sempre la Semimínima) porta la sua sillaba, come fa quella del Fermo.	[2] No *canto misurato*, toda nota separada carrega a sua sílaba, como é feito no [*canto*] *fermo* (exceto quase sempre a semimínima).
Ma nel Fermo solamente sopra le quadre si pone sillaba, eccetto alcuna volta: dove l'usanza porta di mandare le mezzane in Dupla proportione: come ne i Credo: et in altri canti si vede.	[3] No [*canto*] *fermo* a sílaba é posta somente sobre as [notas] quadradas, exceto algumas vezes em que o hábito leva a colocá-las nas notas médias[608] em proporção dupla, como é visto no *Credo* e outros cânticos.
Et ogni legatura o del Fermo, o del Figurato non porta piu di una sillaba, come gia fu detto.	[4] Toda ligadura, seja no [*canto*] *fermo* ou *figurato*, não carrega mais de uma sílaba, como já foi dito.
Or il Punto del Misurato canto non porta sopra se sillaba alcuna: perche esso non e cantabile, ne la sua forza fa opera in se stesso: ma nelle note si stende.	[5] O ponto no [*canto*] *misurato* não carrega sobre si nenhuma sílaba, porque este não é cantável nem a sua força consiste em algo em si mesmo, mas [apenas quando posto] nas notas.
Et alla Semiminima, che segue la Minima col Punto, alcune rare volte si usa di dar la sillaba, et alla nota bianca: che alla detta Semiminima dopo viene.	[6] São raras as vezes que a semimínima que segue uma mínima com ponto carrega uma sílaba; o mesmo [ocorre] com a nota branca [mínima] que vem depois da semimínima.
Et la Semiminima principiante di necessita porta la sua sillaba, ma ne a quelle di mezzo, ne a l'ultime di consuetudine bona mai non si da la sillaba: ne alla nota bianca, che dopo essa ultima Semiminima segue: eccettuando alcuna volta la imitatione delle Canzoni Frazese.	[7] A semimínima inicial carrega a sua sílaba por necessidade; mas nem aquelas [apresentadas] no meio, nem aquela no final, por bom hábito, carregam sílabas, nem a nota branca [(i.e., mínima)] que segue depois da última semimínima, exceto em algumas vezes, à imitação das *canzoni* francesas.

[607] Em outras palavras, Lanfranco afirma que as segmentações (ou as '*distintioni'*) no *canto fermo* ocorrem de acordo com o significado das palavras – i.e., alinhadas à estrutura sintática do texto em questão; no canto figurado, de outro modo, essas divisões ocorrem pelas características do contraponto e pela necessidade das pausas. Ao final do preceito, entretanto, o autor recomenda que o compositor de música polifônica deve atentar-se à estrutura textual das palavras e as suas respectivas segmentações ou articulações.

[608] Em referência aos melismas de neumas como *climacus* da semiologia gregoriana (cf. CARDINE, 1989, p.157). O termo é apresentado e explicado inicialmente na primeira parte do tratado, especialmente no capítulo intitulado "*Delle note mezzane*" (1533, p.33).

Le replicatione delle parole nel Canto fermo non si fa mai: ma nel Figurato si fa: quando le note la possono portare. Ma quando non la portano: allhora si sta su la penultima sillaba tanto: che si arriva alla cadentia: o all'ultima nota cantabile, per darle l'ultima sillaba delle parole: Et cio sia detto inquanto alle Messe: et Motetti: Perche ne delle Canzoni Frazese: e de Madrigali io non ne parlo.	[8] No *canto fermo,* nunca há a repetição de palavras, embora ocorra no *figurato* quando as notas podem sustenta-las. Mas quando não as podem, então [as notas excedentes] são assinaladas à penúltima sílaba próxima à cadência, atribuindo a última sílaba [do texto] à última nota cantável, e que isso seja dito quanto às Missas e Motetos, pois não falo [a respeito] das *canzoni* francesas e [nem] dos madrigais.

O próximo e último tópico aqui abordado – sobre o capítulo intitulado "*De segni contrasegni...*" -, diz respeito às relações do *tactus* (em igualdade ou em proporção) entre diferentes símbolos do sistema mensural, quando estes são apresentados sucessivamente (ou horizontalmente)[609]. Além da apresentação sinóptica dos sinais e suas respectivas relações, Lanfranco ilustra os argumentos a partir de referências ao repertório polifônico - neste caso, extraídos de duas Missas *L'homme armè* (*super voces musicales* e *sexti toni*) de Josquin.

Inicialmente, Lanfranco afirma categoricamente as referências do *tactus* (referenciado como '*misura'* ou '*battuta'* ao longo do capítulo), para que assim seu leitor compreenda a relação dos diferentes símbolos. Desta forma, afirma-se: nos símbolos referentes ao *tempus* íntegro (𝅝,𝅝), a Semibreve figura como *tactus*; no símbolo transverso (𝅝,𝅗𝅥), a breve assume como *misura*; no símbolos com *Prolatio* perfeita (𝅝,𝅘𝅥𝅮), a Mínima; e no símbolo representativo ao *Modus* (i.e., *Modus cum tempore*) (C2, O2), atribuindo a longa como referência ao *tactus* (1533, p.76). Com relação especialmente à esta última, observa-se que Lanfranco aparentemente considera a figura '𝅗𝅥' também como o símbolo para o *Modus minor perfectus* – relação encontrada em outros teóricos do século XVI, embora sem nenhuma consistência, como afere Apel[610] (1961, p.149). Após a delimitação das referências, Lanfranco segue apresentando os primeiros símbolos que denotam relações de igualdade a respeito do *tactus*, conforme mostra a Tabela 34.

[609] Pois nem sempre a situação é análoga quando os símbolos são apresentados simultaneamente, sobretudo com relação à perfeição ou imperfeição quanto ao *Tempus*, como alerta Busse Berguer: "*When perfect and imperfect time occur simultaneously, the relationship can usually be determined without much difficulty. It cannot be assumed, however, that horizontal relationships of mensurations were always identical with the vertical ones*" (1993, p.51)

[610] "*...various theorists of the sixteenth century… adopt the sign* 𝅗𝅥 *as an indication for modus* [minor] *perfectus, althought without consistency*"(1961, p.149).

Símbolos		Equivalências entre as figuras (Símbolo 1 = Simbolo 2)	
		 (perf.)	(imperf.)
		 (perf.)	(imperf.)
		 (imperf.)	(imperf.)
		 ou (perf.)	(imperf.)

Tabela 34: Símbolos que possuem o *tactus* em relação de igualdade (1533, p.76).

Após essa relação, Lanfranco segue com os símbolos que denotam proporções, como a *dupla* (1:2), *sesquiterza* (3:4) e a *quadrupla* (1:4). Com relação à dupla, o autor preocupa-se em separá-la de acordo com a referência do raciocínio. O primeiro grupo expressa a relação, entre a quantidade de mínimas dispostas em ambos os símbolos; o segundo, da equivalência entre a semibreve e a breve; e o mesmo para o terceiro grupo, entre a longa e a breve. Em todos os casos, reforça o autor, deve-se se respeitar a perfeição ou imperfeição das figuras ao estabelecer a devida equivalência.

Portanto, os símbolos reunidos na Tabela 35 apresentam sempre o efeito de diminuição demonstrada a partir de referências que melhor representam o *tactus* dos símbolos em questão (apesar da equivalência da breve). Com relação ao primeiro grupo, o autor indica que se os símbolos forem apresentados ao contrário (i.e., o segundo antes do primeiro), constata-se uma proporção *subdupla* – relação a qual, *a priori*, é extensível aos outros dois grupos.

	Símbolos		Equivalências entre as figuras (Símbolo 1 = Simbolo 2)	
1				
2			(perf.)	 (perf.)
			(perf.)	 (imperf.)
			(imperf.)	(imperf.)
3			(perf.)	(perf.)
			(perf.)	 (perf.)
			(imperf.)	(perf.)
			(imperf.)	(imperf.)
			(imperf.)	 (imperf.)

Tabela 35: Símbolos que possuem a relação do *tactus* em proporção *dupla* (ou *subdupla*, se apresentadas ao contrário) (1533, p.77).

Os outros dois grupos apresentam símbolos que se estabelecem em proporção *quadrupla* e *sesquiterza*. Seguindo o mesmo raciocínio anterior, Lanfranco apresenta-os enfatizando a nota de referência para cada um dos grupos: o primeiro com relação à mínima, e o segundo, à breve, como pode ser observado na Tabela 36; a Tabela 37 apresenta a relação do *tactus* sob a proporção *sesquiterza*.

	Símbolos		Equivalências entre as figuras (Símbolo 1 = Simbolo 2)	
1			 ou  [611]	
			 (imperf.)	
			 (imperf.)	
			 (perf.)	
			 (perf.)	
2			 (perf.)	(perf.)
			 (perf.)	(imperf.)
			 (perf.)	(imperf.)

Tabela 36: Símbolos que possuem a relação do *tactus* em proporção *quadrupla* (1533, p.77)

Símbolos		Equivalências entre as figuras (Símbolo 1 = Simbolo 2)	
			

Tabela 37: Símbolos que possuem *tactus* em proporção *sesquiterza* (1533, p.77)

[611] Conforme cita Lanfranco: *"...sono nella Quadrupla:percioche si fa comparatione dela Breve di quatro Minime de i primi alla Minima sola de i seguenti*" (1533, p.77). Neste caso, ao enquadrar a relação entre os dois símbolos em uma proporção quadrupla, o autor aparentemente não considera a última semibreve concernente ao *Tempus perfectus*, estabelecendo a relação, não por via da unidade mensural isócrona, mas apenas pelo *tactus* (binário) instaurado ao nível da semibreve. Outros detalhes sobre a questão serão discutidos mais à frente.

Após a apresentação das relações entre os símbolos, Lanfranco apresenta exemplos do repertório (especificamente Josquin), que aplicam situações semelhantes, adicionando comentários analíticos, com o intuito de esclarecer os elementos necessários para a sua execução. Todas as situações mencionadas são provenientes da Missa *L'homme armé super voces musicales*: *Kyrie* II (Kyrie), *Qui tollis* (Gloria), *Et incarnatus est* (Credo) e *Christe* (Kyrie), segundo a ordem de apresentação.

Fundamentada na relação entre dois dos símbolos listados anteriormente em proporção *quadrupla* (𝅝 e 𝅗𝅥), com relação ao primeiro exemplo apresentado (*Kyrie* II), Lanfranco menciona expressamente que se trata de um exemplo de proporção *dupla*[612]. A contradição é comentada pelo autor quando apresenta o segundo e terceiro exemplos – embora, nestes casos, os símbolos envolvidos são '𝅝' e '𝅗𝅥'. Contudo, para investigarmos mais profundamente os elementos desta ambiguidade, faz-se necessário a análise das considerações apresentadas pelo próprio autor acerca dos exemplos citados.

No primeiro caso, o breve comentário retoma um assunto já abordado no próprio *Scintille*, quando Lanfranco explica a prática aplicada no *tempus perfectus diminutum* (𝅝), em considerar, além do *tactus* ternário (posicionado a cada três semibreves), também o *tactus* binário (a cada duas semibreves). Assim, ao analisar o caso do *Kyrie* II, Lanfranco afirma que a posição relacionada ao *tactus* ternário consiste, de acordo com 'os antigos' - em provável referência a autores como Tinctoris e Gafurio -, uma contraposição ao posicionamento do *tactus* binário, conforme avaliam os 'menos antigos' - possivelmente em alusão a Spataro.



> ...a breve, do primeiro [símbolo] possui duas semibreves e equivale a duas mínimas do segundo, ou seja, uma semibreve [imperfeita] contra uma mínima - ou ainda, à imitação dos antigos, uma semibreve perfeita do segundo, contra a breve perfeita do primeiro [símbolo]. Mas é compreendido [da maneira inicial], pois, segundo os menos antigos, o *tactus* do primeiro [símbolo] é a breve imperfeita, e aquela do segundo, é a mínima, a qual é sempre imperfeita[613] (1533, p.78).

[612] "*Ma Iosquino nella sua messa dell'huomo Arme super voces musicales, nel terzo Kyrie, fa la Dupla*" (1533, p.78).

[613] "*...contra la Breve di due Semibrevi del primo manda due Minime del secondo:; o vogliamo dire una Semibreve contra una Minima: o forse a imitatione de gli antichi: una Semibreve perfetta del secondo, contra*

No entanto, para estabelecer uma proporção *dupla* entre os símbolos envolvidos, a relação deve ser estabelecida conforme 'os antigos', uma vez que o *tactus* da breve do *tempus perfectum diminutum* alinha-se à semibreve do *tempus perfectum prolatio maior*, conforme mostra a Figura 106. Portanto, considerando este aspecto, a parte do Tenor procede em proporção *dupla* se comparada às demais partes (Ex.85).

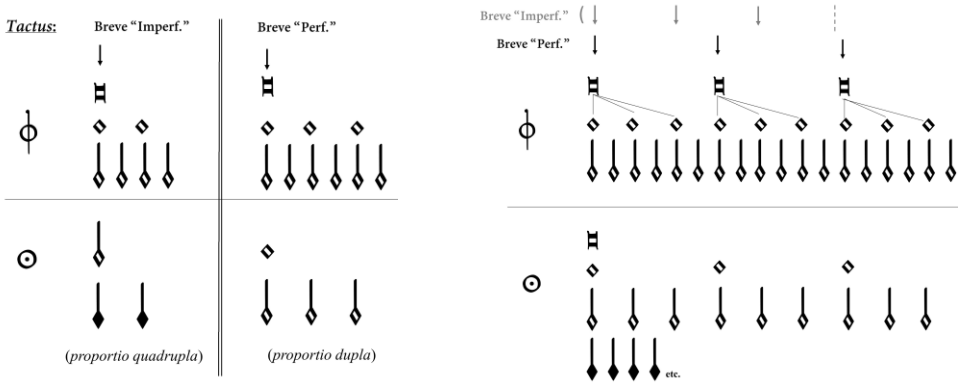


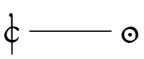
Figura 106: Ilustrações das relações entre os símbolos comentados por Lanfranco (1533, p.78). O esquema à esquerda apresenta a relação isócrona do *tactus* (sem a unidade mensural completa), conforme as perspectivas dos "menos antigos" (breve imperfeita, produzindo uma '*proportio quadrupla*') e dos "antigos (breve perfeita, produzindo uma '*proportio dupla*'). À direita, a relação disposta na unidade mensural completa.



Exemplo 85: Josquin Desprez, Missa *L'homme armé super voces musicales*, *Kyrie* II, excerto inicial. Transcrição baseada em I-Rvat MS Capp. Sist. 154, f.5v-6r.

alla Breve perfetta del primo. Ma cosi dissi: percioche la misura del primo e la Breve imperfetta secondo i meno antichi: et quella del secondo e la Minima: che sempre e imperfetta" (1533, p.78).

O segundo e o terceiro exemplos (*Qui tollis* e *Et Incarnatus est*) apresentam a mesma situação de proporção *dupla*, embora com símbolos diferentes. Nestes casos, ambos apresentam a relação entre 𝔠 e ⊙. Assim como poder ser visto em um dos dois exemplos citados, *Qui tollis* (Ex.86), o Tenor apresenta-se com o símbolo 𝔠 enquanto as demais vozes em ⊙. Sobre a comparação, Lanfranco afirma:



> [em ambos os exemplos de Josquin] a breve do primeiro [símbolo] equivale a duas mínimas do segundo (ou seja, uma Semibreve imperfeita). Mas como mostrado, o segundo [símbolo] - dizem os [teóricos] modernos -, possui a Mínima como *tactus*, e não a Semibreve. Assim a ordenação [presente nos exemplos] demonstra ser contrária a alguns dos símbolos anteriormente apresentados em proporção *quadrupla*[614] (1533, p.78).

Neste caso, Lanfranco demonstra uma diferença entre a elucubração teórica e a relação prática – que inclusive pode ter motivado o autor a apresentar os exemplos de Josquin.[615] A descrição de Lanfranco procura enfatizar o processo semelhante àquele do exemplo anterior, embora sem a presença do ambíguo *tempus perfectum diminutum*. A Figura 107 apresenta uma síntese comparativa de ambos os símbolos discutidos pelo autor, incluindo as perspectivas dos 'menos antigos' e dos 'antigos' expressos na citação.

[614] "*...contra la Breve de i primi medesimamente manda due Minime de i secondi: o vogliamo dire una Semibreve imperfetta. Ma cio fu detto: perche i secondi: come vogliono i moderni, hanno la* Mínima *per battuta, et non la Semibreve: Il qual ordine pare contrario ad alcuni de i soprascritti segni: i quali in quadrupla proportione si dimostrano*"(1533, p.78).

[615]Vale lembrar que, no *Scintille*, esse é o capítulo com maior número de exemplos e comentários baseados em peças do repertório.

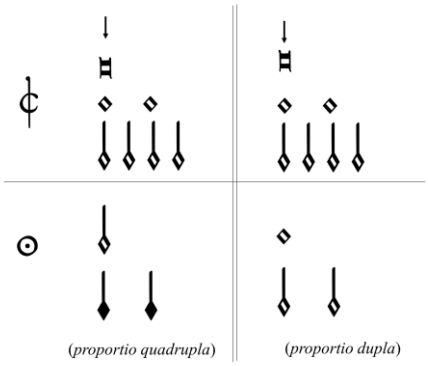
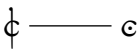


Figura 107: Ilustração das relações isócronas do *tactus* dos símbolos comentados por Lanfranco (1533, p.78). À esquerda, as perspectivas dos "menos antigos" (que produz uma '*proportio quadrupla*' entre os símbolos), e à direita, aquela dos "antigos" (que produz uma '*proportio dupla*' entre eles).



Exemplo 86: Josquin Desprez, Missa *L'homme armé super voces musicales*, *Gloria* ('*Qui tollis'*), excerto inicial. Transcrição baseada em I-Rvat MS Capp. Sist. 154, f.8v-9r.

Entretanto, no último exemplo apresentado, no *Christe* da mesma Missa (Ex.87), uma a proporção quadrupla é estabelecida entre o Tenor (𝅝)e as demais vozes (𝅗𝅥), conforme mostra a Figura 111. Neste caso, diferente dos dois anteriores, a *prolatio perfecta* no Tenor apresenta-se com propriedade aumentativa, incidindo ao '*error anglorum*', se utilizarmos o termo adotado por Tintoris em *Proportionale musices* (2008 [1472-1475], III, cap.2, p.80) para esse fenômeno abundantemente adotado por compositores ao longo do século XV. Lanfranco não entra em tais detalhes sobre a questão, e suscintamente comenta:



...e agora, no *Christe* da dita Missa, a própria [proporção *quadrupla*], porque nela a *quadrupla* (ou a *subquadrupla*) é apresentada [entre as vozes], comparando uma só mínima da Prolação perfeita à quatro [mínimas] da imperfeita[616] (1533, p.78).

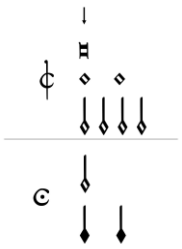


Figura 108: Ilustração das relações isócronas do *tactus* dos símbolos comentados por Lanfranco (1533, p.78). Neste caso, as figuras apresentam-se em proporção quadrupla, uma vez que uma mínima (do símbolo de baixo) equivale à quatro mínimas do símbolo de cima (como afere Lanfranco).



Exemplo 87: Josquin Desprez, Missa *L'homme armé super voces musicales*, *Christe*, excerto inicial. Transcrição baseada em I-Rvat MS Capp. Sist. 154, f.4v-5r.

616 "*...Et anchora a se stesso nel, Christe, della detta messa, percioche sui nella quadrupla sono comparati: overo subquadrupla: comparando una sola* Mínima *della Prolation perfetta a quattro della imperfetta*" (1533, p.78).

3.11.1.4 Contraponto

O caráter didático presente em *Scintille* também pode ser notado quando Lanfranco argumenta sobre o contraponto na quarta e última parte do tratado. Estreitamente apoiado na doutrina de Gafurio, o autor expressa suas considerações dividindo-as sistematicamente em duas classes de regras de aplicação: aquelas concernentes ao tratamento das consonâncias e outras às dissonâncias. A estratégia adotada permite que o autor expresse de maneira concisa os aspectos fundamentais para o estudante iniciar suas experiências sobre o assunto.

As regras sobre o tratamento das consonâncias expressas por Lanfranco seguem rigorosamente a sistematização proposta por Gafurio no terceiro capítulo da terceira parte de *Practica musice* (Milão, 1496), do qual também empresta a própria definição de contraponto.[617] Já as dissonâncias, consistem em um resumo organizado em cinco tópicos, a partir dos capítulos 4 e 5 do mesmo terceiro livro. Considerando a redação sumária de Lanfranco, apresenta-se abaixo a tradução integral dos conjuntos de regras que fundamentam a doutrina contrapontística do autor parmese.

> La prima e: che ogni Contrapunto de comminciare in Consonanza perfetta: come e in Unisono: et Ottava et la altre. Ma questa e arbitraria.
>
> La seconda e, che due Consonanze perfette di una medesima denominatione l'una dopo l'altra: movendosi gli estremi da luogo a luogo per gradi eguali: come sono due Unisone: o due Ottave: o due Quintedecime: non possono stare in Contrapunto: senza la intermissione di una Consonanza Mezzana: o di una Imperfetta. Ne due Mezzane: come sono due Quinte: o due duodecime: non sono admesse nel medesimo modo: senza la interpositione di una Perfetta Consonanza: od Imperfetta. Per il che la Dissonanza non è di tanta auttorita: che con la sua interpositione sia bastante a salvarle.
>
> A primeira [regra] é que toda composição deve começar em consonância perfeita, como é o uníssono, oitava e as demais. Mas esta [regra] é facultativa.
>
> A segunda é que duas consonâncias perfeitas de uma mesma denominação [apresentadas] uma após a outra, movendo os seus extremos por graus iguais (como são dois uníssonos, duas oitavas ou duas décimas quintas), não podem estar em contraponto sem a intermissão de uma consonância média ou de uma [consonância] imperfeita. Nem duas [consonâncias] médias são admitidas [se postas] de maneira semelhante, como são duas quintas ou duas décimas segundas, sem a interposição de uma consonância perfeita ou de uma [consonância] imperfeita. Pois a dissonância não é de tanta autoridade de maneira que sua interposição seja o bastante para salvá-las.

[617] "Contraponto, a qual é a arte que ensina a dispor os sons cantáveis com dimensões proporcionais e medida de tempo" (1533, p.113) ("*Contrapunto: lqual e l'arte che insegna a disponere i suoni cantabili com dimensione proportionabile: et misura di tempo*"). A definição é baseada naquela de Gafurio, presente no início da terceira parte de *Practica musice*: "*...contrapunctus ars flectendi cantabiles sonos proportionabili dimensione et temporis mensura*" (1496, f.ccvir).

La terza e: che piu Consonanze perfette possono stare l'una dopo l'altra: domentre che esse siano di diverse denominationi, Et medesimamente le Mezzane: come e l'Ottava dopo l'Unisono, Et la Quintadecia dopo l'Ottava: Et come e la Duodecima dopo la Quinta: et simili.

A terceira é que consonâncias perfeitas podem ser apresentadas uma após a outra desde que sejam de denominações diferentes; o mesmo ocorre com as [consonâncias] médias, como por exemplo: uma oitava depois do uníssono, uma décima quinta depois da oitava, ou ainda como a décima segunda depois de uma quinta, e outros casos semelhantes.

La quarta e, che piu consonanze perfette di una medesima denominatione sono concesse l'una dopo l'altra: pur chel movimento di l'una non trapassi gli estremi di l'altra: et che da luogo a luogo non si movano: Et cosi si fa delle mezzane: cio e, che se lo estremo grave ascende nello acuto: che lo acuto nel grave trapassi: come sarebbe (delle perfette ragionando) se l'acuto fusse in, c, sol fa ut: et il grave in c, fa ut: Et che questo ascendensse in c, sol fa ut: et quello in c, fa ut discendesse. Ma per le mezzane: come e sel grave si trovasse in C, fa ut: et lo acuto in g, sol re ut, Et chel grave la su ascendesse, et l'acuto al luogo del grave trapassasse. Per il che piu note in ottava: o in quinta, o in qual altra consonanza si vuole: l'una dopo l'altra con questa regola si possono proferire…

A quarta é que consonâncias perfeitas de uma mesma denominação são concedidas uma após a outra desde que o movimento de uma não ultrapasse o extremo da outra, sem se mover paralelamente; o mesmo com as [consonâncias] médias; isto é, que o extremo grave ascendesse para o agudo, e o agudo descendesse para o grave como seria (no caso das perfeitas) se o agudo fosse c *solfaut*, e o grave C *faut*, e este ascendesse para c *solfau*t e aquele descendesse para C *faut*. Mas no caso das [consonâncias] médias, é como se encontrasse no grave, C *faut*, e no agudo, g *solreut*, e o grave ascendesse para o agudo e o agudo fosse para o lugar do grave. Desta maneira, de acordo com essa regra, oitavas, quintas e as demais consonâncias podem ser proferidas uma após a outra.

La quinta e che tante delle imperfette ascendendo, et discendendo: se ne concede: quante se ne vuole: cio e tante terze: seste: et le sue composte, movendosi da luogo a luogo, perche non movendosi gli estremi: se ne puo fare cosi delle perfette: come delle imperfette: come nella poco inanzi regola detto habbiamo.

A quinta [regra diz] que é permitido [realizar] quantas [consonâncias] imperfeitas [o contrapontista] desejar, em ascendência ou descendência; isto é, tantas terças e suas compostas [que quiser], movendo-as paralelamente. Entretanto, não movendo os extremos, pode-se fazer [da mesma maneira] tanto as [consonâncias] perfeitas como também as imperfeitas, como na regra há pouco citada havíamos dito.

La sesta e: che se la parte bassa ascende. Che l'acuta discenda: Ma questa tuttavia e arbitraria: quantunque sia di molta importanza: et per lo piu da esser osservata.

A sexta é que se a parte grave ascende, então que a aguda deve descender. Todavia esta [regra] é facultativa, embora seja de muita importância e sempre deve ser observada.

La settima e, che volendo andare da una consonanza imperfetta ad una perfetta: che si vada alla piu prossima: Et cosi da una imperfetta ad una mezzana con simel modo si procede: come e passando dalla terza all'Unisono: se gli va con la terza minor: Et alla ottava con la sesta maggior: et simili.

A sétima é que desejando prosseguir de uma consonância imperfeita a uma perfeita, que seja feito pela mais próxima; e assim, de uma imperfeita à uma [consonância] média, procede-se da mesma maneira; por exemplo: se passar da terça ao uníssono, que seja pela terça menor; e à oitava, [que seja] pela sexta maior, e assim por diante.

L'ottava e: chel canto debba terminare in Consonanza perfetta, o almeno nella

A oitava [regra] é que a composição deve finalizar em consonância perfeita (oitava,

mezzana: come e in ottava, o in Unisono: o un Quinta: et somiglianti (1533, p.115-116)	uníssono), ou ao menos na [consonância] média, como a quinta, e semelhantes [compostas].

Com relação às regras sobre a manipulação correta das dissonâncias (segunda, quarta e sétima), Lanfranco enfatiza, na maioria dos casos, acerca da posição métrica em que estes intervalos devem ser apresentados, e como ocorre a disposição perante os demais intervalos, como é o caso do uso da quarta. Como mencionado, as orientações derivam da redação de Gafurio presente na terceira parte de seu *Practica musice*: as três primeiras regras derivam do capítulo 4, enquanto que a quinta regra, consiste em uma síntese do capítulo 5. A quarta regra, a qual indica que a dissonância não pode interpolar duas consonâncias perfeitas, aparentemente consiste em uma elucubração do próprio Lanfranco baseada nas demais considerações gafurianas.

La prima e: che la Seconda: la qual da Boetio e connumerata fra le Emmele: si concede Sincopata nella Semibreve: et piu spesso nella Mínima inanzi alla terza: andando all'Unisono.	A primeira [regra] é que [o intervalo de] segunda, o qual Boécio considera entre as *emmele*, é concedido [a ser realizado de maneira] sincopado na *semibreve*, e mais comumente na mínima, [mas] que seja precedido pela terça, andando [em seguida] para o uníssono.
La seconda e: che la Quarta chiamata *Diatessaron*: posta da gli antichi fra le Consonanze: si concede inanzi alla Terza andando alla Quinta, o pur ritornando alla Terza.	A segunda [regra] é que a quarta, chamada *Diatessaron* (posta entre as consonâncias pelos antigos), é concedida se for precedida pela terça, andando [em seguida] para a quinta ou retornando para a terça.
La terza e, che la Settima dissonanza si de fare inanzi alla Sesta: procedendo all'Ottava: et cosi s'intende delle lor Ottave: et che sempre in Sincopa condute siano, Perche rare volte son concesse (ma niuna a gli scholari) in piena misura.	A terceira [regra] é que a dissonância da sétima deve ser feita antes da sexta, e então, proceder para a oitava, e assim se entende este movimento, que deve ser conduzido sempre em sincopa, pois raras são as vezes concedidas em *tactus* pleno (mas nenhuma aos estudantes)[618].
La quarta e: che niuna Dissonanza non e atta a salvare con la sua intermissione due Consonanze perfette di um medesimo genere: mosse per gradi equali da luogo a luogo: come sono due Unisoni: et due Ottave: et somiglianti.	A quarta é que nenhuma dissonância é apta a salvar, com a sua intermissão, duas consonâncias perfeitas de um mesmo gênero, movimentadas por graus iguais, paralelamente, como são dois uníssonos, duas oitavas, e semelhantes [compostos].

[618] Isto é, sem a sincopa.

La quinta e: che la Quarta: cio e la *Diatessaron*: la qual per se stessa non e sonora: intramezzata fra la Sesta overo Ottava: e sonorissima. Per il che se ne concede l'una dopo l'altra: quante se ne vuole fra la Sesta: cosi ascendendo: come discendendo: perche essa fa l'harmonia da prattici chiamata Falsobordon: Dopo le quali Seste alla'Ottava si procede, Laonde essa Quarta in fine viene a consonare in Quinra col grave: et in Quarta con lo acuto suono: Per il che si vede: che la Quarta insieme aggiunta con la Quinta: fanno la Ottava.

A quinta [regra] é [a respeito] da quarta (isto é, a *Diatessaron*), a qual em si, não é sonora, [mas] se interposta entre a sexta ou oitava, é sonoríssima. Dessa maneira são concedidas quantas desejar, uma após a outra, em ascendência ou descendência, pois essa [circunstância] faz a harmonia chamada pelos práticos de Falsobordão, a qual após [o intervalo] de sexta procede à oitava, momento em que essa quarta, ao final, vêm a consonar em quinta com o grave, e em quarta, com o som agudo (pois compreende-se que a quarta adicionada à quinta resulte na oitava).

Após a apresentação das regras, o conteúdo concernente ao uso das consonâncias é sintetizado naquilo que o autor chama de "Mão do Contraponto" ("*Mano del Contrapunto*"): na verdade, a reunião entre as possibilidades dos intervalos consonantes (1, 3, 5 e 6) relacionados a cada *locus* da mão guidoniana, servindo como uma espécie de guia ao jovem estudante: um mapa codificado do espaço sonoro a partir do *gamut*, de acordo com as consonâncias disponíveis acima e abaixo do que seria o *cantus firmus* (Fig.109 e 110).

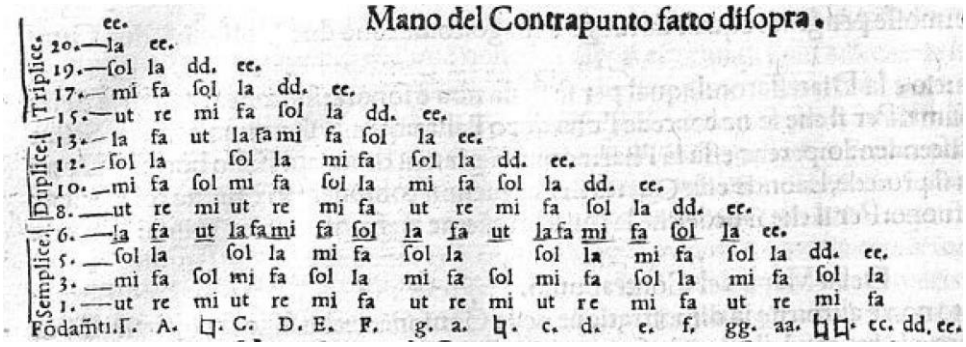


Figura 109: A "mão do contraponto" com as consonâncias apresentadas acima dos "fundamentos" ("*fondamentij*") do *gamut* (que representam as notas do *cantus firmus*). A figura mostra as opções iniciando pelas notas graves (1533, p.118).

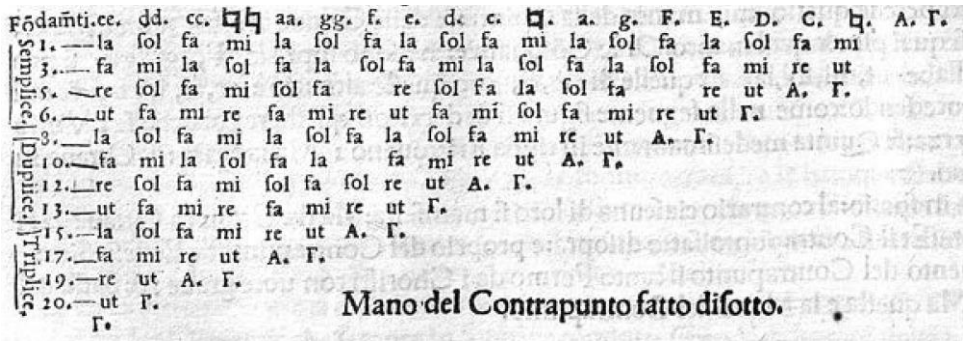


Figura 110: A "mão do contraponto" com as consonâncias apresentadas abaixo dos "fundamentos". A figura mostra as opções iniciando pelas notas agudas (1533, p.118).

Após os conjuntos de regras e a '*mano del contraponto*', o autor encerra o assunto apresentando um breve capítulo dedicado à "Maneira de fazer contraponto para o iniciante" ("*Modo da far Contrapunto per lo Principiante*"), que figura em um testemunho pessoal das preferências pedagógicas adotadas por Lanfranco junto aos seus alunos. As orientações podem ser divididas em três partes, conforme mostra a Tabela 38: o plano inicia-se em contraponto simples (nota-contra-nota), passa para a utilização de sincopas com semibreves e mínimas com ponto, e finaliza com o contraponto diminuído (ou florido). No entanto, vale observa os detalhes da eloquência cuidadosa de Lanfranco ao apresentar suas considerações sobre o seu método, caracterizado pelo processo progressivo a respeito da dificuldade a ser enfrentada por seu estudante.

> Il modo: ch'io tengo di insegnare il Contrapunto a gli scholari nostri: e questo: Perche primeiramente glie lo insegno a nota contra nota: accio che imparino a cadere su le Consonanze: poscia a Mínima con alcune Semibrevi sincopate in *fuga* col canto Fermo: sel si puo, meschiando le Dissonanze con le Consonanze. Fuggendo: Et alcuna volta discendendo alle Cadenze perfette: che sono di Ottava di Quintadecima: o pur di Unisono. Ultimatamente diminuito glie lo insegno: Ma talmente sincopato: che niuna misura intera: et piena non casca mai su la Semibreve: ne su la Mínima col punto. Ma quando il Contrapunto fusse a tre: o pur a quattro: a
>
> A maneira que eu tenho de ensinar o contraponto aos nossos estudantes é a seguinte. Primeiramente os ensino o [contraponto] nota-contra-nota. Assim que aprendem a colocá-las sobre as consonâncias, então [eles posicionam] a mínima com algumas semibreves sincopadas em *fuga* com o *cantus firmus*; e se puder, [devem] misturar as dissonâncias com as consonâncias, fugindo, e, algumas vezes, descendendo às cadências perfeitas, que são [as] de oitava, de décima quinta, ou também, de uníssono. Por último, os ensino o [contraponto] *diminuito*[619], mas de tal forma sincopado que nenhum *tactus* inteiro e pleno[620] cai sobre a semibreve, nem sobre

[619] Neste caso, na terminologia adotada por Tinctoris em *Liber de arte contrapuncti* (II, cap.19) e outros autores subsequentes, consiste no contraponto que contrasta ao contraponto *simplex.*
[620] Aqui em refrerência ao início do *tactus*.

simile stretezza non gli pongo…(1533, p.119).	a mínima com o ponto. Mas quando o contraponto for a três ou a quatro [partes], [as sincopas] não são realizadas com semelhante estreiteza.

Etapas	Conteúdo abordado
1.	Contraponto nota-contra-nota (ou simples).
2.	Contraponto com mínimas e semibreves sincopadas, apresentadas em imitação ao *cantus firmus*; se possível, incluir dissonâncias. Em certos pontos, realizar 'cadências perfeitas' (em oitava, quinta ou uníssono).
3.	Contraponto diminuído (ou florido), sincopado, sem o uso de semibreves ou mínimas com ponto no início do *tactus*.

Tabela 38: Síntese do método do ensino do contraponto proposto por Lanfranco aos seus estudantes.

3.11.1.5 Modos

As considerações sobre os modos apresentadas por Lanfranco consistem em um breve compêndio das doutrinas expressas por Marchetto, Gafurio, Ornithoparchus e Aaron. De maneira concisa e direta, o autor organiza toda a terceira parte do tratado a dispor categoricamente os pontos que julga fundamentais ao assunto, aplicados, a priori, ao cântico monofônico, deixando ulteriores aprofundamentos (o que talvez incluiria uma porção aplicada à polifonia) a serem apresentados em seu prometido tratado "*Terentiana*", embora este nunca tenha sido encontrado (vide nota 588)

A característica didática da eloquência de Lanfranco torna toda sua explicação sobre os modos em uma síntese notável sobre o complexo assunto. Conforme consta na Tabela 39, o segundo livro é dividido em 28 capítulos (ainda que não sejam enumerados por Lanfranco), os quais podem ser agrupados em seis 'tópicos', revelando de maneira mais direta o plano expositivo adotado pelo autor. Desta forma, adotando essa proposta, divide-se em: (I) informações gerais; (II) reconhecimento dos modos pela observação de determinados marcadores; (III) transposição; (IV) formação dos modos e suas características; (V) a aplicação deste conhecimento aplicado ao rito; e (VI) as orientações para a execução dos cânticos.

'Tópicos'	**'Cap.'**	**Conteúdo**
I. 'Informações Gerais'	1	Sobre os modos chamados tons (definição)
	2	Sobre a quantidade e a primeira divisão dos modos (autênticos e plagais)
	3	Sobre as *chorde finali* (ou *regolari*) e *confinali* (ou *irregolari*)
	4	Sobre as espécies de *diatessaron* e *diapente*
	5	Sobre a composição das espécies de *diapason*
	6	Sobre a segunda divisão dos modos (perfeito, imperfeito, mais-que-perfeito, misto, comisto, regular e irregular)
II. 'Reconhecimento dos Modos"	7	Sobre o conhecimento geral dos modos
	8	Sobre algumas *chorde inditiali* para alguns cantos sem regras
	9	Sobre o *ambitus* ("*circuito*") dos modos
	10	Sobre as repercussões ("*repercussioni*")
	11	Sobre as distinções ("*distintioni*")
III. 'Transposição'	12	Sobre a transposição
	13	Sobre a transposição do canto
	14	Sobre a transposição das claves
IV. 'Formação dos modos e suas características'	15	Sobre a formação do primeiro modo
	16	Sobre a formação do segundo modo
	17	Sobre alguns cantos dúbios nos modos 1 e 2
	18	Sobre a formação do terceiro modo
	19	Sobre a formação do quarto modo
	20	Sobre alguns cantos dúbios nos modos 3 e 4
	21	Sobre a formação do quinto modo
	22	Sobre a formação do sexto modo
	23	Sobre alguns cantos dúbios nos modos 5 e 6
	24	Sobre a formação do sétimo modo
	25	Sobre a formação do oitavo modo
'V. 'A aplicação na liturgia'	26	Sobre o *Euoae* ('*Saeculorum Amen'*)
	27	Como se conhece a Antífona pelo *Saeculorum*, e sobre a entonação dos salmos
VI. 'Orientações para a execução dos cânticos'	28	Sobre algumas regras para o cantor

Tabela 39: Divisão sinóptica da terceira parte de *Scintille di musica* (1533, p.112 [recte:102]-113).

Ao presente propósito, interessa-nos avaliar com maior cuidado os capítulos que compõem os tópicos II e V, da tabela acima, caracterizados pela exposição de aspectos significativos para a compreensão dos elementos analíticos adotados por Lanfranco, assim como as suas considerações para a aplicação deste conhecimento na liturgia. Contudo, antes dos comentários aos capítulos, faz-se necessário apresentarmos a definição de 'modo' expressa por Lanfranco.

Ao definir o termo 'modo' ('*tuoni'*), consta-se que Lanfranco replica integralmente a exposição apresentada por Ornithoparchus em *Musice activae micrologus* (I, cap.4), e por

ele atribuída a Guido d'Arezzo[621]. Se compararmos à redação de Ornithoparchus[622], Lanfranco acrescenta ainda uma pequena porção junto a primeira das duas definições apresentadas, dizendo: "O modo, segundo Guido, é a regra que avalia qualquer canto pelo final, *segundo a ascendência e descendência* [desse canto]; ou é o entendimento que demonstra a ascendência e a descendência [que ocorre] do início, meio e no fim de qualquer canto"[623] (1533, p.112 [recte 102], grifo nosso). Portanto, a redação de Lanfranco apresenta a primeira definição enfatizando aquilo que caracteriza a segunda, isto é, o parâmetro concernente ao perfil melódico ascendente ou descendente estabelecido pelo canto.[624]

A respeito do inferido capítulo intitulado "*Della general cognition de Tuoni"*, Lanfranco apresenta uma espécie de roteiro ou lista daquilo que podemos compreender como 'marcadores modais': isto é, indícios fenomenológicos que, combinados, possibilitam estabelecer a atribuição de um cântico a um determinado modo que corresponda a tais características. Nesta lista, dez itens são apresentados e brevemente explicados, além dos quatro dos capítulos subsequentes, os quais fornecem detalhes sobre alguns desses marcadores. Pela singularidade da síntese analítica oferecida por Lanfranco, apresenta-se abaixo a tradução integral do capítulo, sucedido por comentários a respeito desses parâmetros.

Della general cognition de Tuoni	Sobre o conhecimento geral dos modos
Per le spetie del *Diapente*: et *Diatessaron* congiunte insieme si conosce il Tuono: Perche la prima spetie del *Diapente* e commune del primo, et secondo Tuono: la seconda del terzo, et quarto. La terza del quinto et sesto: et la quarta del settimo, et ottavo: Et cosi sono quelle del *Diatessaron* poste quanno nel grave, et quanno nel'acuto.	[1] Conhece-se o modo por meio das espécies de *Diapente* e *Diatessaron* unidas em conjunto, pois a primeira espécie de *Diapente* é comum ao primeiro e segundo modo; a segunda, ao terceiro e quarto [modo]; a terceira, ao quinto e sexto [modo]; e a quarta [espécie], ao sétimo e oitavo [modo]. E assim são as [espécies] de *Diatessaron*, posicionadas ora no grave, ora no agudo.

[621] Na verdade, uma elaboração realizada a partir de preceitos apresentados nos capítulos 10 a 14 de *Micrologus.*
[622] "*Tonos: ut Guido refert: est regula in fine cantum dijudicans: vel est cognitio principij, medij, ac finis cuiuslibet cantus: ascensum et descensum indicans*" (ORNITHOPARCHUS, 1517, f.Biv).
[623] "*Il Tuono secondo lo Aretino: e la regola: che giudica ciascun canto nel fine: per la ascesa: et discesa: Overo e la cognitione: che dimostra l'ascesa: et discesa del Principio, Mezzo, et Fine di ciascun canto* (1533, p.112 [recte 102]).
[624] Um atributo enfaticamente afirmado por Marchetto em *Lucidarium*.

Et per la ascesa: et discesa: perche l'Autentico ha la *Diatessaron* sopra la *Diapente*: Et il Plagale l'ha sotto. Laonde lo Autentico della ascesa: et il Plagale della discesa si contenta.

[2] E pela ascendência e descendência [do canto], porque o [modo] autêntico possui a [espécie de] *Diatessaron* acima da *Diapente*, e o plagal [a *Diatessaron*] abaixo. Portanto, compreende-se o autêntico pela ascendência e o plagal pela descendência.

Et per lo principio, perche quel canto: che subito ascende alla quinta sopra il suo fine e Autentico: massimamente ascendendovi per salto. Et quello: che sotto di esso fine alla terza: o alla quarta discende: plagale e giudicato.

[3] E pelo início, pois aquele canto que ascende subitamente uma quinta acima da *finalis*, é autêntico, especialmente quando acende por salto; e aquele que descende uma terça ou quarta desta *finalis*, é avaliado como plagal.

Et per lo mezzo, perche quel canto: che nel mezzo ascende alla ottava sopra il suo fine, Autentico si stima. Ma non ascendendovi: anchora chel principio havesse la quinta, Plagale e tenuto: Eccetto se le ripercussioni dell'Autentico: Autentico nol perservassono.

[4] E pelo meio, pois aquele que canto que no meio ascende à oitava acima de sua *finalis*, considera-se autêntico; mas se não ascender, ainda que no princípio haja uma a quinta, é compreendido como plagal, exceto se as *ripercussioni* [inerentes] ao autêntico não as preservarem [como tal].

Et per la fine: perche quel canto: che dalla sua quinta al suo fine discende: Autentico si dice: Et quel que dalla terza: o quarta alla sua terminatione ascende, e Plagale. Et anchora per la chorde finali a due a due si distinguono: Perche il primo: et secondo in D. Terzo: et quarto in E. Quinto: et sesto in F. Settimo, et ottavo in g, regolarmente terminano: Et fuor di regola nelle sue confinali: o in altre finiscono.

[5] E pelo final, porque aquele canto que descende uma quinta até a *finalis*, se diz autêntico, e aquele que ascende uma terça ou quarta até a *finalis*, é plagal. E são distintos também pela [própria] nota da *finalis*, pois o primeiro e segundo [modo] finalizam regularmente em 'D'; o terceiro e o quarto, em 'E'; o quinto e o sexto, em 'F'; o sétimo e o oitavo, em 'g'; e finalizam irregularmente quando terminam em suas *confinalis* ou em outras [notas].

Et per le ripercussioni: perche quel canto: che sara piu volte lo Intervallo del suo *Diapente*: dalla sua chorda finale in acuto procedendo, maggiormente nel principio: sara detto Autentico. Ma quel: che dal detto fine in acuto spesse volte ripercuote la terza: o la quarta, Plagale e giudicato: riguardando per sempre alla ascesa: et discesa.

[6] E pelas *ripercussioni*, pois aquele canto que realizar mais vezes o intervalo de seu *Diapente* acima de sua *finalis* majoritariamente no início, será chamado autêntico. Mas aquele que desta *finalis*, frequentemente repercutir a terça ou a quarta, será avaliado como plagal, observando sempre a ascendência e a descendência [do canto].

Et per le distintioni: perche il canto si distingue piu spesse ne i luoghi piu convenienti a i principii: et fine del Tuono: che in altri luoghi non suol fare: Et e la distintione di tanta possanza, che facendola spesse fiate in luoghi convenienti ad altro Tuono: chel Tuono gia comminciato converte in l'altro.

[7] E pelas distinções, pois o canto se distingue mais frequentemente nos lugares mais convenientes aos princípios e finais do modo, não realizados geralmente em outros lugares. E a distinção é de tanto poder, que, fazendo-a geralmente repousos em lugares

	convenientes a outro modo, aquele modo já iniciado se converte em outro.[625]
Et per le Trasportationi: Perche ciascun Tuono si puo trasportare per quinta: Et con maggior convenientia alla quarta con la auttorita del, b, molle.	[8] E pelas transposições, pois qualquer modo pode ser transposto à quinta, e com maior conveniência à quarta com a autoridade do *bemolle*.
Et per la troppo ascesa: et discesa: perche alcuni sono: che ascendono come Autentici: et discendono, come Plagali: Et questi sono detti Neutrali: et Misti.	[9] E pelo excesso de ascendência e descendência, pois alguns [plagais] que ascendem como autênticos e [autênticos] que descendem como plagais; esses são chamados 'Neutros' e 'Mistos'.
Et per la troppo poca, perche di quelli canti, che poco ascendono, et discendono: tal giudicio di lor si fa: che essendo di due note talmente disposte: che egualmente siano sopra: et sotto la chorda finale, ma che sotto il fine sia i Tuono sesquiottavo, et sopra il Semituon minore, che questo sia Plagale, et posto per lo contrario: Autentico si stima. Ma se la distantia sara uguale, cio e chel Tuono sia sopra, et sotto la detta chorda: allhora misto il chiamamno. Ma ascenendo due Tuoni sopra la fine: senza dubbio Autentico e giudicato: Et ascendendo un Semiditono: Plagale. Ma queste sono piu tosto cose sofistice: che naturali: Percioche quella cosa, che manca tutte quelle cose: per cui essa si puo giudicare, come sono nella formatione de Tuoni le spetie sopradette, non si puo di loro determinatamente ragionare (1533, p.105-116 [recte: 106]).	[10] E pela ausência [de movimento], pois aqueles cantos que pouco ascendem e descendem, são avaliados da seguinte maneira: se duas notas forem dispostas de maneira que constem igualmente acima e abaixo da *finalis*, mas que abaixo seja um tom *sesquiottavo* e acima um semitom menor, que este [canto] seja considerado plagal, e se posto ao contrário, será considerado autêntico; mas se a distância for igual, isto é, um tom acima e abaixo, chamamos de misto. Mas ascendendo dois tons acima da *finalis* sem dúvida é avaliado como autêntico, e se ascender um tom e meio, [considera-se] plagal. Mas estas circunstâncias são coisas mais sofísticas do que naturais, pois aquilo que não é desta maneira, consequentemente poderão ser avaliadas, como nas formações dos modos supramencionadas, [do contrário,] não se pode raciocinar de maneira determinante.

Entre os parâmetros comentados por Lanfranco, observa-se o grande apreço da avaliação modal segundo a ascendência e descendência das espécies inerentes. Contudo, considerando que grande parte dessas informações já tenham sido apresentadas por outros autores (como Aaron, por exemplo)[626] pode-se salientar especialmente dois dos tópicos apresentados devido ao grau de originalidade perante os tratados da época, a saber: as

[625] Se associarmos a definição oferecida posteriormente pelo próprio Lanfranco (como será comentado na seção a seguir), poderíamos aplicar esse parâmetro diretamente às cadências no *canto figurato*. No entanto, diante do grande número de variáveis decorrentes desta aplicação à polifonia, torna-se difícil realizar uma equiparação concreta no que diz repeito à sua propriedade como 'marcador modal' no contexto polifônico.

[626] Contudo, não há qualquer indício expressamente escrito o qual nos leva a aplicar tais procedimentos ao canto polifônico – como amplamente faz o autor toscano em *Trattato della Natura et Cognitione* (1525), por exemplo.

‘repercussões’, pela presença do assunto em um tratado italiano, e as ‘distinções’, pelo particular entendimento expresso pelo autor.

Portanto, as chamadas ‘*ripercussioni’* comentadas por Lanfranco são provenientes diretamente da redação de Ornithoparchus em *Musice anctive micrologus* (1517), uma vez que este é o primeiro tratado a apresentar o formalmente o conceito parcialmente cristalizado em *Opus aurem* de Nicolas Wollick (1501) (CAHN, 1972, p.5). Esta informação deriva-se de uma longa tradição que remete às considerações de autores como Guido d’Arezzo (*Micrologus*) e Johannes Affligemensis (*De musica*), os quais foram comentados e reinterpretados até a tratadístistica alemã do início do século XVI consolidar o conceito das “*repercussionibus tonorum*”: uma relação estabelecida entre a *finalis* e o Tenor para cada um dos modos.[627]

Pelas investigações conduzidas, pode-se afirmar que Lanfranco é o primeiro autor italiano a adotar expressamente as repercussões – o que reforça a grande influência proveniente dos tratados de Wollick e Ornithoparchus (como apresentado no início de *Scintille*). Uma definição mais ampla a respeito dos intervalos das *ripercussioni* é expressa no capítulo 10 da terceira parte (vide tabela 32 acima). Lanfranco, valendo-se da redação de Ornithoparchus[628], define as repercussões como “a melodia e o intervalo próprio de qualquer canto” (“*...e la melodia: et intervalo proprio di ciascun canto*”), estabelecidas pelas relações de quinta (no caso dos modos autênticos), de quarta (modos 4 e 7) e de terça (modos 2 e 6) (1533, p.117 [recte: 106]). Lanfranco também afirma que as repercussões são chamadas de “espécies de cantos” (“*spetie de canti*”), pois consistem em um recurso importante para

[627] Peter Cahn no verbete ‘*Repercussio’* no *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (1972) destaca que, para Guido (como expresso no capítulo 19 de Micrologus), o termo relaciona-se não somente a recorrência da relação de intervalos entre duas vozes no contexto do *organum*, como também a própria relação: “*Daß von dieser eher beiläufigen Verwendung des Terminus ein Traditionsstrang zu jener Auffassung von Reperkussion hinführt, die nicht die Wiederholung eines Tones, sondern eine Intervallbeziehung*” (CAHN, 1972, p.4). Já em *De musica*, no capítulo ‘*De cantu componendo*’, Affligemensis com o termo ‘*repercutere’* apresenta a relação de polaridade de dois sons alternados em quinta ou em quarta, enfatizando a ‘beleza’ proveniente desse movimento (Ibid, p.4).

[628] “*repercussio...est cuiuslibet toni propria et adequata melodia. Vel est proprium cuiusque toni interuallum*” (1517, f.Bijr).

avaliação modal, embora alerta que as repercussões do oitavo modo (*ut-fa*) são muito semelhantes ao sétimo (*ut-sol*),[629] conforme consta na Figura 111.



Figura 111: As '*repercussioni*' de acordo com cada modo, segundo Lanfranco (1533, p.117 [recte: 106]).

A respeito dos comentários sobre a aplicação do conhecimento modal na liturgia das horas, Lanfranco apresenta uma tabela que informa, de maneira rápida e concisa, a maneira como os finais das Antifonas se relaciona com o início do *Saeculorum*, e estes, com o início da entonação salmódica (Tab.40). Após esta apresentação, o autor demonstra quais são os inícios dos salmos feriais, os quais utilizam a mesma nota em que iniciam os *Saeculorum*.

[Modos]	**Final das Antífonas**	**Início do *Saeculorum***	**[Início da] entonação dos Salmos (sílabas)**	**Início dos Salmos (notas)**
1	D *re*	*la*, em quinta	*fa, sol la*	F
2	D *re*	*fa*, em terça	*ut, re, fa*	C
3	E *mi*	*fa*, em sexta	*ut, re, fa*	g
4	E *mi*	*la*, em quarta	*la, sol, la*	a
5	F *fa* / *ut*	*fa* / *sol*, em quinta	*fa, la, fa / ut, mi, sol*	F
6	F *fa*	*la*, em terça	*fa, sol, la*	F
7	g *ut*	*sol*, em quinta	*fa, mi,fa, sol*	c
8	g *ut*	*fa*, em quarta	*ut, re, fa*	g

Tabela 40: Síntese da relação entre Modos, Antífonas, *Saeculorum* e os Salmos (1533, p.112).

3.11.1.6 Cadência

Lanfranco não apresenta uma abordagem sistemática a respeito da variedade estrutural da cadência. No entanto, é possível inferir certas considerações a respeito em particularmente três passagens do tratado.

A primeira, a mais longa dedicada ao assunto, é apresentada na terceira parte do tratado, em que Lanfranco expõe suas considerações sobre os parâmetros que atuam como

[629] "*Tutti lequali ripercussioni sono chiamate spetie de canti: erche di loro nel giudicanre il Tuono si fa molta stima*" (1533, p.117 [recte: 106]).

'marcadores modais' (como acima comentado). No breve capítulo intitulado, "Sobre as Distinções" ("*Delle Distintioni*")[630], Lanfranco apresenta a definição daquilo que se entende por '*Distintione*':

> ...aquele repouso que a voz fatigada procura, distinguindo e religando a sentença das palavras cantadas de acordo com uma certa quantidade de notas; é feita com mais frequência onde qualquer canto habilmente inicia e termina. A distinção no *canto fermo* é costumeiramente demonstrada como uma pausa que abraça todas as linhas [da pauta]...no *canto figurato*, [as distinções] são chamadas de 'cadências', e possuem, neste [tipo de] canto, a mesma força de conservar o modo ('*tuono*') ou de transformá-lo, como [ocorre] no [*canto*] *fermo*[631] (1533, p.108).

Portanto, as chamadas 'distinções' podem ser compreendidas como repousos frasais[632] os quais articulam e segmentam tanto o cantochão quanto uma composição polifônica - e neste caso, é chamado de 'cadência'. Tais pontos, conforme diz Lanfranco, possuem a 'força' de conservar o modo em uso: portanto, um compromisso estrutural relacionado ao ponto de repouso pela qual uma porção estrutural referente à frase é articulada.

Se na primeira passagem, as 'distinções' comentadas por Lanfranco situam a relação estrutural da cadência (ou mesmo o seu efeito), a segunda e a terceira consistem em breves comentários em como esta estrutura é realizada.

Na quarta parte, Lanfranco apresenta suas considerações sobre o seu método de ensino do contraponto, particularmente no capítulo intitulado "*Modo da far Contrapunto per lo Principiante*" (como já abordado anteriormente neste estudo). Nesta porção, o autor expõe o seu único comentário a respeito da taxionomia cadencial ao falar sobre a realização de "*Cadenze perfette*", finaliza em oitava, quinta ou uníssono, em uma textura a duas vozes. Por consequência, subentende-se que poderíamos chamar de "*Cadenze imperfette*" quando tais conclusões acontecessem em consonâncias imperfeitas - embora estas não poderiam

---

[630] Baseado no capítulo 9 da primeira parte de *Practica musice* (1496) de Gafurio – o qual, por sua vez, remete-se ao capítulo 11 e 15 de *Micrologus* de Guido d'Arezzo.

[631] "*La Distintione...e quel riposo: che ricerca la voce affaticata: distinguendo: et riserrando sotto una certa quantita di note la sententia delle parole cantate: si fa piu spesso: dove piu attamente commincia: et finisce ciascun canto: La qual distintione nel canto Fermo per una Pausa, che abbracia tutte le righe…dimostrare si suole…Lequali nel Figurato canto Cadenze son chiamate: et hanno i questo canto quella medesima forza di conservar il Tuono: et di tramutarlo: che nel Fermo…*" (1533, p.108).

[632] Uma definição expressamente já presente em Guido, particularmente no cap. 11: "*Voci vero quae neumam terminat, principium eius cunctarunque distinctionum fines vel etiam principia opus est adhaerere*" (2008, p.26); bem como no anônimo *Dialogus de musica*: "*Distinctiones quoque, id est loca, in quibus repausamus in cantu*" (GERBERTO, 1784, I, p.257).

constituir o final da composição (por contrariar a oitava regra sobre do contraponto dita pelo autor).

Com relação à terceira passagem selecionada, Lanfranco apresenta os detalhes explicando como as cadências devem ser estruturadas. Ao mencionar os efeitos do *diesis* e do *bemolle*, o autor afirma:

> Assim como o *b molle* é utilizado nas composições de ♮ *quadro* para escapar dos trítonos, o *diesis* também pode adocicar esta mesma dureza...[além de] formar consonâncias mais suaves, como...a terça e décima maior ao final de cadências... [Esse] *diesis* frequentemente estabelece o semitom menor nas cadências que fazem o *atto* do soprano (presente em qualquer uma das vozes da composição), [particularmente] nos lugares em que [esse intervalo] não é naturalmente encontrado[633] (1533, p.126).

Portanto, duas informações a respeito da cadência podem ser enfatizadas da passagem: (1) do uso da transformação, pelo *diesis*, da terça ou décima menor em maior, tornando a consonância "mais suave"; e (2) do uso do *diesis* para transformar o '*atto del soprano*" – isto é, a clausula melódica tipicamente do soprano, embora esta possa se apresentar em qualquer uma das vozes da composição – quando há a ausência de um semitom menor (*mi-fa*) naturalmente estabelecido, transformando, nesses casos, a sexta menor para maior quando uma cadência finaliza em oitava.

3.11.1.7 Musica ficta

Presente na quarta e última parte do tratado, as considerações sobre o assunto se limitam ao escopo da apresentação concisa das funcionalidades dos sinais referentes ao *diesis* (♯) e *bemolle* (♭), pelos quais Lanfranco expõe algumas considerações sobre o uso da *musica ficta* (embora sem mencioná-la expressamente).

633 "*Per tanto si come il, b, molle nelle Cantilene del, ♮, quadro si usa per fuggir i Tritoni, cosi il Diesis, col qual medesimamente la durezza del Tritono si puo addolcire:...per formar piu soavi Consonanze: come sono…le Terze minori, andando allo Unisono, o le Terze: et Decime maggiori nel fine delle cadenze…esso Diesis si fa, et maggiormente formando quelle Cadenze, che fanno l'atto del soprano, siano in qual parte delle Cantilene si voglia, spezzando quei luoghi, ne i quai naturalmente il Semiyuon minore non si ritrov*a…" (1533, p.126)

No capítulo intitulado “dos efeitos do *diesis* e do *b molle* disseminados pelas composições”, Lanfranco explica que ambos os sinais possuem o mesmo efeito de acrescentar ou eliminar um semitom maior (‘*apotome’*), embora operem de maneira oposta. Assim, o autor apresenta quatro pequenas situações musicais que ilustram o processo: quando os sinais são apresentados onde ‘naturalmente’ reside um tom *sesquiottavo*, o *b molle* elimina um semitom maior do intervalo, restando apenas um semitom menor (‘*lima’*) (Fig.115); o mesmo ocorre com o *diesis*, embora de maneira contrária (Fig.116); se os sinais são apresentados onde naturalmente residem um semitom menor (*mi-fa*), eles acrescentam um semitom maior ao intervalo, transformando-o, portanto, em um tom *sesquiottavo* (Fig.112 e 115).

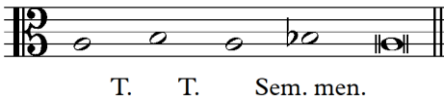


Figura 112: efeito do *b molle* aplicado no tom *sesquiottavo* (1533, p.125).



Figura 113: efeito do *diesis* aplicado no tom *sesquiottavo* (1533, p.125).

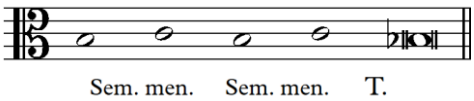


Figura 114: efeito do *b molle* aplicado no semitom menor (1533, p.126).

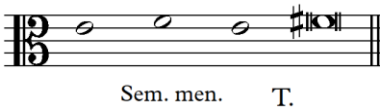


Figura 115: efeito do *diesis* aplicado no semitom menor (1533, p.126).

Desta maneira, os sinais podem igualmente atuar no processo para amenizar a 'dureza' de certas situações intervalares como o trítono – embora, neste caso, com certa preferência pelo uso do *b molle*. O mesmo ocorre em processos cadenciais e/ou progressões entre intervalos imperfeitos e perfeitos – como sexta para oitava, no caso do *diesis*, e terça menor para uníssono, no caso do *b molle*; ou ainda, rendendo consonâncias mais 'agradáveis' ao posicionar o *diesis* em terças ou décimas menores (e assim, tornando-as maiores).

3.12 Lusitano, Vicente

Os primeiros traços histórico-documentais do compositor e teórico português, Vicente Lusitano, são encontrados na Itália a partir de 1551. No entanto, de acordo com o biógrafo Diogo Barbosa Machado (*Bibliotheca Lusitana: Historia, Critica, e Cronologia*, Lisboa, 1752), sabemos que Vicente nasceu em Olivença, Província de Transtagana da Estremadura – território espanhol desde 1801 (cf. CANGUILHEM, 2011, p.66) -, em data desconhecida. Machado o menciona como padre ("Presbytero do habito de S[ão] Pedro") além de ter sido profícuo professor de música nas cidades de Pádua e Viterbo (MACHADO, 1752, p.779). Além disso, o compositor e teórico é descrito como "clérigo e pardo" conforme menciona João Franco Barreto no manuscrito *Bibliotheca Luzitana* (Biblioteca Municipal de Cadaval, Muge, Sign. M. VVI.14): "Vicençio Lusitano, natural de Olivença, clérigo e homem pardo, compôs em Padua, e na lingua Italia. Huma arte de canto" (c.1600-1674, f.953r apud STEVENSON, 1982, p.80): um testemunho que atesta, portanto, suas origens africanas.[634]

Embora desconhece-se documentos que comprovem as posições profissionais mencionadas por Machado, a dedicatória endereçada ao jovem Dom Dinis de Lencastre no primeiro livro de motetos de Vicente ("*Liber primus epigramatum que vulgo motetta dicuntur*"), publicado em 1551 por Valerio Dorico em Roma – que inclui um poema escrito pelo compositor napolitano Tommaso Cimello -, consiste um importante comprovante da

[634] Para Maria Augusta Alves Barbosa em *Vincentius Lusitanus: ein portugiesischer Komponist und Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts* (1977) a conjectura sobre origem africana repousa sobre a mãe de Vicente "*...ist es wohl möglich, dass er der Sohn einer Farbigen und eines weissen Portuguesen gewesen ist*" (BARBOSA, 1977, p.9 apud STEVENSON, 1982, p.80). Estas e outras informações a respeito levaram Robert Stevenson a escrever o importante ensaio sobre a temática, intitulado "*The First Black Published Composer*" (*Inter-American Music Review*, 1982, p.79-103).

chegada do compositor português em Roma, segundo Stevenson (1962, p.73). O pai do dedicatário, Dom Afonso de Lencastre, comendador-mór da Ordem de Cristo e herdeiro de uma das mais antigas e respeitadas casas portuguesas (Ibid.., p.73), foi o responsável por enviar Vicente à Roma para ser o embaixador de Portugal na Santa Sé (2011, p.67). Pela dedicatória, sabemos que a patronagem e "suma generosidade" de Dom Afonson são expressamente reconhecidas, "sem a qual não poderia ter havido progresso", completa Vicente[635], além de indicar o ótimo aprendizado musical de Dom Dinis ("*quam quòd optime calleas*...") – o que faz-nos compreender a relação estabelecida entre o compositor, sua ida a Roma, bem como elementos de seu importante envolvimento com a família Lancastre.

Entre maio e junho do mesmo ano da publicação dos motetos (1551), ocorre o evento pelo qual Vicente Lusitano é frequentemente rememorado: a célebre disputa com Nicola Vicentino em torno dos *genera*. Comentado detalhadamente por Campagnolo (1992, p.28-54), o confronto se inicia na casa de Bernardo Acciavoli-Ruccellai a partir da audição de um arranjo polifônico baseado no *cantus firmus* de *Regina coeli* – no qual Stevenson sustenta que provavelmente seja a versão que integra o primeiro livro de motetos do próprio Lusitano (1962, p.74). Na ocasião, frente a diversos convidados, a discussão inicia com Vicentino argumentando que a composição não pertencia ao gênero diatônico, enquanto Vicente, afirmava o contrário. A discussão acabou se tornando uma disputa pública, com uma aposta de dois escudos de ouro, confiando o julgamento a dois cantores da *Cappella Sistina*: Escobedo e Danckerts. Entre 2 e 7 de junho, após uma truncada avaliação desta *differenza* argumentativa, Lusitano vence a disputa segundo o que delibera o colegiado, como sintetiza Maniates (VICENTINO, 2011, p.xvii-xx).

Dois anos mais tarde, Vicente se encontra a serviço do aristocrata romano, Marc'Antonio Colonna, bastante próximo da coroa hispânica como vicerei da Sicília, que mais tarde (1571), ganhou fama como herói da Batalha de Lepanto (1962, p.74). Sob a patronagem de Colonna – o qual também foi empregador de Cimello, embora não se sabe ao certo em qual período (1962, p.74) -, Vicente publica o seu único tratado impresso, *Introduttione facilissima, et novissima* (Roma, 1553), dedicando-o ao seu jovem patrono.

635 "*Verum etiam tuo nuimne ac summa liberalitate (sine qua me nihil posse haud inficior) inchoatum opus ad suppremam usque, manum redigam*..." (1551, f.Aiv).

Por volta de 1561, sabe-se que Lusitano se converteu ao protestantismo e almejou um posto na corte de Christoph, Duque de Württemberg. Esta aproximação foi realizada por Pietro Paolo Vergerio, ex-bispo e conselheiro do duque. No entanto, depois disso, nenhuma outra informação sobre Vicente é conhecida após essa circunstância (BLACKBURN, 2001).

Como afirma Philippe Canguilhem, o tratado de Lusitano usufruiu considerável prestígio se considerarmos as duas edições ampliadas posteriores, aquelas de 1558 e 1561 (CANGUILHEM, 2011, p.68). O breve documento dedicado a abarcar os rudimentos do *canto figurato*, possui duas porções as quais são geralmente estudadas pela comunidade musicológica, como afirma Canguilhem: as páginas dedicadas ao contraponto improvisado, e o discurso conclusivo sobre a questão dos *genera*, que justifica a posição de Vicente e serve-nos para compreender a sua posição no debate com Vicentino (2011, p.68).

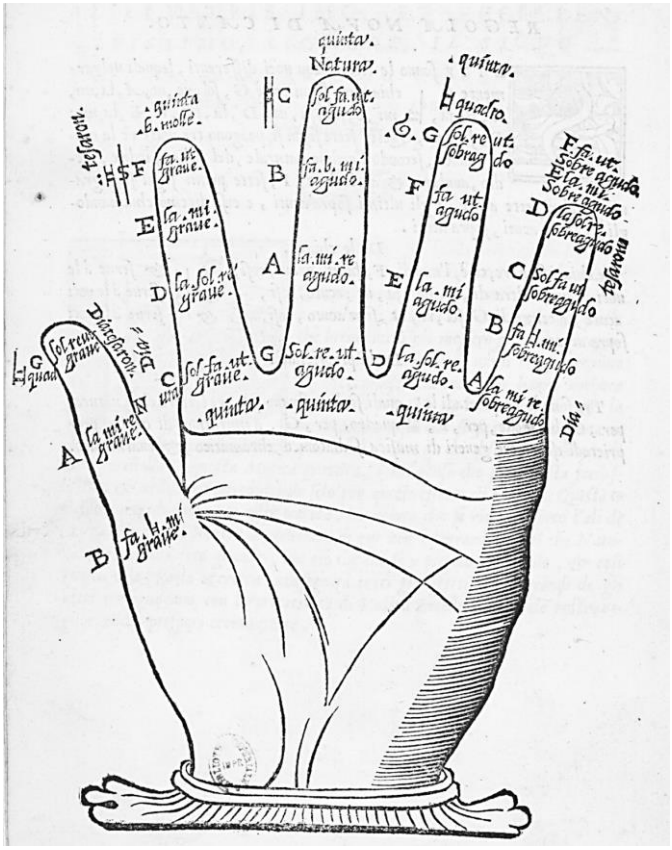
3.12.1 *Introduttione facilissima, et novissima* (Roma, 1561) – Ts.19

Introduttione divide-se em duas partes partes principais: (1) *Regola nova di canto*, dividida em vinte tópicos; (2) *Regole Generali per far Fughe sopra il Canto Fermo a II. III. et IIII*, separada em nove tópicos. Mesmo com uma aparente divisão entre os preceitos sobre o *canto fermo* e *figurato*, o conteúdo sobre o cantochão possui aproximadamente um terço - nove das trinta páginas -, dedicada aos aspectos prometidos pelo título da seção. Portanto, o breve tratado apresenta majoritariamente um conteúdo que abarca elementos relacionados ao contraponto e aos cânones (‘*fughe’*), incluindo práticas improvistórias.

Considerando a brevidade e a síntese pela qual caracterizam o tratado, interessa-nos investigar a maneira como Lusitano apresenta o conteúdo do tratado, identificando as particularidades argumentativas adotadas em sua exposição, sobretudo aquelas concernentes ao contraponto improvisado – elemento que se distingue notavelmente de outros tratados do mesmo gênero no período.

3.12.1.1 Elementos relacionados à tradição do cantochão

O primeiro elemento a ser destacado consiste na peculiar mão guidoniana oferecida no tratado. Como já aponta Canguilhem (2011, p.68), o autor apresenta uma ordenação das notas que difere da tradicional forma espiralada. Neste caso, observa-se que as notas dividem o *gamut* sistematicamente por quintas (dedo-a-dedo), a começar pelo indicador, onde está localizado o C *solfaut* (Fig.116), embora as três notas iniciais são localizadas no polegar. Apesar da peculiaridade da mão, nenhuma consequência nos demais elementos do cantochão foi constatada em virtude da nova organização.


quinta.
Natura.
quinta.
quinta.
quinta

demonstra também como as sílabas hexacordais podem ser alocadas em posições ‘acidentais’.

Todas as propriedades são apresentadas considerando sua posição na voz do Baixo, além do Tenor e Soprano, conforme mostra a Figura 117. A explicitação dessas estruturas sem suas respectivas posições (incluindo suas claves) aparentemente serve a proporcionar ao estudante, uma ilustração que facilite o entendimento da aplicação dos hexacordes nessas vozes, mesmo em contextos ‘acidentais’.



Figura 117: Síntese das deduções e suas propriedades apresentadas por Lusitano (1561, f.3r-3v). As claves e a disposição dos acidentes foram mantidas conforme presentes no tratado. No entanto, diante dos erros encontrados, foram realizados as seguintes emendas indicadas pelos números na figura: (1) ausência da clave de Fá na segunda linha (cf. 1ª edição, 1553, f.Aiiir) apesar da disposição correta das notas do hexacorde; (2) *diesis* originalmente posicionado em e *la mi*; (3) clave de fá, na edição de 1561 (diferentemente da edição de 1558), posicionada equivocadamente na terça linha; (4) *diesis* originalmente posicionado em a *la-mi-re;* (5) *diesis* ausente. As duas disposições ‘acidentais’ constam ausentes, tanto na edição de 1558 quanto na de 1561 (uma vez que a edição de 1558 apresenta as deduções e suas propriedades apenas na voz do Baixo).

3.12.1.2 Notação

Grande parte dos elementos notacionais discutidos por Lusitano repetem majoritariamente os fundamentos vigentes de autores como Lanfranco (*Scintille di musica*, 1533), Stefano Vanneo (*Recanetum de musica aurea*, 1533) – os quais baseiam-se fundamentalmente na doutrina gafuriana observada em *Angelicum ac divinum opus musice* (1508), incluindo também seu compatriota, Mateus de Aranda (*Tractado de canto mensurable*, 1535).

Contudo, entre os elementos notacionais discutidos por Lusitano de interesse para o nosso objetivo, consta a inusitada subdivisão do *tactus* por ele praticada.[636] A informação é apresentada no capítulo intitulado "*Della battuta*", no qual o autor comenta sobre a 'divisão' da *battuta* (i.e., *tactus*) em duas '*teste'* ('partes' ou mesmo 'cabeças', se optarmos por uma tradução literal): uma que 'desce' ('*scendere'*) e outra que 'sobe' ('*salire'*) (1561, f.8v).[637]

No âmbito desta argumentação, Lusitano menciona a relação dessa divisão quando apresentada em proporções ímpares. Para isso, descreve cuidadosamente a quantidade de notas nessas proporções (3, 5, 7 e 9, precisamente) a qual deve permanecer na primeira parte do *tactus*. A Figura 118 resume o detalhamento apresentado, partindo da proporção tripla[638]

[636] Mesmo que de passagem, Ruth DeFord (2015, p.29) menciona brevemente a maneira 'incomum' do autor português.

[637] A movimento bipartido do *tactus* (*Arsis* e *Thesis*) é chamado por diversos nomes entre os autores do século XVI, por exemplo: Zarlino (*Le Istitutione harmoniche*, 1558, III, cap.48, p.207) chama de '*positione'* e '*elevatione'*; Orazio Scaletta (*Scala di Musica*, 1626, cap.5, p.2), de '*abbassare'* e '*elevar*[*e*]'; e Tigrini (*Compendio*, 1588, II, cap.10, p.32), de '*battere'* e '*levare'* – além de também utilizar o termo '*testa'* para se referir a uma das partes do *tactus* (especialmente no primeiro livro, cap.16, p.13). Vale mencionar a significativa contribuição ao assunto oferecida por Agostino Pisa, principalmente nos capítulos 1 a 7 de sua *Breve Dichiarazione della battuta musicale* (Roma, 1601).

[638] Ainda que Lusitano também apresente a possibilidade de aplicar a divisão em uma propoção *Sesquialtera* (o que naturalmente alteraria a relação das figuras apresentadas na ilustração acima).

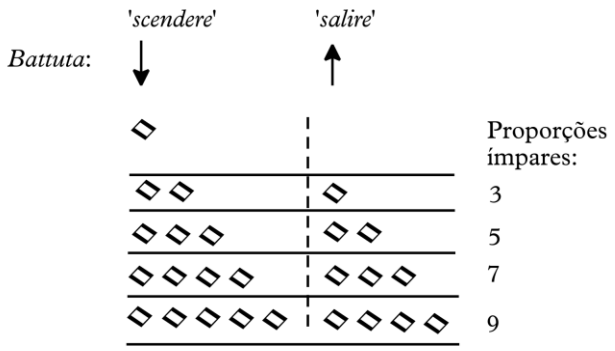


Figura 118: A relação da quantidade de notas aplicadas às duas partes do *tactus* (‘*battuta*’) em proporções ímpares, a começar pela *tripla* (1561, f.8v).

3.12.1.3 Contraponto

A organização dos elementos que se referem ao contraponto, em termos gerais, divide-se em essencialmente cinco tópicos. Ao que sugere a sua disposição, os três primeiros consistem naqueles em que constam os fundamentos concernentes ao: (1) contraponto, apresentado em a partir de suas regras elementares; (2) cânone a partir do *cantus firmus* (improvisado); (3) contraponto “*in concerto*” a partir de um *cantus firmus* no baixo. E na segunda, constam os outros dois tópicos complementares: (4) as indicações para realizar cânones a partir de um *cantus firmus* – o qual é, talvez, o tópico mais original de todo o tratado; (5) sobre a composição, incluindo direcionamentos para a interação dos elementos discutidos até então.

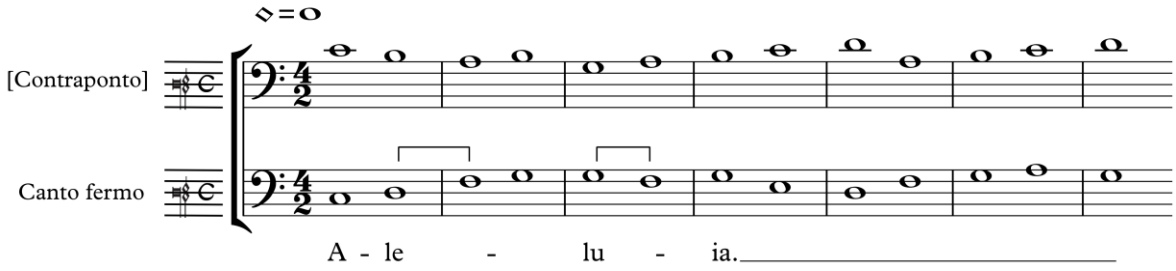
Apresentado após o capítulo sobre proporções, “*Del contraponto*” inicia-se com uma breve apresentação das consonâncias simples e compostas, divididas em perfeitas (uníssono e quinta) e imperfeitas (terça e sexta), prosseguindo para a apresentação de ‘três preceitos’, os quais constituem em uma síntese das tradicionais oito regras provenientes de Tinctoris, Gafurio e Aaron. Deste modo, Lusitano recomenda a: (1) “começar e finalizar em espécie perfeita. Pode-se, às vezes, começar e finalizar em terça maior”[639]; (2) “não realizar dois [intervalos] perfeitos iguais em linhas ou espaços diferentes”, embora seja possível a

[639] “Primo precetto. *Cominciaremo, et finiremo in specie perfetta. Possi alla colta cominciare, et finire in terza maggiore*” (1561, f.11v).

repetição dos intervalos com o intercâmbio das vozes, incluindo a possibilidade de uma das notas progredir por grau conjunto, enquanto a outra movimentar-se por salto, com liberdade de progressões se os intervalos forem imperfeitos[640]; (3) não realizar "*mi contra fa*" em intervalos de segunda, quarta, quinta, sétima e oitava[641] (1561, f.11v).

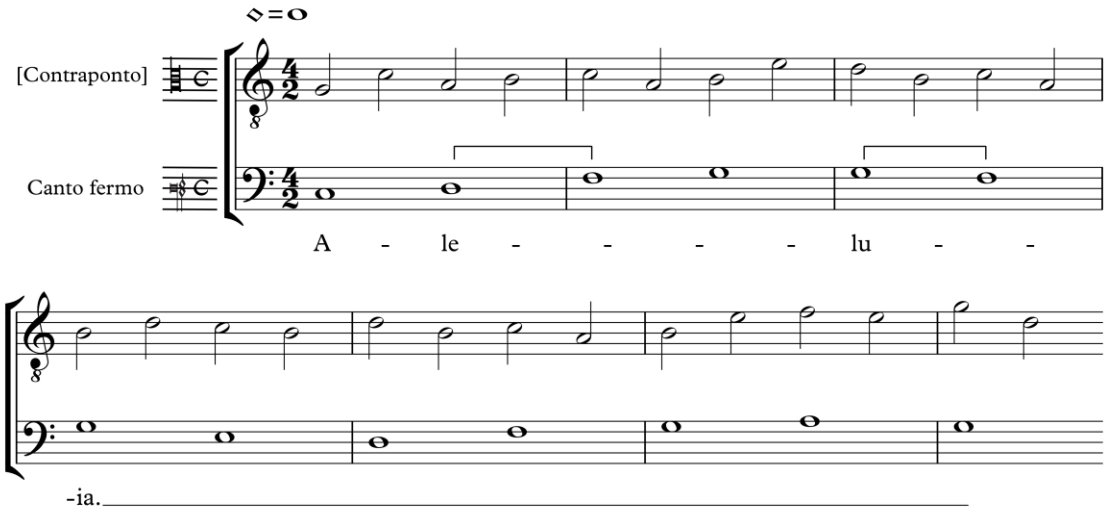
Ao final do capítulo, o autor apresenta as considerações sobre a disposição de quatro possibilidades sistematicamente divididas que envolvem a relação entre uma certa quantidade de notas do contraponto *versus* uma nota do *cantus firmus* – que, neste caso, é baseado no primeiro inciso do verso do *Alleluia* do responsório *Dies Sanctificatus* (Terceira Missa do Natal) (STEVENSON, 1962, p.77). Assim, Lusitano apresenta as relações: nota-contra-nota (Fig.88); duas notas contra uma nota (Fig.89); quatro notas contra uma nota (Fig.90); três notas contra uma nota (Fig.91).

O autor também estabelece alguns detalhes a respeito afirmando que: ao realizar três notas em grau conjunto contra uma nota, duas devem ser consonantes com o *cantus firmus*; quando quatro notas são apresentadas contra uma, a primeira e a terceira nota devem ser consonantes; de maneira semelhante, quando seis notas forem apresentadas contra uma, a primeira, a terceira e a quinta devem ser consonantes. A cadência consiste em uma exceção às relações informadas, embora o autor enfatize que as dissonâncias[642] devem sempre serem alcançadas e sucedidas por grau conjunto.

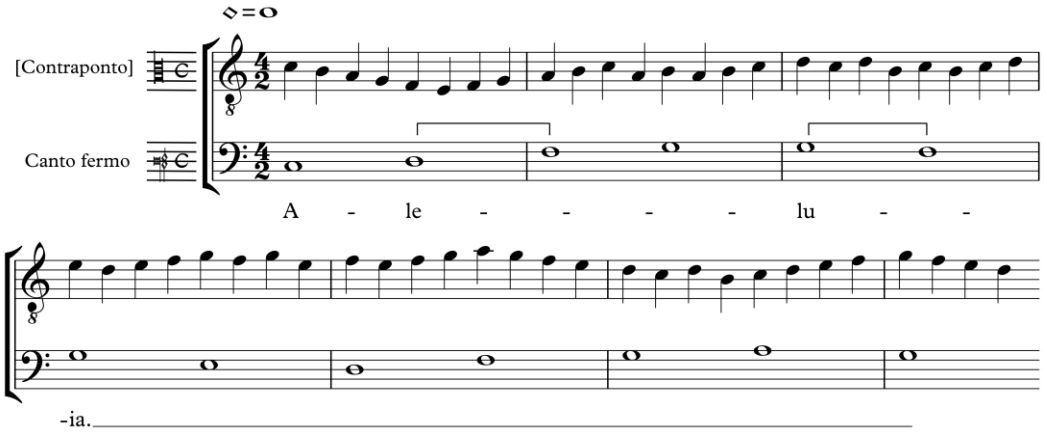


Exemplo 88: Contraponto "nota-contra-nota" (1561, f.12r).

[640] "*Secondo precetto. Non daremo due perfette simile in diverse linee, o spacij. Possi dare una in alto, et un'altra in basso, non daremo perfetta di botta ascendendo, o descendendo. Si puo dare; una gradatim, l'altra di salto. Delle imperfette daremo quante ne piacerà*" (1561, f.11v).
[641] "*Terzo precetto. Non daremo, mi, contra, fa, in seconda, quarta, quinta settima, ne ottava, e dandole, della falsa la manco*" (1561, f.11v).
[642] '*False*' na terminologia de Lusitano.

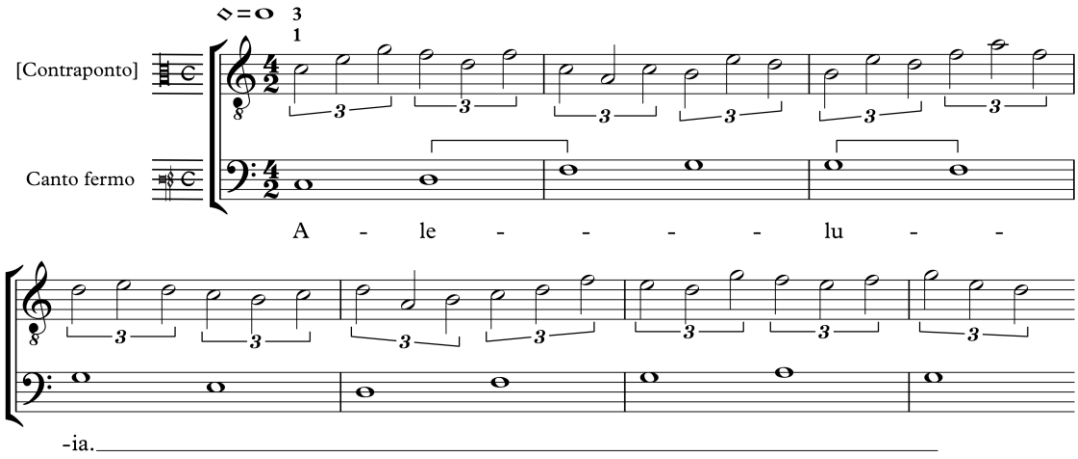


Exemplo 89: Contraponto com “duas notas contra uma” (1561, f.12r).[643]



Exemplo 90: Contraponto com “quatro notas contra uma” (1561, f.12r).

[643] Como pode ser observado, aparentemente as quintas ocultas não consistem em um problema para Lusitano.

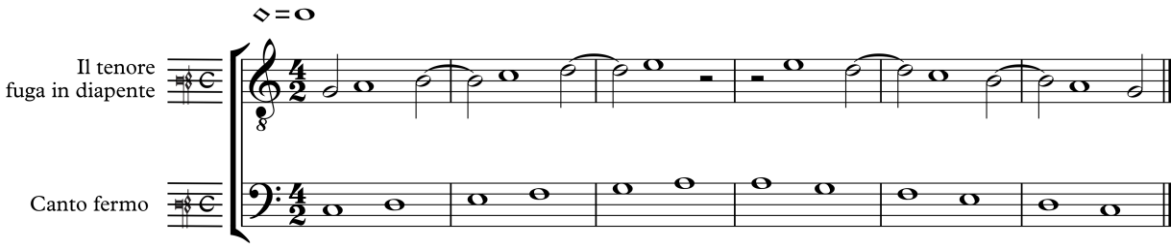


Exemplo 91: Contraponto com "três notas contra uma" (1561, f.12v).

O segundo tópico, apresentado no capítulo "*Come si puo fugare il canto fermo*", consiste em orientações preliminares para realizar cânones a partir de um *cantus firmus*, particularmente aqueles que se apresentam a partir de um determinado movimento intervalar fixo. Ao longo do capítulo, Lusitano define sumariamente a diferença entre *fuga* e *imitatione* baseando-se no rigor imitativo aplicado em cada um dos casos: "*Fuga* é dizer [i.e., solmizar] os mesmos tons ou semitons, ou sílabas; *Imitatione* é dizer outras tantas notas, como se uma [voz] dissesse *la*, *sol*, *fa*, *mi* e a outra respondesse *sol*, *fa*, *mi*, *re*"[644] (1561, f.14r).

Como um primeiro direcionamento à *fuga*, o autor divide duas categorias enquanto padrão de intervalos do *cantus firmus*: aqueles construídos por grau conjunto (movimento escalar) e outros que se apresentam em determinados padrões intervalares (como em quarta, terça e quinta). Para cada grupo, as breves orientações consistem apenas em descrições do processo já aplicado pelos exemplos musicais, figurando assim, uma antecipação de ulteriores problemas contrapontísticos nestas situações, que visam principalmente o cânone 'improvisado', tanto acima quanto abaixo do *cantus firmus*.[645] Abaixo, os exemplos apresentados pelo autor.

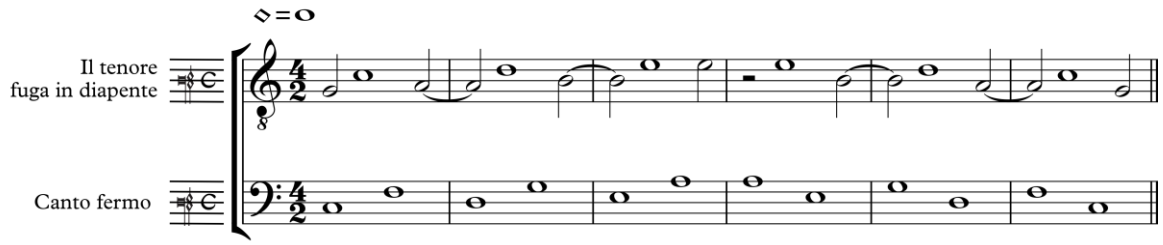
[644] "*Fuga è dire i medesimi toni, o semitoni, o voci, Imitatione è dire altre tante note, come se uno dice. la. sol. fa. mi, et l'altro respondesse, sol, fa, mi, re*" (1561, f.14r)
[645] Como consta de maneira mais detalhada na segunda parte do tratado.



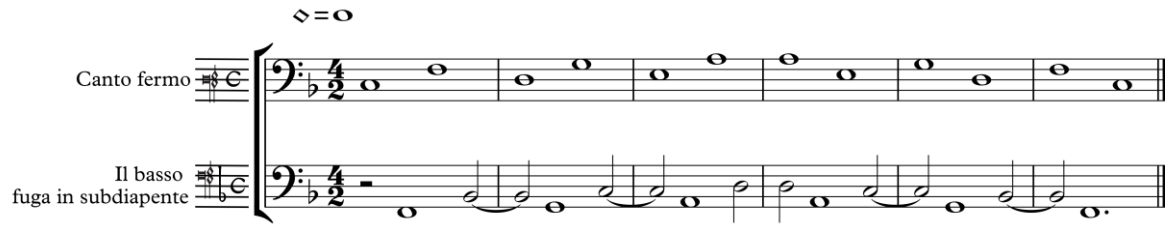
Exemplo 92: Tenor realiza a *fuga* uma quinta acima a partir do *cantus firmus*, caracterizado pela ascendência e descendência em grau conjunto (1561, f.13r).



Exemplo 93: Baixo realiza a *fuga* uma quinta abaixo com uma pausa de mínima a partir do mesmo *cantus firmus* acima (1561, f.13v).



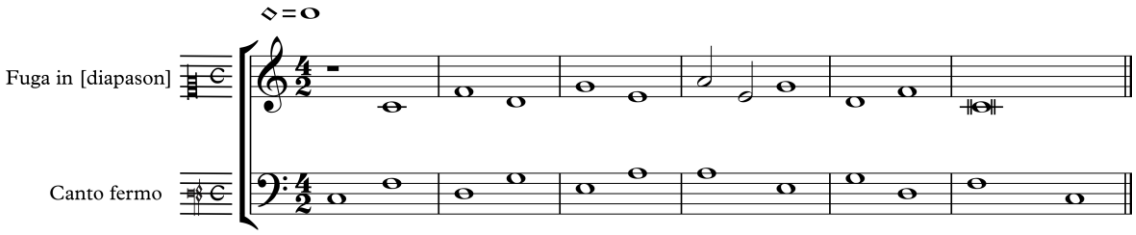
Exemplo 94: Tenor realiza a *fuga* uma quinta acima a partir do *cantus firmus*, caracterizado pelos saltos de quarta em progressão (1561, f.13v).



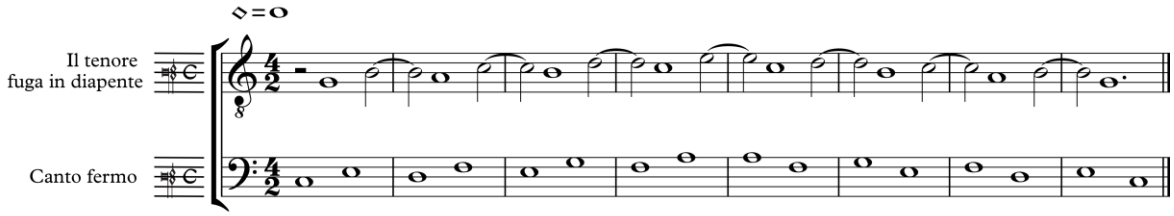
Exemplo 95: Baixo realiza a *fuga* uma quinta abaixo com uma pausa de mínima a partir do mesmo *cantus firmus* acima (1561, f.13v).



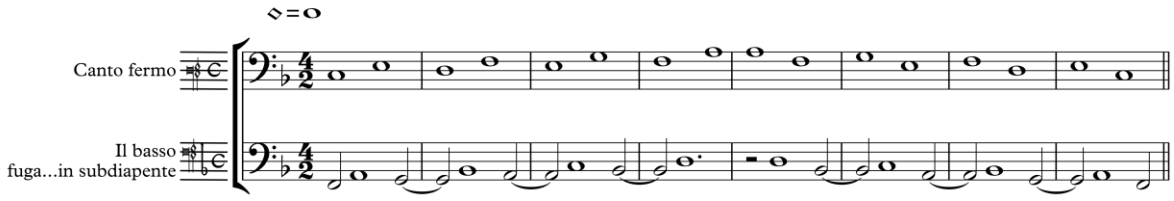
Exemplo 96: *Fuga* uma oitava acima com uma pausa de mínima a partir do mesmo *cantus firmus* acima (1561, f.13v).



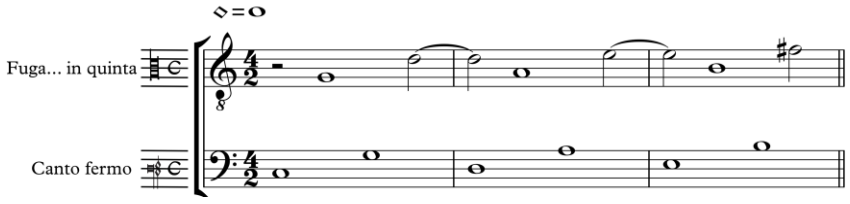
Exemplo 97: Opção da *fuga* à oitava do mesmo *cantus firmus* acima (1561, f.13v).



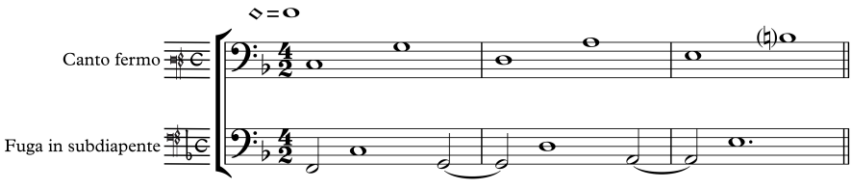
Exemplo 98: Tenor realiza a *fuga* uma quinta acima a partir do *cantus firmus* caracterizado pelos saltos de terça em progressão (1561, f.14r).



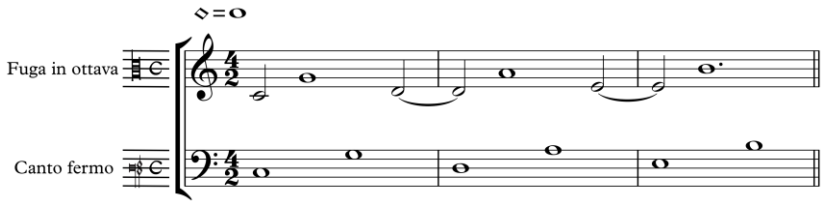
Exemplo 99: Tenor realiza a *fuga* uma quinta abaixo a partir do *cantus firmus* caracterizado pelos saltos de terça em progressão (1561, f.14r).



Exemplo 100: *Fuga* uma quinta acima a partir do *cantus firmus* caracterizado pelos saltos de quinta em progressão (1561, f.14r).



Exemplo 101: *Fuga* uma quinta abaixo a partir do *cantus firmus* caracterizado pelos saltos de quinta em progressão (1561, f.14r).



Exemplo 102: *Fuga* uma oitava acima a partir do *cantus firmus* caracterizado pelos saltos de quinta em progressão (1561, f.14r).

Após a apresentação dos exemplos, Lusitano aparentemente preocupa-se em demonstrar ao seu estudante, elementos que permitem uma maior rapidez no ato do "*canto a l'improviso*" – isto é, do canto improvisado. Como recurso inicial, o autor comenta sobre o artifício de vislumbrar a oitava de um determinado intervalo, o que garantiria, ao cantor, "agilidade e grande destreza" como observada em alguns contrapontistas. É interessante notar que a tarefa é comentada tanto da perspectiva visual, apoiada na própria partitura ("*...la prima linea alta è ottava del primo spatio...*"), quanto mental, com relação a inversão dos intervalos ("*...settima in basso è seconda in alto...*") (1561, f.14r-14v).

Três exemplos são apresentados sobre o assunto. Os dois primeiros (Ex.103 e 104) apresentam-se como uma breve situação num dado *cantus firmus*, em que o contraponto realiza as mesmas notas de referência, embora em um rápido movimento escalar ("*tirata*") em movimento contrário - fornecendo uma estratégia para o cantor lidar com circunstâncias semelhantes. O terceiro – na verdade um conjunto de exemplos em vozes diferentes (Ex.105 a 108), consiste na apresentação elaborada do mesmo recurso.



Exemplo 103: Exemplo de '*tirata*' realizada acima do *cantus firmus*, servindo como 'conexão' para a mudança de registro (oitava superior) (1561, f.14v).



Exemplo 104: Exemplo de '*tirata*' realizada abaixo do *cantus firmus*, servindo como 'conexão' para a mudança de registro (oitava inferior) (1561, f.14v).



Exemplo 105: Elaboração dos processos anteriores. Neste caso, o Contralto é posicionado acima do *cantus firmus* (1561, f.15r).



Exemplo 106: Elaboração dos processos anteriores. Neste caso, o Soprano é posicionado acima do *cantus firmus* (1561, f.15r).



Exemplo 107: Elaboração dos processos anteriores. Neste caso, o Tenor é posicionado acima do *cantus firmus* (1561, f.15r).



Exemplo 108: Elaboração dos processos anteriores. Neste caso, o Baixo é posicionado abaixo do *cantus firmus* (1561, f.14v).

O terceiro tópico abordado – o último da primeira parte do tratado – é concernente o contraponto "*in concerto*": termo que no tratado aparentemente se refere ao contraponto florido,[646] não improvisado, sobretudo a três vozes. Neste caso, estratégias contrapontísticas são apresentadas de maneira que certas vozes sejam orientadas por outras, facilitando a construção desse tipo de textura. Para ilustrar o processo, examinaremos o primeiro exemplo apresentado pelo autor (Ex.109): nesse caso, o Soprano é orientado sempre à décima do Baixo (que carrega o *cantus firmus*), enquanto a voz intermediária apresenta-se em contraponto livre.

[646] A distinção pode ser inferida até mesmo a partir do título do tratado, no qual o termo é apresentado de maneira a contrastar ao contraponto 'simples': "*Introduttione facilissima, et novissima, di canto fermo, figurato,* contraponto semplice, et in concerto, *con regole generali per far fughe differenti sopra il canto fermo, a 2, 3, et 4 voc*i..." (1561, frontispício, grifo nosso).



Exemplo 109: "*Contraponto in concerto sopra' il basso*" (1561, f.15v). As setas indicam as décimas estabelecidas sistematicamente com o Basso (não presentes no exemplo do tratado).

Segundo Lusitano, procedendo Soprano e Baixo em décimas, a outra parte (Alto no exemplo acima), é livre, embora deve evitar duas terças ou duas sextas com o Baixo; porém, se a sexta estiver em concordância com a décima do soprano, esta deverá ser menor (se a décima for menor), e maior (se a décima for maior).

O autor também apresenta uma possibilidade contrapontística a qual o Soprano é "*accordato*" com a voz intermediária (Ex.110). No entanto, esse é apenas uma opção desse exemplo a duas vozes, pois a mencionada voz intermediária também pode estabelecer um contraponto com o *cantus firmus* (não apresentado no exemplo).

Aparentemente, Lusitano apresenta diversas soluções improvisatórias utilizando a técnica das décimas. Desta maneira, compreende-se que pelo verbo "*accordare*", Lusitano indica o ato do posicionamento particularmente das décimas (ou terças), a depender da voz – exercício que aparentemente julga fundamental ao jovem contrapontista.



Exemplo 110: "*Soprano accordato col tenore, o alto, et [canto] fermo*" (1561, f.16v). Na figura, apenas uma das opções apresentadas por Lusitano (Soprano e Alto/Tenor). As setas indicam as terças e décimas. O asterisco identifica a presença de um sinal que originalmente indica a inflexão de semitom maior (embora nenhuma explicação é fornecida para o ocorrido).

Na segunda parte do tratado são apresentados cinquenta e sete cânones a duas, três e quatro vozes sobre cinco tipos de *cantus firmus*. Utilizando uma redação um tanto quanto árida – à maneira dos antigos tratados de discanto -, Lusitano fornece as informações (ou 'regras') que informa passo-a-passo o procedimento em posicionar os intervalos acima ou abaixo do *cantus firmus* (segundo a ocasião). Como uma sequência desse processo, a segunda etapa consiste na elaboração de uma *fuga* a partir de determinadas distâncias temporais (sempre medidas a partir do *tactus*). É interessante notar que ao final desta seção, o autor faz menção à existência de um outro "grande" tratado de música prática – em referência provavelmente ao manuscrito anônimo BnF Esp. 219[647], como sustenta Stevenson (1962, p.76) e Canguilhem (2011, p.59) -, no qual estariam contidas "muitas outras fugas mais difíceis"[648] (1561, f.20v).

Para exemplificar a sua abordagem, apresenta-se abaixo apenas o primeiro (Ex.111) com o intuito de ilustrar a maneira como o autor constrói a situação canônica. O primeiro *cantus firmus* apresentado caracteriza-se pela ascendência e descendência em grau conjunto ("*gradatim*" segundo o autor). Para apresentar o processo, Lusitano escreve:

[647] Publicado por Henri Collet, sob o título: "*Un Tratado de Canto de Organo*" (Madrid, 1913).
[648] "*Altre piu, et piu difficili fughe si trovano nel nostro trattato grande di musica pratica*" (1561, f.20v).

> Se [realizar a *fuga*] sob um *cantus firmus* que ascende e descende, alguns cantarão realizando sempre terças e sextas, e ao descender, terças e quintas. Duas outras vozes poderão realizar *fugas* (‘*fugare*’) a uníssono; [assim] a segunda voz esperará a quarta parte do *tactus*, e a terceira, a metade; dessa maneira, serão três em *fuga* e quatro com o *cantus firmus*[649] (1561, f.17r).



Exemplo 111: Cânone inferido a partir das orientações de Lusitano referente às *Regole*.

Com relação ao último tópico concernente ao assunto, enfatiza-se o capítulo “*De la compositione*”. Nesta porção do tratado, Lusitano comenta, pela primeira vez, sobre a importância do texto a ser considerado, cujas sílabas devem se adequar às figuras musicais adequadas – i.e., sílabas “longas” (ou ‘acentuadas’) a serem realizadas com notas longas, e curtas, com figuras mais curtas -, além do alinhamento com o modo apropriado e suas cadências. Portanto, entende-se que por ‘composição’, Lusitano faça referência aos elementos que, além do contraponto em si, são aqueles consequentes do texto a ser utilizado.[650]

Ademais, constam também breves comentários sobre as possibilidades texturais (inclusive do ponto de vista da densidade das vozes), sobre o qual indica que o compositor

[649] “*Se sopra un canto fermo, che sale, et discende gradatim, cantarà alcuno, dicendo sempre al salire, terza, sesta, et al discendere terza, quinta, due altri lo potranno fugare in unisonus, il secondo aspetterà la quarta parte della battuta, et il terzo la metà, et cosi saranno tre ne la fuga, et quattro col canto fermo*” (1561, f.17r).
[650] Embora o entendimento do conceito por trás do termo “*compositione*” no tratado manuscrito atribuído a Lusitano – neste caso, “*conpostura*”, se difere do presente texto, relacionando essencialmente como um grau de excelência perante o contraponto com vistas à prática improvisada da polifonia. Segundo Canguilhem, ao comentar uma passagem onde o autor apresenta suas considerações sobre a “*conpostura*”, afirma: “*Thus Lusitano...considers composition not as an end in itself, but as a useful tool to progress in the art of improvised counterpoint, a necessary exercise to master the most advanced techniques of* cantus super librum” (2011, p.96).

poderá "começar *fugando* ou não"; mas se optar pela *fuga*, que essa seja "larga", assim poderá "ouvir a suavidade e a boa maneira de cantar e as palavras"[651] (1561, f.20v).

A despeito das orientações, os exemplos musicais oferecidos por Lusitano são construídos sob processos já demonstrados anteriormente, embora desta vez, sem a presença de um *cantus firmus*. O primeio exemplo (Ex.112) ele aplica o "*accordo*" em décimas entre Basso e Soprano, enquanto o Tenor pode ser construído por "tudo aquilo que quiseres, exceto duas terças ou duas sextas"; caso o intervalo de sexta seja realizado, o autor recomenda que esse seja maior ou menor, conforme a décima instaurada entre as vozes extremas da ocasião.



Exemplo 112: Soprano e Basso em décimas (1561, f.20v).

Uma outra opção similar é oferecida. Neste caso (Ex.113), as duas vozes superiores procedem sempre em terças paralelas, enquanto o Basso realiza um contraponto livre; para esta voz, Lusitano recomenda que não seja realizado o intervalo de sexta, nem duas terças ou décimas com relação ao Soprano. Uma outra variante do processo ocorre quando as vozes superiores são realizadas em sextas (Ex.114); neste caso, o Basso não deve realizar uma quinta, nem duas terças ou décimas com relação ao Soprano. Como Lusitano afirma, "estas regras gerais são fáceis porque o Basso não olha outra parte senão para o Soprano"[652] (1561, f.21v) – o que figura um importante fundamento a ser seguido pelo contrapontista.

[651] "*…acciò si senta la suavità, et buon modo di cantare, et le parole...*" (1561, f.20v)
[652] "*Queste regole generale sono facile perche il basso non guarda altra parte che il Soprano*" (1561, f.21v).



Exemplo 113: Vozes superiores em terças paralelas enquanto o Basso procede em contraponto livre (1561, f.20v-21r).

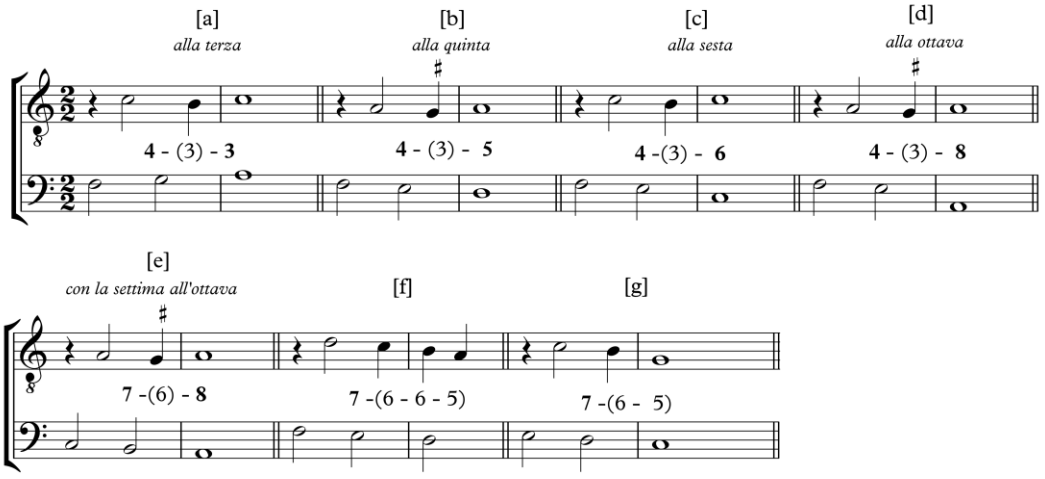


Exemplo 114: Vozes superiores em sextas paralelas enquanto o Basso procede em contraponto livre (1561, f.20v-21r). O asterisco informa uma emenda realizada, pois originalmente, nesta nota é lida como Dó. A opção tomada baseia-se na sexta pela qual o Altus estabelece de maneira estrita com o Superior, além da dissonância notadamente incompatível com o trecho.

3.12.1.4 Cadência

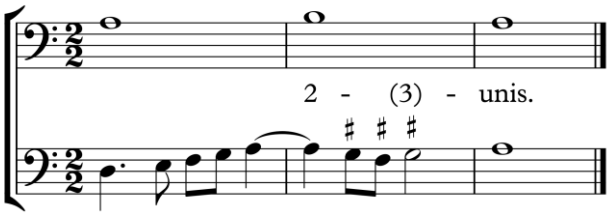
No capítulo "*De le cadentie*" (f.12v), Lusitano apresenta os processos cadenciais com a ênfase de duas dissonâncias que podem ser formadas sobre um *cantus firmus* no momento anterior à resolução: a quarta e a sétima. Considerando esses intervalos, também são apresentadas as possibilidades de resolução entre o contraponto e o *cantus firmus*, como pode ser observado nos Exemplo 115 e 116. Desta maneira, entende-se que todas as situações listadas abaixo (exceto 'f' e 'g') são consideradas 'cadências', embora não haja nenhuma classificação que considere suas características estruturais – mesmo que o maior potencial resolutivo presente nas consonâncias perfeitas (uníssono, oitava e quinta) seja implícito no discurso.

O autor também expressa um breve comentário sobre as demais vozes que figurariam na cadência (para além das duas apresentadas). Segundo Lusitano, as outras vozes acrescentadas devem concordar com as notas do *cantus firmus* (a nota mais grave, no caso dos exemplos abaixo), o que consequentemente leva-nos a entender que a estrutura cadencial consiste especificamente na situação demonstrada no exemplo, sendo as outras vozes, apenas um complemento à esta estrutura.



Exemplo 115: Resoluções das dissonâncias de quarta e sétima. Os exemplos 'f' e 'g' apresentam possibilidades resolutivas da sétima além daquela da oitava (e), embora estas não sejam consideradas cadências

Outros exemplos demonstram a posição métrica da cadência com especial atenção à dissonância. Nestes casos, o autor comenta sobre a posição da '*legatura'* (suspensão) que ocorre no intervalo de segunda que procede ao uníssono na resolução.

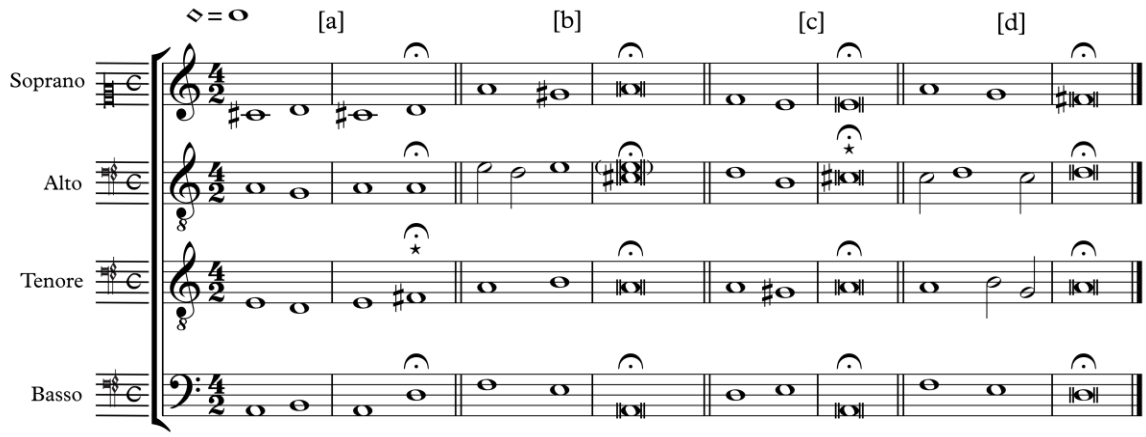


Exemplo 116: Resolução da segunda em uníssono em situação cadencial (1561, f.13r). Enfatiza-se que o contraponto é apresentado abaixo do *cantus firmus*.

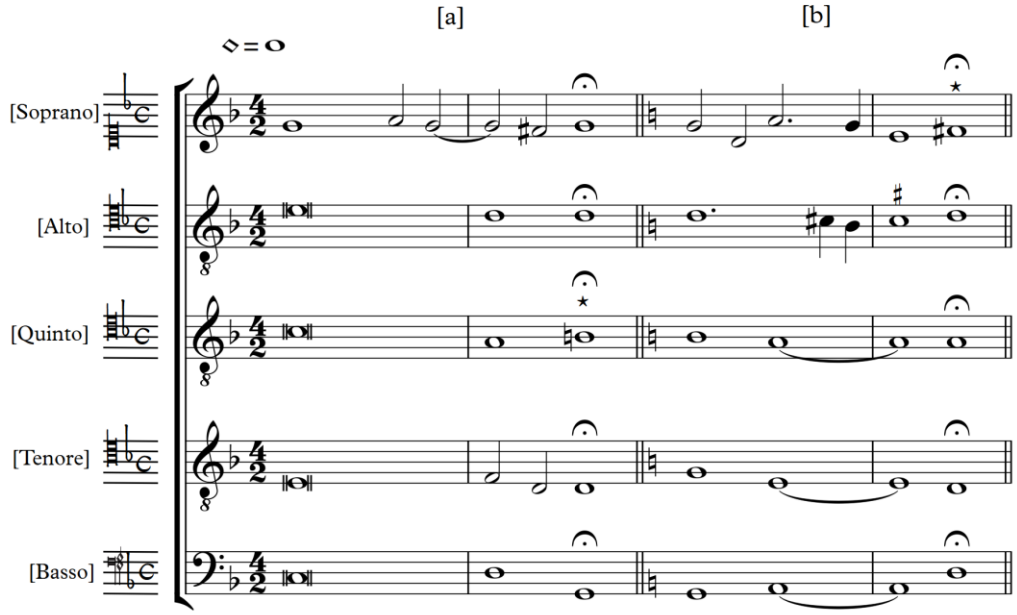
A respeito da relação entre modo e cadência, Lusitano comenta que, quando resolve-se em oitava, estas devem condizer com a *finalis* ou o *seculorum*[653] do modo. No entanto, é possível apresentar, certas vezes, algumas cadências de outros modos, as quais serão chamadas de "peregrinas", apenas advertindo que não sejam feitas cadências '*per b molle'* em uma circunstância '*per b quadro*' e vice-versa (1561, f.20v).

Próximo ao final do tratado, modelos cadenciais a quatro, cinco e seis são apresentados (Ex.117 a 119). A indicação dos modelos é precedida pela explicação dos diferentes sinais derivados do *diesis* comum '𝄪', para assinalar determinados níveis de transformação; desta maneira: '𝄪', indica apenas a substituição da sílaba corrente pela sílaba *mi*; '𝄲' indica a inflexão de um semitom menor; e '𝄪' a inflexão de um semitom maior, particularmente atribuído ao gênero cromático. Nas cadências mostradas, entretanto, este último sinal (semitom maior) é aplicado apenas em algumas das resoluções cadenciais que contam com a sonoridade da terça maior sob a *finalis* (Ex.117a e 117b), enquanto o primeiro sinal (referente à sílaba *mi*), é apresentado na cláusula melódica do Cantus no exemplo a seis vozes (Ex.119).

[653] Sobre os finais dos tons salmódicos na prática romana, Lusitano lista duas categorias de acordo com a solenidade, embora sem outras *differentiae* (1561, f.5r-5v): (I) *in duplicibus*: modo 1 (D), modo 2 (D), Modo 3 (A), modo 4 (E), modo 5 (A, *per b molle*), modo 6 (F, *per b molle*), modo 7 (A) e modo 8 (G); (II) *in solemnibus simplicibus, et ferialibus* (salmodia direta): modo 1 (A), modo 2 (F), Modo 3 (C), modo 4 (A), modo 5 (C, *per b molle*), modo 6 (A, *per b molle*), modo 7 (E) e modo 8 (C).



Exemplo 117: Modelos cadenciais a quatro vozes (1561, f.21v). Os asteriscos indicam a presença do sinal que indica a inflexão de um semitom maior.



Exemplo 118: Modelos cadenciais a cinco vozes (1561, f.22r). Os asteriscos identificam a presença do sinal que indicam a inflexão de um semitom maior no gênero cromático.



Exemplo 119: Modelo cadencial a seis vozes (1561, f.21v). Os asteriscos identificam a presença do sinal que indicam a inflexão de um semitom maior no gênero cromático.[654]

3.13 Mauro da Firenze, Fra

O organista e professor Frei Mauro (1493-1556) [655], inicialmente membro da Ordem dos *Humiliati* com posição no convento da Igreja de Todos os Santos (*Ognissanati*), nasceu e viveu em Florença durante toda a vida. Nesta cidade, desfrutou de certa notoriedade resultante de suas atuações como organista no convento e igreja florentina de Santa Maria del Carmine em 1523, bem como nos círculos acadêmicos desta cidade a partir de sua admissão (por decisão unânime) no *Collegio de' Teologi della Sacra Università di Firenze* em 1532, tornando-se diácono em 1537. Atuou também no importante posto como organista

[654] Estranhamente há a presença de dois sinais simultâneos (o *diesis* comum e aquele que indica um semitom maior do gênero cromático) na mesma nota (Fá) em oitavas diferentes. No entanto, na edição de 1553, particularmente esta nota, no Alto, é apresentada com o *diesis* comum (o que não ocorre na edição de 1558). Portanto, podemos conjecturar que se trate de um erro de impressão na edição de 1558, transmitida para a edição de 1561.

[655] Data de nascimento inferida pela descrição biográfica em *Fasti Teologali ovvero Notizie Istoriche del Collegio de' Teologi della Sacra Università Fiorentina* (Firenze, 1738), organizada por Luca Giuseppe Cerracchini. Nesta fonte, o biográfo afirma que a data de sua morte ocorreu em 27 de Setembro de 1566, com sessenta e três anos: "*Essendo finalmente giunto all'anno sessagesimo terzo della sua età, morì in Firenze il 27 Settembre 1556, con perdita universale del Mondo letterato...*" (1738, p.234).

na Basílica da *Santissima Annunziata* em 1535 – data que marca também a sua união junto a comunidade dos *Servite* desta Igreja -, cuja permanência durou até o final de sua vida (D'ACCONE, 1979, *passim*).

No entanto, alguns dos detalhes que compuseram a sua formação permanecem desconhecidos. Como descrito por Cerracchini, Fra Mauro conhecia de maneira notável a língua latina, grega e hebraica, além de ser profundamente experiente nas Sagradas Escrituras; "era também versadíssimo em Música, Matemática, Astronomia, Geometria, Cosmografia, Poética e nas Artes Liberais"[656], completa o biógrafo (CERRACCHINI, 1734, p.234). Do convívio das academias e discussões literárias informais comuns na sociedade florentina, conjectura-se a origem de seus apelidos gregos: "*Philiparaneto*" (amante de todas as ciências) e "*Phonasco*" (mestre do canto e dos sons) (1979, p.87). É com tais apelidos que Fra Mauro se apresenta em seu tratado musical, o manuscrito que nunca foi impresso, intitulado: *Utriusque musices Epitome* (ou *Dell'una et Altra Musica*), o qual consta em salvaguarda na Biblioteca Medicea-Laurenziana (*Conventi Soppressi* 149:1645) desde o início do século XIX.[657] O breve tratado é dividido em duas partes: a primeira dedicada ao cantochão e a segunda ao canto figurado. Além das clássicas *auctoritates* de Platão Pitágoras, Boécio, Euclides e Gafurio, indicadas pelo próprio autor, o texto é fundamentalmente baseado em *Scintille di Musica* (1533) de Lanfranco – ainda que Fra Mauro não mencione essa relação (D'ACCONE, 1984, p.18-19).

[656] Passagem também citada por D'Accone (1984, p.79).

[657] Entre de todos os escritos de Fra Mauro listados por Cerracchini - "*Sfera Teologica, Cristiana, Cosmica e Platonica*"; "a tradução da *sfera* de Sacrobosco"; "Sobre a arte de navegar"; "*Epitome utrisque musices*"; além de textos que abarcam a "Geometria, Cosmografia, proporções dos elementos e formas celestes" (1738, p.234) - apenas a tradução da obra de Sacrobosco fora publicada, e dedicada a Cosimo de' Medici, intitulada: "*Annotationi sopra la lettione della sp[h]era del Sacrobosco"* (Florença, 1550), embora tenha sido escrita em Janeiro de 1546 - ou na verdade, 1547, se considerarmos a inscrição "*Al costume di detta città*' (1550, p.161) que acompanha a inscrição (ou seja, apresentando a particularidade florentina da contagem do ano novo a partir de 25 de Março, dia da Anunciação).

3.13.1 *Utriusque Musice Epitome...Dell'una et l'altra muisca piana et misurata, prattica et speculativa.* (Florença, 1541) – Ts.11

Escrito durante a sua permanência em *Santissima Annunziata* durante os meses de janeiro e setembro de 1541, o tratado caracteriza-se por uma retórica direta, apresentada essencialmente em forma de pergunta e resposta, com ênfase nos aspectos práticos "sem a sobrecarga das digressões especulativas" (1984, p.21).

Frank A. D'Accone, musicólogo responsável pela edição do manuscrito utilizado neste estudo, atesta que a obra se trata possivelmente de um primeiro rascunho do tratado ainda em fase de produção. Sobre a ideia de completude relacionada ao manuscrito e o seu autor, D'Accone afirma:

> Às vezes o tratado nos dá a impressão de ser um primeiro rascunho; de ter sido, de fato, escrito pelo próprio autor enquanto o compilava. Se sim, isto explicaria as muitas revisões que ocorrem no corpo do texto e também a similaridade da mão que fez as anotações marginais e as correções. Visto que nenhum exemplo da escrita manuscrita de Mauro é, até o momento conhecida, não é possível verificar se ele foi ou não pessoalmente responsável pela realização da cópia deste trabalho que chegou até nós[658] (1984, p.13)

Todavia, o elemento talvez de maior contribuição ao nosso objetivo seja os elementos que permeiam a recepção das doutrinas emprestadas, e como essas são utilizadas e transformadas; pois, se por um lado, existem certas passagens que consistem em reproduções literais destas fontes, por outro, estabelecem-se como paráfrases ou interpretações particularmente construídas com o léxico do autor, uma vez que o próprio se apresenta no título do tratado como 'autor' e 'tradutor' – um indício das eventuais licenças e particularidades terminológicas utilizadas. Assim, considerando ambos os aspectos, a habilidade de Fra Mauro em se expressar textualmente pode contribuir para o esclarecimento da recepção de tais preceitos em seu contexto.

[658] "*At times the treatise gives the impression of being a first draft, indeed of having been written out by the author himself as he was compiling it. If so, this would explain the several revisions that occur within the body of the text and also the similarity of the hand which made the marginal annotations and corrections. Since no examples of Mauro's hadnwriting are presently know, however, it is not possible to ascertain whether or not he was personally responsabile for making this copy of thi work that has come down to us*" (1984, p.13).

3.13.1.1 Consonância e Dissonância

Sobre o assunto, convém ressaltar apenas um ponto sobre a argumentação do autor. Ao classificar as consonâncias e dissonâncias, Fra Mauro curiosamente aplica a mesma organização proposta pelo também florentino, Pier Maria Bonini em seu *Acuttissime observationes* (1520) – isto é, a disposição das dissonâncias como uma subcategoria dos intervalos imperfeitos imperfeitas. No entanto, elementos da doutrina de Gafurio (assim como se serve Bonini) também são incorporados em sua argumentação, apresentados tanto por via direta quanto indireta – estas provavelmente através das elucubrações de Lanfranco sobre o mesmo autor expostas em *Scintille di musica* (1533, p.113-114).

No entanto, se comparado ao seu conterrâneo Bonini, Fra Mauro é mais cuidados em sua argumentação. Utilizando a definição de Gafurio sobre a 'inconveniência' aos ouvidos proporcionada pelos intervalos 'imperfeitos' ("*imperfetto suono et mistura all'orecchio apporta*") (1984, p.98), duas subcategorias são dispostas a partir desta classificação: aquelas dos intervalos imperfeitos '*mezzane'*, caracterizados pelos intervalos de terça e sexta (e suas oitavas); e aqueles dos intervalos imperfeitos '*dissono'* (*sic*), caracterizados pelos intervalos de segunda, quarta e sétima. Por outro lado, o ramo dos intervalos 'perfeitos' abrange o uníssono, quinta e a oitava.

Em complemento à classificação intervalar supracitada, os nomes 'antigos' ("*dette dall'antichi*") também são apresentados (assim como faz Lanfranco). Desta maneira Fra Mauro para os intervalos perfeitos, utiliza os termos: '*equisone'* e '*consone'*, e aos imperfeitos, '*mezzane'*, '*emelle'*. Nesta segunda apresentação, entre as dissonâncias Fra Mauro apresenta apenas a segunda maior e menor, o semitom maior e menor, o semitom mínimo e a *comma*, sem mencionar os intervalos "imperfeitos" anteriormente mencionados (1984, p.98).

3.13.1.2 Notação

Embora o assunto seja largamente derivado de exposições realizadas por Lanfranco em *Scintille*, alguns detalhes terminológicos provenientes de três capítulos da segunda parte

do tratado[659] podem ser destacados: Capítulo 16, "*Della syncopa o vero (volgarmente) contrabattuta*"; Capítulo 17, "*Della misura, polso, o ver battuta del canto*"; Capítulo 19, "*Modo et regola di mettere le parole in sul canto*".

O primeiro caracteriza-se pela estreita relação à redação de Lanfranco (1533, p.66), o qual Fra Mauro utiliza o mesmo exemplo musical para ilustrar o processo. A sincopa é definida em termos da redução de uma das notas que sustentam unidade mensural vigente (seja binaria ou ternaria). No entanto, o nosso interesse consiste apenas em enfatizar um pequeno detalhe terminológico, pois Fra Mauro apresenta a maneira 'comum' ('*volgare*') a ela referida chamando-a de '*contrabattuta'*. O termo diz respeito a posição que geralmente se encontra, isto é, na 'elevação' do *tactus* - a exemplo da situação musical oferecida, na qual uma semibreve é colocada após uma pausa de mínima, gerando assim, ao efeito da sincopa.

O segundo tópico diz respeito à definição oferecida pelo autor sobre a "*misura, polso o ver battuta*" - que poderia ser traduzida como 'medida, pulso ou *tactus'*. Igualmente baseado na redação de Lanfranco (1533, p.67), o complemento terminológico de autoria de Fra Mauro diz repeito à explicitação da qualidade de metáfora atribuída ao vocábulo 'pulso'.[660] A inserção desta observação pode estar relacionada à apresentação de Gafurio em *Practica musice* (1496) ou em *Angelicum ac divinum opus musice* (1508) sobre o mesmo assunto.

Neste caso, Gafurio comenta, em ambos os tratados, sobre o efeito característico da elevação e abaixamento do *tactus* (*arsis* e *thesis*), em semelhança aos movimentos sístole e diástole do coração, afirmando (na versão do *Angelicum*): "*...secundo che la mensura del pulso humano se consydera in uno tempo diviso in duy moti: cioè in uno ascendente et laltro descendente: quali son dicti da Physici sistole et diastole: da Musici Arsis et thesis...*"[661] (1508, f. Fiv). No entanto, essa metáfora não foi considerada por Lanfranco, ao contrário de Fra Mauro, que a apresenta em sua versão sobre a questão, estabelecendo, portanto, uma mistura entre ambas as versões:

[659] Considerando a edição realizada por D'Accone.
[660] Esse fato também é comentado brevemente por Ruth Deford em *Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music* (2015, p.208).
[661] Na versão de *Practica musice* (1496): "*Rectam autem breuis temporis mensuram Physici aequis pulsuum motibus accomodandam esse consentiunt: Arsim et thesim quas Diastolen et Sistolen vocant in vniuscuiusque pulsus mensura aequaliter comprobantes: Constat tamen febricitantium pulsus inaequali diastoles et sistoles proportione accessionem seu alterationem suscipere quod ipsis physicis curae est. Diastole graece dilatatio seu elleuatio interpretatur latine: Sistole vero contractio*." (1496, II, cap. 1, f.aaiv).

La misura del movimento, per elevatione et descenso equale come il polso (dal quale methaphoricamente è detta) o ver battuta del canto, è posta comunemente nella simibreve perché ponendola nella breve, qualche volta (per inadvertenza dei compositori) manca della perfettione del numero. Ponsi anchora qualche volta nella longa, breve et semibreve nei segni transversati o ver subduplati... (1984, p.76)	A medida do movimento do canto - [realizada] *per* elevação e descensão iguais, como o pulso (ao qual é metaforicamente relacionado) [chamado também de] *tactus* -, é comumente colocado na semibreve, porque se posta na breve, às vezes deforma a perfeição da mensura (por inadvertência dos compositores). No entanto, certas vezes [o *tactus*] é colocado na longa, na breve ou na semibreve nos símbolos transversados ou subduplicados...

Desta maneira, a semibreve é referenciada como a 'medida do movimento' – terminologicamente relacionado ao 'pulso' (por metáfora) e a '*battuta'* ou '*tactus'*. Nos sinais que indicam diminuição, entretanto, outras figuras podem ser referenciadas, de acordo com Fra Mauro – e não apenas à breve, como comumente é feito. Se lermos a passagem à luz de Lanfranco, podemos entender que as notas diferentes da breve (longa e semibreve) podem ser relacionadas à breve quando apresentadas em uma situação de 'símbolo contra símbolo'[662] – isto é, quando apresenta-se simultaneamente um símbolo transverso e um outro íntegro.[663]

O último tópico assinalado não é propriamente acerca da notação, mas a ela diretamente relacionada. Seguindo rigorosamente o conceito da disposição silábica realizada por Lanfranco (1533, p.68), Fra Mauro sintetiza-o dizendo que "todas as notas, exceto a semimínima (se essa não é apresentada no início), bem como as [notas] ligadas e os pontos, carregam a sua sílaba"[664] (1984, p.77). Na sequência, Fra Mauro aparentemente faz questão de afirmar, em sua redação, o status superior do texto perante o canto, de maneira a complementar a afirmação sobre a desejada sincronia entre o final da frase textual ('*cadentia'*, nesse caso) e o repouso musical (aqui representada pela semibreve). Sobre o

[662] *Scintille*: *Ma quando* [*i segni*] *sono traversati, essa* [(*la battuta*)] *si mette nella Breve di due Semibrevi, et spesse fiate nella Minima, egualmente dividendola sotto al punto della Prolation perfetta. Et alcuna volta nella Longa essa misura si pone, maggiormente segnando segni contra segni* (1533, p.67).
[663] No entanto, esta é apenas uma conjectura, uma vez que Fra Mauro não nos informa maiores detalhes sobre a questão.
[664] "*E' anchor da notare che ogni nota eccetta la simiminima (se già non fussi nel principio) et la legata et i punti porta la sua sillaba...*" (1984, p.77).

assunto, o autor conclui: "E se deve dispor a cadência ao final da semibreve, uma vez que o canto serve à palavra (como às coisas mais dignas) e não a palavra ao canto".[665]

3.13.1.3 Contraponto

A estratégia adotada por Fra Mauro para apresentar a sua argumentação sobre o contraponto é a mesma de Lanfranco em *Scintille* (que por sua vez, é a mesma de Aaron em *Toscanello*): o contraponto como combinação de consonâncias e dissonâncias. Desta maneira, ao utilizar esta exposição, o autor se ausenta da apresentação de uma definição do contraponto, tornando implícito como o ato da disposição conjunta desses intervalos.

Portanto, após o oferecimento dos intervalos perfeitos e imperfeitos, Fra Mauro segue subitamente às 'regras e preceitos da arte do contraponto' (cap.37), a qual consiste em uma ligeira paráfrase da versão apresenta por Lanfranco (1533, p.115-116) das oito regras de Gafurio em *seu Practica musice* (1496, III, cap.3). Como essas foram apresentadas integralmente na seção dedicada a Lanfranco, aqui iremos enfatizar apenas a complementação oferecida por Fra Mauro à primeira regra, a qual é digna de nota.

Se compararmos as duas versões (Lanfranco e Fra Mauro), veremos que o último aparentemente apresenta uma observação pessoal ao já conhecido primeiro preceito sobre o início do contraponto. Como pode ser observado abaixo, grande parte da redação de Lanfranco é emprestada por Fra Mauro, diferenciando-se apenas no complemento da última frase.

Lanfranco. *Scintille di musica* (1533)

La prima è, che ogni Contrapunto de commicinciare in Consonanza perfetta, come è in Unisono, et Ottava, et le altre. Ma questa è arbitraria (1533, p.115)	A primeira [regra] é que todo o contraponto deve iniciar em consonância perfeita, como é o uníssono e oitava, etc. Mas esta [regra] é facultativa.

Fra Mauro. *Utriusque Musice Epitome* (1541)

La prima è che ogni contrapunto debbe per perfetta consonanza cominciare, come è unisono, quinta, ottava, duodecima,	A primeira [regra] é que todo contraponto deve começar por uma consonância perfeita, como é o uníssono, oitava, décima segunda,

[665] *"Et debessi nel fine della semibreve porre la cadenza accioché il canto serva (come a cose più degne) alle parole et non le parole al canto*" (Ibid., p.77).

decimaquinta. Ma questa è arbitraria *et patisce eccettione, massime in consequentia o vero fuga* (1984, p.99, grifo nosso).	decima quinta. Mas essa [regra] é facultativa e permite exceções, especialmente na *consequentia* ou *fuga.*

Portanto, Fra Mauro aplica a regra em uma situação contrapontística a qual as duas vozes não iniciam simultaneamente, mas em '*fuga*'. Essa observação, ainda que não detalhada, estende o preceito de Gafurio (via Lanfranco) de uma situação típica do contraponto diminuído (e não *simplex*) – embora o autor não utilize essa terminologia.

No capítulo seguinte (38), o autor também apresenta as regras sobre a dissonância a partir daquelas elaboradas por Lanfranco. No entanto, nenhuma consideração particular pôde ser observada, consistindo apenas em ligeiras paráfrases a partir da redação do autor bresciano.

3.13.1.4 -Modos

A discussão sobre modos é apresentada no âmbito do cantochão, sem indícios da mesma aplicabilidade ao canto figurado. Ao nosso propósito, vale apenas enfatizar certas terminologias adotadas por Fra Mauro e alguns dos parâmetros utilizados para a análise dos cânticos, consistindo uma versão bastante particular de conceitos largamente difundidos em outros tratados contemporâneos ao autor.

O primeiro ponto a ser discutido é a definição de modo apresentada no capítulo 2 da primeira parte, a qual é apresentada abaixo em sua tradução integral:

> O que é *tuono*? Resposta: *Tuono* ou *tropo* é uma 'maneira' ('*modo'*) e uma regra para distinguir qualquer canto pela ascendência e descendência das [espécies de] quinta ou quarta, ou [se estas estão] dispostas anteriormente ou sucessivamente, porque nos quatro [modos] autênticos a quinta é posicionada antes, e depois, a quarta. Mas nos [modos] plagais, ocorre o contrário, isto é, sua composição primeiramente se encontra a [espécie de] quarta e depois a de quinta. E pelos gregos são compreendidos por essas quatro cordas finais ou letras, isto é: 'd', 'e', 'f', 'g', tanto para o autêntico como para o plagal."[666] (1984, p.37).

[666] "*Che cosa è tuono? Risposta: Tuono o ver tropo è un modo et una regola di conoscere ciascuno canto per ascenso et descenso di quinta o quarta, o preposta o postposta, perché nelli quattro autentici la quinta va inanzi et di poi la quarta. Ma nei placali per il contrario, cioè prima si trova la quarta et di poi la quinta nella compositione di quelli. Et dai Greci sono compresi con queste quattro finali corde o ver lettere, cioè d, e, f, g, così l'autentico come il placale*" (1984, p.37).

O principal elemento de interesse desta definição se encontra na primeira frase, a qual o termo '*modo'* não é apresentado em equivalência a '*tuono'* e '*tropus'*, conforme a tradição boeciana (e, posteriormente, marchettiana) sobre o assunto. Ainda que o texto possa ter sido influenciado pela elaboração de Lanfranco (1533, p.112 [102]), é mais provável que, ao menos quanto a terminologia, a definição tenha sido derivada diretamente da exposição apresentada no célebre e difundido *Compedium musices* (1509), o qual frequentemente é atribuído a Guido D'Arezzo pelos tratadistas do século XVI – o que inclui o próprio Lanfranco.

Se compararmos ambas as definições (como a seguir), veremos que os principais elementos que estabelecem organização da redação permanecem semelhantes: a definição a partir da disposição das espécies e a relação das *finales* 'segundo os gregos' apresentada em seguida. Se esta hipótese for verdadeira, vale enfatizar a opção de Fra Mauro em separar o vocábulo '*modo'* aplicado-o como 'maneira', ou até mesmo, a 'característica' que distingue os cantos de acordo com as suas espécies de quarta e quinta. Considerando a erudição do autor, conjectura-se que a ocasião não se trata de um mal entendimento do início da primeira sentença, mas sim, da sua convicção perante o assunto.

Assim, se o testemunho utilizado por Fra Mauro tivesse sido banalizado[667], haveria a necessidade de supressão da conjunção '*sive'*, e a mudança da declinação do nominativo '*modus'* para o acusativo '*modum*'. Portanto, o que era "*Tropus, tonus sive modus est quam plurium vocum...*", poderia ter sido lido como, "*Tropus, tonus est modum quam plurium vocum...".*

Anônimo. *Compendium musices* (1509)	**Fra Mauro. *Utriusque Musice Epitome* (1541)**
De tropi (seu toni) descriptione[668] Tropus, tonus sive modus est quam plurium vocum ex *diapente* ac *diatessaron* ordinationis speciebus debitae	Tuono o ver tropo è un modo et una regola di conoscere ciascuno canto per ascenso et descenso di quinta o quarta, o preposta o

[667] Uma hipótese que poderia ser considerada justamente diante do fato da massiva circulação de *Compendium musices* ao longo do século XVI. O detalhe do título – que possui a ênfase dois vocábulos '*tropus*' e '*tonus*' no *Compendium* -, poderia ter levado o autor a considerar tal solução. Esta ênfase possivelmente seja derivada da formulação presente em *Diffinitorium musice* (c.1472) de Tinctoris, o qual define: "*Tonus est tropus per quem omnis cantus debite componitur*" (TINCTORIS, 2004, p.50).

[668] O detalhe do título – que possui a ênfase dois vocábulos 'tropus' e 'tonus', poderia ter levado Fra Mauro a considerar tal solução anteriormente comentada. Esta ênfase possivelmente seja derivada da formulação presente em *Diffinitorium musice* (c.1472) de Tinctoris, o qual define: "*Tonus est tropus per quem omnis cantus debite componitur*" (TINCTORIS, 2004, p.50).

coniunctarum, in acumine et gravitate distantium, per ascensum et descensum congrua neumarum forma constitutarum, conveniens dispositio.
Et ideo Graeci, a quibus haec musica primitus est exorta, quattuor tropos...sub quattuor vocum cognitione, scilicet, re, mi, fa, sol, ac D, E, F, G, primarum litterarum finalium terminatione statuere notandos... (1509, f. Biv).

postposta, perché nelli quattro autentici la quinta va inanzi et di poi la quarta. Ma nei placali per il contrario, cioè prima si trova la quarta et di poi la quinta nella compositione di quelli. Et dai Greci sono compresi con queste quattro finali corde o ver lettere, cioè d, e, f, g, così l'autentico come il placale (1984, p.37)

O segundo ponto de interesse terminológico destacado consta no capítulo 5, "De quantas maneiras são considerados os modos com relação ao excesso ou defeito?" ("*In quanti modi si considerano i tuoni circa l'eccesso o defetto*?") (1984, p.38). Neste caso, ao apresentar as categorias que abrangem as alterações do *ambitus* de um canto se comparado à estrutura de um modo, Fra Mauro utiliza uma terminologia particular: em vez da classificação marchettiana comumente encontrada – a exemplo de Lanfranco, que aplica '*perfetto'* (ou *perfectus*), '*più che perfecto*' ('*plusquamperfectus'*), '*imperfetto'* ('*imperfectus'*) (1533, p.105) –, Fra Mauro utiliza: '*perfetto'*, quando o âmbito é plenamente utilizado; '*eccedente'*, quando o âmbito excede a oitava daquele modo (tanto para acima, quanto para abaixo); e '*diminuito'*, quando o âmbito não alcança a oitava[669]. Desta forma, observa-se a intenção didática pela qual procede Fra Mauro diante da firme tradição modal a este respeito, preferindo utilizar uma terminologia simplificada a apresentá-las conforme a tradição.

Com relação aos parâmetros para distinguir os modos, Fra Mauro apresenta três pontos baseados na observação do comportamento das espécies de quinta e quarta (e consequentemente na oitava) inerentes a um modo:

...è da notare che qual canto che nel prencipio ascende o ver sale alla quinta sopra sua finale (massime per salto) è giudicato autentico. Et quel canto che sotto la usa finale alla terza o ver quarta descende placale è detto.

(1) Deve-se notar que, [se] o canto, no princípio, ascender uma quinta acima de sua *finalis* sobretudo por salto, este é julgado como autêntico; e se aquele canto [descender] abaixo de sua *finalis* uma terça ou uma quarta, é chamado de plagal.

Similmente quel canto che nel mezo va all'ottava sopra la sua finale è detto autentico. Ma se non sale fin'all'ottava (benché nel prencipio andassi alla quinta) è giudicato placale. Eccetto se le ripercussioni

(2) De maneira similar, aquele canto que em seu percurso atinge uma oitava acima a sua *finalis*, é chamado autêntico. Mas se não a atinge, ainda que tenha alcançado uma quinta no início, é

[669] Embora não apresentados nesta lista, Fra Mauro também considera a '*mistione'* e '*comistioni'* das espécies, embora não comente detalhadamente.

dell'autentico non lo preservassino. Anchora quel canto che nella fine dalla quinta descende alla sua finale autentico si dice.	julgado como plagal; exceto se a repercussão[670] do modo autêntico não for preservada [(isto é, enfatizada)].
Ma quello che per terzo o quarto descende alla detta sua finale placale è detto. Qual sieno le corde finali, regolari et irregolari, et le confinali è detto di sopra etc.	(3) Aquele canto que ao final descende uma quinta em direção à *finalis*, é chamado de autêntico. Mas aquele que descende uma terça ou quarta descende à sua *finalis*, é chamado plagal, sejam estas *finales* regulares, irregulares ou a *confinales*...[671] (1984, p.42).

Segundo Fra Mauro, outros dois pontos a serem considerados para esta tarefa consistem na observação particularmente do início e do fim do cântico, uma vez que tais pontos revelam a estrutura relacionada a um determinado modo de maneira mais fácil se comparada aquela presente no 'meio'[672] da composição (1984, p.43). Além disso, para a distinção entre os modos autênticos e plagais, o autor recomenda a observação da '*chorda indiciale*', posicionada uma terça acima da *finalis*: se a ênfase ocorre acima, é julgado como autêntico, se abaixo, plagal.

Por último, enfatiza-se que certos detalhes relacionados à tradição dos âmbitos dos cânticos são julgados como 'supérfluos' aos olhos de Fra Mauro, pois "estas coisas são mais sofísticas do que reais" ("*...queste cose sono più presto sophistice che reali*") – ecoando, portanto, a mesma posição de Lanfranco à respeito (cf. 1533, p.105-116 [recte: 106]).

3.13.1.5 Cadência

Breves considerações sobre as cadências são apresentadas no último capítulo do tratado, intitulado: "*Canoni et regole per l'altre parti del canto*". Neste caso, a seção caracteriza-se pelas considerações concernentes aos preceitos do contraponto, os quais são especialmente aplicados aos pares vocais Canto/Tenor e Basso/Alto - nos remetendo, portanto, à elaboração proposta por Aaron em *Toscanello* (1529, II). Este entendimento é

[670] Isto é, de acordo com o próprio autor, distingue-se geralmente às quintas nos modos autênticos, e terças e quartas nos modos plagais: d-a (modo 1), d-f (modo 2), e-♮ (modo 3), e-a (modo 4), f-c' (modo 5), f-a (modo 6), g-d (modo 7), g-c' (modo 8) (1984, p.45).
[671] De acordo com o capítulo 5: '*chorde regolari et finali'*, d (modos 1 e 2), e (modos 3-4), f (modos 5-6), g (modos 7-8); '*chorde irregolari et cofinali'*, a (modos 1 e 2), ♮ (modos 3-4), c' (modos 5-6), d' (modos 7-8); '*chorde irregolari et finali'*: f (modos 1 e 2), g (modos 3-4), a (modos 5-6), ♮ (modos 7-8).
[672] "*perché nel mezzo si potrebbe alcuno ingannare per li luoghi et repercussioni che ad altro tuono convenissino...*" (1984, p.43)

bastante claro desde a primeira frase desta seção, que afirma: "Portanto, o Canto procede com o Tenor segundo as suas regras, de maneira similar, [procedem] o Alto e o Basso"[673] (1984, p.101).

Assim, esta mesma lógica é transposta à cadência (assim também faz Aaron), oferecendo justamente uma formulação que sintetiza a dependência estrutural existente entre essas vozes. De acordo com o autor: "todas as cadências, mais de uma vez, terminam e finalizam da seguinte maneira: o Canto com Tenor, realiza uma sexta e [depois uma] oitava; e o Alto com Basso, [concluem] em sexta, oitava, décima e décima segunda" (1984, p.101).[674]A Figura 119 ilustra esta explicação: note que a relação entre Alto e Basso é apresentada somente em consideração à resolução.

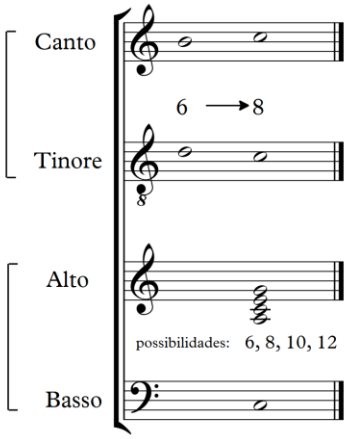


Figura 119: Ilustração inferida da explicação sobre a cadência apresentada por Fra Mauro.

3.14 Padovani, Giovanni

Poucos detalhes são conhecidos sobre a biografia do matemático, músico, astrônomo e professor de artes liberais veronese, Giovanni Padovani. Mesmo com a ausência de certas informações, sabemos que Padovani nasceu precisamente no dia 06 de julho de 1516 a partir de sua própria indicação apresentada em *Viridarium mathematicorum* (Veneza, 1563, p.155),

673 "*Il canto dunque col tenore procede secondo le date regole; similmente l'alto col basso*" (1984, p.101).
674 "*Tutte le cadenze il più delle volte terminono et finiscono in questo modo, cioè il canto col tinore, per sesta et ottava; l'alto col basso, per sesta, ottava, decima et duodecima*" (1984, p.101).

um de seus tratados, cuja data de nascimento surge como um exemplo em um horóscopo traçado pelo próprio autor. Segundo Luigi Federici em *Elogi Istorici de più Illustri Ecclesiastici Veronisi* (Verona, 1818), Padovani foi Arcipreste em "S. Margherita" (em suposta menção à Paróquia de Santa Margherita Vergine e Martire), com estreita relação junto a corte do Cardeal Agostino Valier (embora sem mencionar outros detalhes sobre a associação entre ambos). Federici também afere que o principal interesse escolástico do autor foi a Astronomia, levando a tomar parte entre os colaboradores na célebre reforma do calendário promulgado por Gregorio XIII (1818, I, p.13).[675]

O interesse relacionado particularmente à este assunto é bastante notável se considerarmos lista de tratados do autor publicados em torno do assunto, como: *Opera nuova...laqual cichiara l'uso del maraviglioso istromento astronomico da lui intitulato Horoscopio* (Verona, 1560) *Viridarium mathematicorum* (Verona, 1563), já mencionado; *Opus de compositione et usu multiformium horologiorum solarium* (Veneza, 1570); e *De temporum computatione et divisione* (Verona, 1586); *De arithmetica opus* (Verona, 1587); *Breve trattato del vero di della passione di nostro Signore* (Verona, 1590); *Dell'uso dell'horoscopio ove si mostra l'utilità che riceviamo da' lumi celesti dal primo mobile circongirati* (Verona, 1592). Além disso, outros tratados foram publicados abarcando outras áreas do conhecimento, entre os quais; *De singularium humani corporis partium signicationibus* (Verona, 1589); e *Preparatione che si deve fare avanti la communione* (Verona, 1589).

Diante do vasto conhecimento de Padovani, pode-se citar também uma estreita relação com a música proveniente de seus laços familiares, principalmente com seu tio, Biagio Padovano (ou Rossetti) e seu pai Francesco. Assim como afirmam Groote, Mischiati e Paganuzzi, Padovani atuou inicialmente como organista na Igreja de Santa Maria in Organo durante 1541 e 1573, sendo posteriormente nomeado a exercer a mesma atividade na Catedral de Verona, entre 1573 até 1593, ano de sua morte (GROOTE et al, 2016)[676]. Em 1578, em

[675] Nenhuma outra informação adicional foi encontrada em outros biógrafos, tais como: Scipione Maffei em *Verona Illustrata* (1781, II, p.204-205); Girolamo Tiraboschi em *Storia della Letteratura Italiana* (1810, VII, II, p.485); F.J. Fétis em *Biographie Universelle des Musiciens* (1841, VII, p.114); e Robert Eitner em *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten* (1902, VII, p.276).

[676] No verbete "Verona" da *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Groote, Mischiati e Paganuzzi Padovani citam que Padovani fora aluno de Brumel em Ferrara, durante a sua juventude em Ferrara ("*Als Jugendlicher war er in Ferrara Schüler von Giaches Brunel*" (GROOTE et al, 2016). No entanto, considerando que Brumel

Verona, publica seu tratado musical: *Institutiones ad diversas plurium vocum harmonia cantilenas,* objeto da presente investigação.

3.14.1 *Institutiones ad diversas plurium vocum harmonia cantilenas* (Verona, 1578) – Ts.22

Na dedicatória endereçada ao Cardeal Agostino Valier, Padovani comenta sobre o seu laço familiar, que inclui a menção sobre um tratado desconhecido escrito por seu tio Biagio sobre a maneira de tocar órgão[677], além de uma extensa lista de adjetivos em sua estima.[678] No 'proêmio' ("*in totus opus argumentum*"), o autor expressa as considerações sobre o conteúdo que irá apresentar ao longo do tratado, além de argumentar sobre certos elementos de sua motivação para além daquela implícita à atividade como organista e professor de artes liberais. E sobre o assunto, um dos indícios mais significantes de sua intenção talvez consista na afirmação, presente no proêmio, da primazia da música diante de todas as demais artes liberais[679], manifestando também uma série preconizações do benefício moral e religioso resultantes desta disciplina.[680] Em seguida, Padovani fornece ao seu leitor a organização do tratado, cuja divisão ocorre em quatro partes: (1) sobre as oito regras do contraponto, aplicada a duas vozes; (2) sobre o cânone; (3) sobre o contraponto a três vozes; (4) sobre o contraponto a quatro e cinco vozes – em suma: um tratado inteiramente dedicado ao contraponto.

A seção conclui-se com um breve e importante comentário sobre a estratégia argumentativa adotada no tratado, distinta pela brevidade nas explicações e a adoção de um

morreu aproximadamente em 1520, é pouco provável que o veronese tenha sido seu discípulo, uma vez que ele nasceu, como o próprio afirma, em 1516.

677 "*...ad quod quidem agendum illa etiam mihi causa non levis fuit, ne ad Franscisco patre, Blasioque eius frate viderer aliqua ex parte degenerasse, qui dum viverent, nullum oficii genus adversum patronos suos, quorum in se liberalitatem ex periebantur, ad se unquam desiderari passi sunt. Quando quidem ipsi quoque in magnorumvirorum clientela fuerunt pater namque, qudo vixit, in Olivetanorum ecclesia psallendis patrum illorum organis assiduam operam dedit...*" (1578, f.A2r).

678 "*Blasius vero cognitione usque rerum multarum, vitae praetera integritate, morum modestia, elegantiaque ac suavitate, religionis insuper sincerae studio, ac literis sacerdote Christiano dignis inter sodales Helenianos...*" (1578, f.A2v).

679 "*Quum harmonica modulatio inter artes libero homine dignas primarium semper tenevit locum*" (1578, f.Biv)

680 "*Habet enim harmonica ars plurimum energiae, et quandam vim latentem, unde audientium animi ad pietatem, et sinceram omnipotentis Dei, et coelestium mentium capessendam cognitionem miro quodam modo alliciuntur*" (1578, f.Bir).

grande número de ‘fórmulas’ ou breves segmentos contrapontísticos e cadenciais que servem ao estudante, como arquétipos mnemônicos e/ou ilustrativos de um determinado preceito, que atuam à semelhança dos *loci* retóricos. Esta característica expositiva, presumidamente presente na prática dos músicos antes mesmo de serem explicitamente manifestas[681], torna-se cada vez mais presente na tratadística musical do final do século XVI e início do XVII, aplicadas tanto ao contraponto escrito quanto ao *contraponto alla mente*.[682] Embora Padovani não apresente uma sistematização integral do processo entre suas *formulae* (as quais possivelmente consistem em passagens retiradas do repertório) e a prática do contraponto, seus exemplos musicais e situações cadenciais – *loci communes*, em certo sentido - figuram entre os mais numerosos entre os autores italianos do século XVI.

3.14.1.1 Contraponto

Pode-se dizer que a fundamentação dos preceitos do contraponto adotada por Padovani é parcialmente proveniente de Gafurio e sua doutrina apresentada em *Practica musice* (1498), embora sem nomeá-lo. Consequentemente, entende-se que Padovani estrutura certos elementos de sua argumentação fazendo uso da conhecida doutrina gafuriana, comentando-a e alterando-a convenientemente segundo aquilo que lhe convém diante de suas necessidades expositivas.

Com relação a organização do conteúdo da primeira parte do tratado, são observadas essencialmente cinco partes: (1) acerca das consonâncias; (2) as oito regras do contraponto e breves considerações a respeito; (3) a definição de cadência; (4) sobre a dissonância, bem como a oitava e quinta *falsa*; (5) observações sobre a composição do contraponto a duas vozes sob um *cantus firmus*. As segunda (sobre o cânone) e terceira partes (composição a três vozes) são caracterizadas por uma exposição sem a presença de capítulos que fracionam

[681] Assim como sugere Lorenzetti: "*...the influence of the concept of musical place goes well beyond its explicit quotation in musical sources: it seems to me a kind of 'mental habit' that acts over a long period and that historical musicology has had some difficulty in recognizing and understanding due perhaps to diffidence to contaminate music with other disciplines*" (2017, p.27).
[682] A exemplo de Montaños (*Arte de musica teorica y pratica*, 1592); Giovanni Battista Chiodino (*Arte prattica latina e volgare di far contrapunto a mente e a penna*, 1610); Pietro Cerone (*El melopeo y maestro*, 1613); Adriano Banchieri (*Cartella musicale*, 1614), entre outros.

o conteúdo; diferentemente da quarto e última parte, divididas em três partes: (1) sobre a composição a quatro vozes; (2) sobre a composição a cinco e mais partes; (3) sobre o método para concluir uma composição.

A argumentação é iniciada com a apresentação da divisão das consonâncias à semelhança de Gafurio, isto é: perfeitas (uníssono, oitava, etc.), imperfeitas (terças, sextas, etc.) e médias (quinta, décima segunda, etc.) -, prosseguindo para as oito regras do contraponto. Além de ligeiras alterações ao conteúdo gafuriano, Padovani expõe exemplos musicais cuidadosamente compostos para ilustrar cada uma dessas regras, revela-nos uma posição crítica perante esses preceitos.

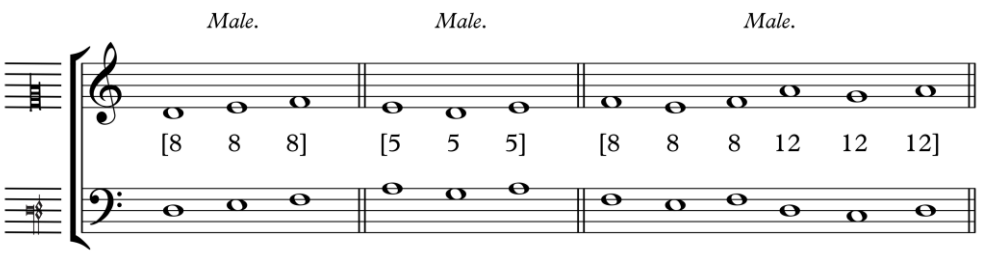
A primeira regra afirma que o contraponto deverá ser iniciado e finalizado com consonâncias perfeitas (uníssono, oitava, décima quinta, quinta e décima segunda), as quais oferecem "doces harmonias" e produzem "maior comodidade" aos cantores. Assim como Gafurio, Padovani afirma que esta regra "não é obrigatória" (1578, p.4). Para ilustrá-la, o autor apresenta dois exemplos musicais (Ex.120).



Exemplo 120: Primeira regra (1578, p.4).

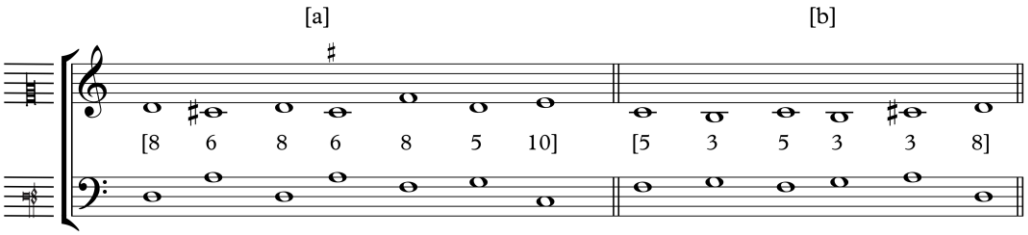
A segunda informa a desaprovação da disposição de consonâncias perfeitas iguais em sequência, o que inclui a quinta – que apesar de ser uma consonância média, é considerada entre as perfeitas ("*inter perfectas tamen numerantur*"). Diferente da primeira, esta regra não é facultativa e nenhuma exceção poderá ser admitida.[683] Como exemplo, o autor apresenta três situações musicais a serem evitadas (Ex.121).

[683] Gafurio cita que, para 'alguns', é possível realizar duas quintas simultaneamente ascendentes ou descendentes, se tais realizarem intervalos diferentes (i.e., quinta 'perfeita' e quinta 'diminuta'): "*Nonnulli tamen sunt arbitrati duas quintas simul ascendentes vel descendentes pronuntiari posse: modo diuersis protensae sint quantitatibus et interuallis: vna scilicet perfecta: altera subtractione vel defectu semitonij diminuta*" (1498, f.ddivr).



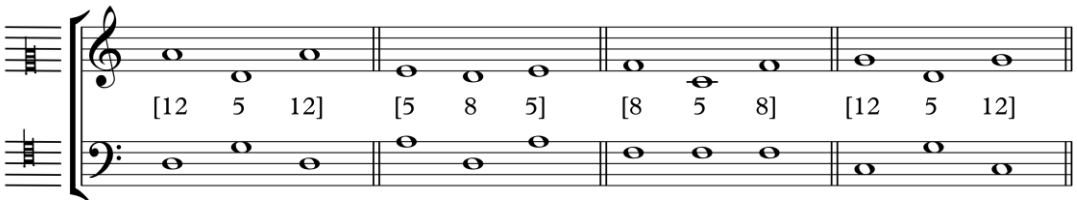
Exemplo 121: Segunda regra (1578, p.4).

A terceira regra afirma que intervalos perfeitos do mesmo gênero, ascendente ou descendente, deverão ser intermediados por um ou mais intervalos imperfeitos (iguais ou diferentes), como a terça ou sexta. É interessante que, diferentemente de Gafurio, Padovani cita a permissibilidade da quinta (uma consonância média) a assumir como aquela nota que poderá interpor as oitavas – ainda que a quinta também constitui uma consonância perfeita. Como mencionado acima, os exemplos fornecidos pelo autor ilustram ambos os casos: enquanto que no Exemplo 122a a quinta é apresentada após a oitava (o que indicaria a sua condição de consonância média), no Exemplo 122b, o intervalo atua claramente como consonância perfeita.



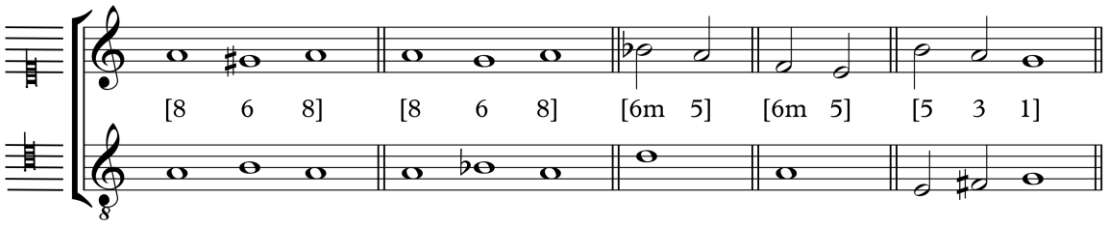
Exemplo 122: Terceira regra (1578, p.5).

A quarta regra afirma, em grande concordância com Gafurio, que dois ou mais intervalos perfeitos diferentes podem ser apresentadas em ascendência ou descendência em um contraponto, como uma quinta após um uníssono, ou uma oitava após uma décima quinta, como ocorre no exemplo apresentado pelo autor (Ex.123).



Exemplo 123: Quarta regra (1578, p.5).

A quinta regra enfatiza que a consonância imperfeita 'procura' ('*peto*') as perfeitas: isto é, tais intervalos devem proceder, ascendente ou descendentemente àquele mais próximo possível ("*ad propinquiorem*"). Desta forma, diz o autor, a oitava é precedida pela sexta maior; e se esta for menor, deve proceder descendentemente para a quinta. A regra da propinquidade da consonância imperfeita é a primeira entre as listadas por Padovani, a quebrar a ordem expositiva de Gafurio, uma vez que esta remete-se à sétima apresentada em *Practica musice* (1498, III, cap.3, f.ddivv) – ou à sexta em *Angelicum ac divinum opus* (1508, IV, cap.5, f.Hir); o mesmo ocorre com as três regras seguintes - embora estas não sejam contempladas por Gafurio como preceitos. Os exemplos apresentados (Ex.124), caracterizam-se como situações intervalares pontuais e ilustram concisamente a regra comentada por Padovani.



Exemplo 124: Quinta regra (1578, p.6).

A sexta regra afirma que o contrapontista não deverá empregar uma pausa de mínima no início de uma composição, ou se ele utilizar uma mínima como a primeira nota, esta não pode ser precedida por uma pausa ("*ut à minima non sumatur, nisi praecente suspirio*"). Além disso, toda mínima deve ser considerada "boa consonância"; se esta estiver pontuada, o contrapontista deve 'presumir' ("*id agendum*") que o ponto adicionado coincida sempre com a base do *tactus* ("*...est ut mensura cada semper sub puncto*"), como mostra o exemplo apresentado pelo autor (Ex.125):



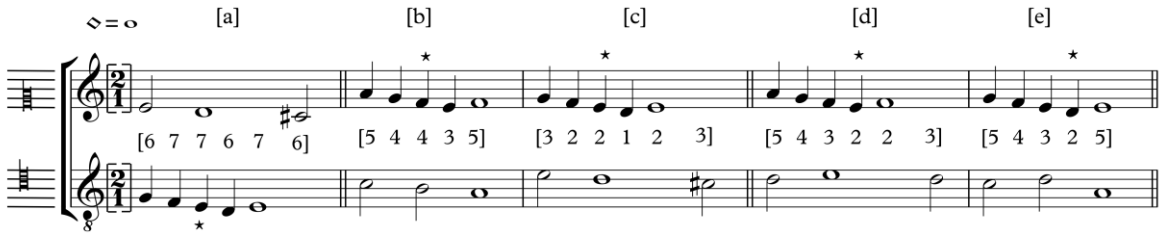
Exemplo 125: Sexta regra (1578, p.6).

A sétima regra abarca considerações sobre a resolução de dissonâncias pelo movimento ‘oblíquo’ (embora não utilize esse termo); dessa maneira, a sétima, a quarta e a nona (ou segunda) devem caminhar para sexta, terça e oitava (ou uníssono), respectivamente, como mostra o exemplo apresentado pelo autor (Ex.126).



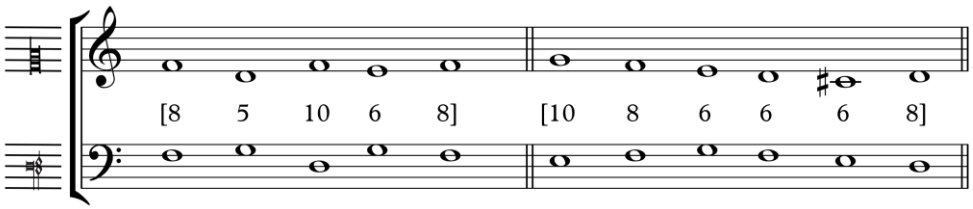
Exemplo 126: Sétima regra (1578, p.6).

A oitava e última regra afirma que, em um grupo de quatro semimínimas, a terceira deverá estabelecer uma consonância; se essa consistir em uma dissonância, então a quarta semimínima deverá formar a consonância. O exemplo apresentado pelo autor (Ex.127) fornece cinco situações que envolvem um grupo com quatro semimínimas: as três primeiras (a, b, c) ilustram a consonância aplicada na quarta nota; enquanto que as duas situações restantes (d, e) empregam-na na terceira semimínima.



Exemplo 127: Oitava regra (1578, p.7). Os asteriscos apontam a posição da dissonância ora posicionada na terceira ora na quarta semimínima do grupo.

Após a apresentação dos rudimentos do contraponto, no capítulo 3, Padovani expõe um posicionamento didático sobre o assunto. O autor sugere que o primeiro passo a ser dado pelos estudantes para sua realização seja o contraponto *simplex* sobre um *cantus firmus*, compreendido como o "fundamento primário" dessa atividade.[684] Neste caso, o contraponto deverá ser construído apenas com consonâncias (com especial atenção às perfeitas no início e no final); ao que pode ser inferido das palavras do autor, este primeiro encaminhamento facilitaria o emprego das dissonâncias nas etapas posteriores.[685] Padovani apresenta dois breves exemplos (Ex.128).



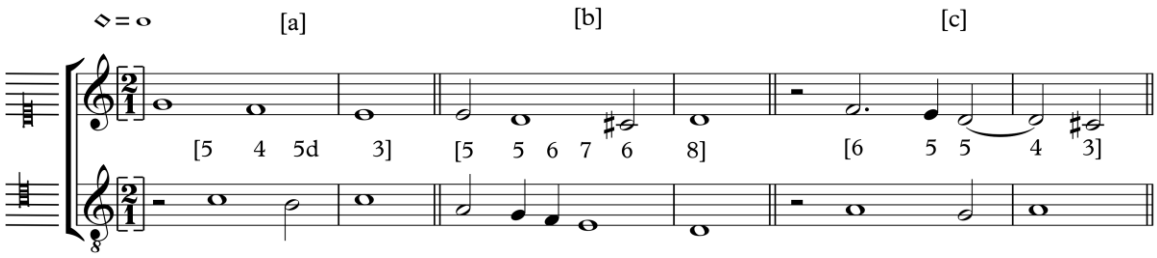
Exemplo 128: Contraponto *simplex* (1578, p.7).

Ainda na primeira parte, além das considerações sobre a cadência (a serem discutidas na próxima seção), outros comentários concernentes à segunda regra do contraponto (em que consonâncias médias e perfeitas podem ser admitidas em sequência) são apresentados no capítulo 5.

O capítulo é inicialmente pautado a partir de três breves situações musicais (Ex.129) pelas quais surgem as considerações do autor em torno do uso particularmente da quinta. O Exemplo 129a apresenta duas quintas em intervalos diferentes ('perfeita' e 'diminuta') interpostas por uma quarta, à 'maneira cadencial' ("*in modum candentiae*"), com a clara

684 "*...debent in primis contrapunctum simplex tanquam primarium eius fundamentum*" (1578, p.7)
685 "*...singulas notulas singulis referre, in eoque tantisper se exercere, quoad consonantias, atque etiam dissonantias omnes habeant in promptu*" (1578, p.7).

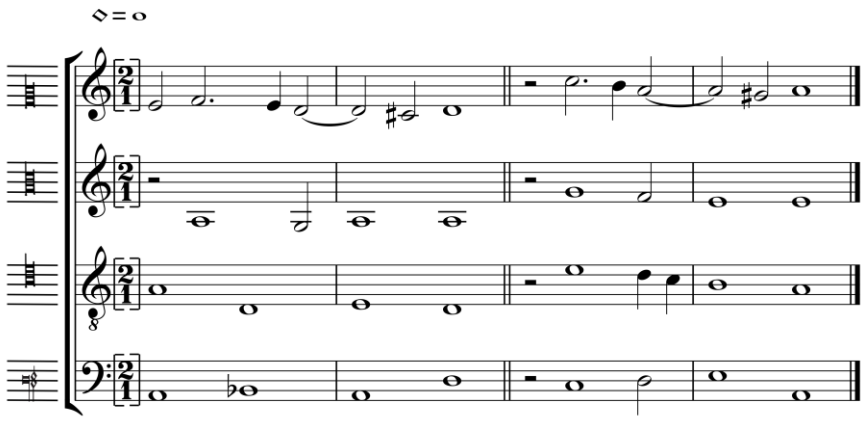
presença da ‘fórmula’[686] a ela relacionada (“*ut in hic apposita formula liquidò apparet”*). As duas outras situações (Ex. 129b e 129c) apresentam quintas de fato em sequência, embora sejam dispostas em semimínima (o que supostamente torna a passagem permissível); no caso do Exemplo 129b, o autor menciona que a voz superior é realizada “*in modum cadentiae*” (1578, p.9).



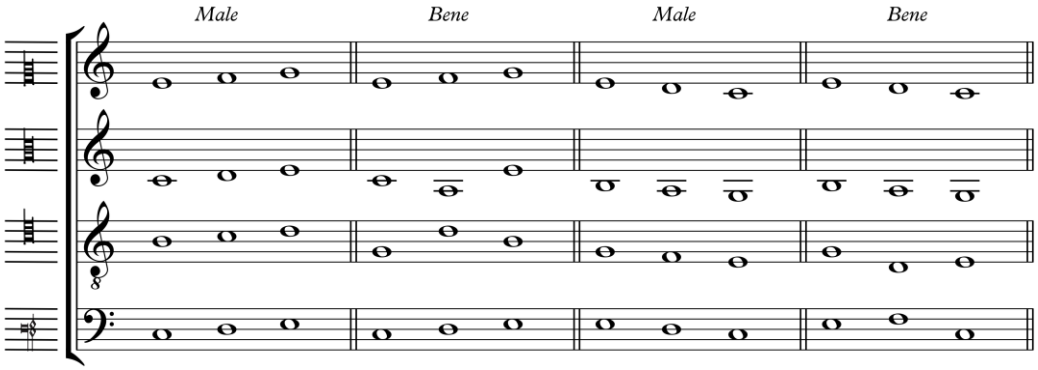
Exemplo 129: Opções para o uso de consonâncias médias (1578, p.9).

Na segunda parte do capítulo, dois exemplos a quatro vozes apresentam situações intervalares em que constam tanto quintas quanto oitavas consecutivas, estabelecidas por pares de vozes diferentes (Ex.130 e 131). Especificamente neste caso, o autor afirma que tais intervalos podem ser admitidos “na textura da composição” (“*cantilene textura admittur*”)[687], os quais inclusive são “utilizados de maneira frequente entre os instruídos, rendendo graça aos ouvidos de quem ouve”[688] (1572, p.10). Além disso, Padovani apresenta quatro situações em que quintas e oitavas são dispostas de maneira ‘apropriada’ (‘*bene’*) e ‘não apropriada’ (‘*male’*), auxiliando a compreensão do preceito mencionado.

[686] Por ‘formula’ cadencial, o autor se refere, entre outros aspectos a circunstância que envolve as trê notas que configuram a cadência: a saber, a progressão da sétima para a sexta, finalizando na oitava, ou ainda da quarta para a terça (cf. 1578, p.8).
[687] Enfatiza-se aqui o uso do termo ‘*textura’* utilizada pelo autor a indicar a trama relacional das vozes.
[688] “*...atque in crebro usu est apud erudidos; eò quòd grata ad audiendum aures accedit*” (1572, p.10)

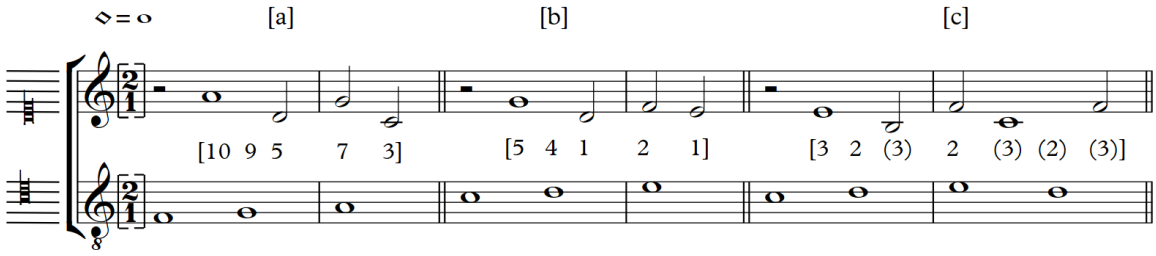


Exemplo 130: Quintas e oitavas consecutivas realizadas em vozes diferentes (1578, p.10).

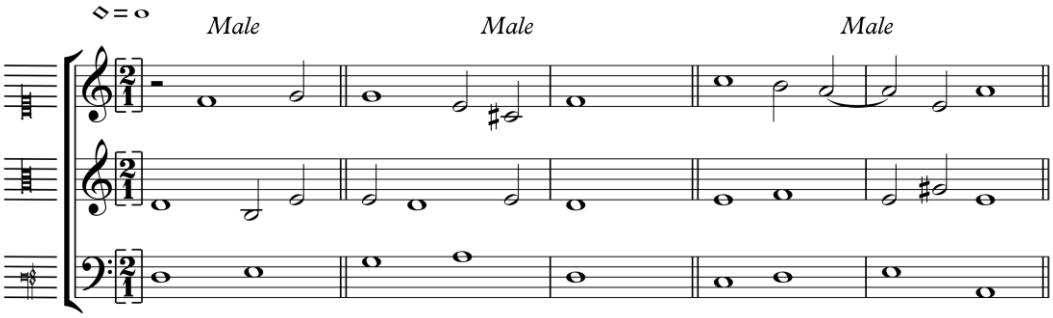


Exemplo 131: Quintas e oitavas consecutivas classificadas (1578, p.10).

No capítulo 6 continuam a ser apresentadas as considerações sobre o tratamento da dissonância, inicialmente comentadas na sétima regra. Neste caso, Padovani expõe certas situações musicais em que as dissonâncias se apresentam de maneira insatisfatória. Para ilustrar aquilo que deve ser evitado, são apresentados dois grupos de exemplos: o primeiro (Ex.132) enfatiza os saltos entre as dissonâncias e suas resoluções; e o segundo, a três vozes (Ex.133), apresenta o caso em que uma das vozes é posicionada em um intervalo diferente daquele que seria sua resolução apropriada. Como preceito geral, o autor enfatiza que a resolução na voz superior deve ocorrer sempre por grau conjunto com movimento oblíquo descendente no início do *tactus*, ou em movimento contrário, também em grau conjunto.



Exemplo 132: Saltos entre as dissonâncias e suas resoluções (1578, p.11). Os intervalos entre parênteses informam intervalos cruzados (i.e., a voz mais aguda apresenta-se abaixo da voz mais grave).



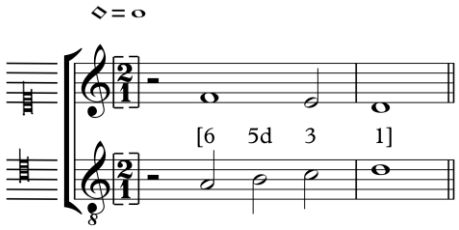
Exemplo 133: Opções inapropriadas para a resolução (1578, p.12).

No capítulo 7, Padovani continua a comentar sobre a sétima regra, embora menciona sobre os casos específicos em que são admitidas as dissonâncias formadas pelas oitavas 'falsa' (i.e., sétima) e a quintas 'falsa'– que, neste caso, estabelece a relação *mi contra fa*, como afere o autor.[689] No entanto, os exemplos musicais enfatizam sobretudo a quinta (incluindo a sétima em posição cadencial).

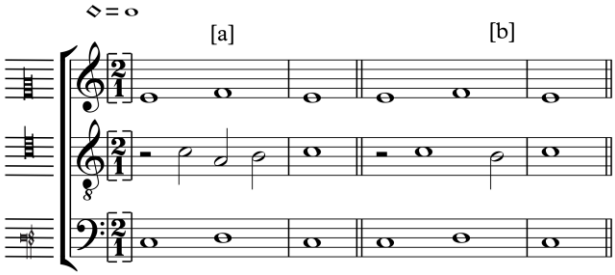
Assim, são discutidos três exemplos. Com relação ao primeiro (Ex.134), Padovani menciona que uma quinta *falsa* pode ser empregue quando uma pausa é colocada no início do *tactus*, posicionando uma semibreve sustentada na voz superior, enquanto é estabelecida na outra parte, procedendo ambas para uma terça. O segundo e o terceiro exemplo, realizados a três vozes, apresentam o uso da sétima realizada no '*meio do tactus*' ("*medio temporis*") no 'processo cadencial' ("*in cadentiae expectatione*"); nesses casos, os exemplos apresentam

[689] "*Octava falsa, et quinta falsae sunt, quandocumque altera pars profert Mi Fa, altera verò, Fa propter suam exorbitantiam, quum aurium sensum nimis vehementer feriant, ad magnas dissonantias referuntur*" (1578, p.12).

a relação da voz intermediária tanto com a superior (Ex.135a) quanto com a inferior (Ex.135b).

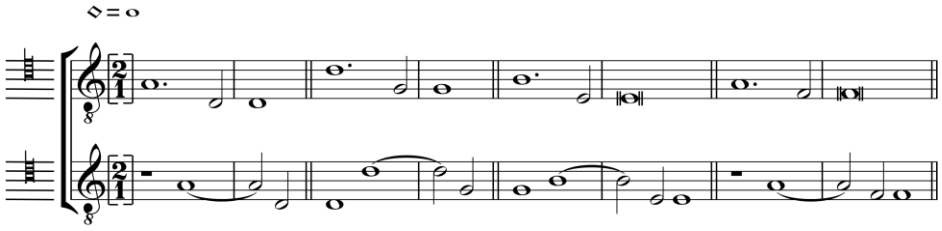


Exemplo 134: Emprego da '*quinta falsa*' (1578, p.12).



Exemplo 135: Sétima apresentada no 'meio do tactus' em processo cadencial (1578, p.13).

Apesar dos exemplos acima serem direcionados à manipulação da dissonância, no mesmo capítulo o autor também comenta sobre uma circunstância cadencial a respeito do uso do uníssono; Padovani afirma que este intervalo deve ser evitado o máximo possível em detrimento a ausência de harmonia inerente ("*quoad fieri potest, evitare, eò quòd harmoniam reddant vacuam*"). Os exemplos apresentam duas vozes iguais que finalizam em uníssono, caracterizadas com uma sincopa ocasionada pela defasagem no valor de uma semibreve (Ex.136).



Exemplo 136: Resolução em uníssono (1578, p.13).

No capítulo 8, Padovani reúne todas as informações comentadas para então prosseguir com a realização de um contraponto acima e abaixo de um *cantus firmus*. A estratégia organizativa com relação aos *cantus firmi* dos exemplos musicais é bastante semelhante àquela utilizada por Vicente Lusitano em seu *Introduttione* (1561, p.13-14) – embora, naquele caso, aplicado à *fuga* (ou cânone) improvisado. A relação sistemática dos *cantus firmi* – v.g., grau conjunto, salto de terça, quarta, quinta (tanto ascendente quanto descendente), etc.- acaba por formar uma série de 'fórmulas' as quais supostamente seriam utilizadas como *loci communes* pelos estudantes: ou seja, a partir delas, o contrapontista poderia memorizar essas situações e constituiria um 'repertório' já experimentado para elaborar os seus próprios contrapontos.

Antes dos exemplos musicais propriamente ditos, o autor ainda fornece três orientações, as quais serão aqui expostas em síntese. Assim, Padovani recomenda: (1) que o contrapontista propicie um contraponto fácil por graus conjuntos (e não dificultoso ou laborioso consequente de saltos abruptos)[690]; (2) que as vozes sejam realizadas "dentro de seus próprios termos" ("*ut quaelibet pars suos intra terminos consistat*"), isto é, o Cantus deve permanecer acima do Altus, assim como o Tenor acima do Bassus; (3) que o canto se adeque às palavras ("*ut cantus suavitatem cantionis faciat verbis congruere*"), o que inclui o modo ("*tono*") em que a composição é realizada. Com relação ao último tópico, Padovani afirma que se as palavras forem 'lúgubres' ou 'lamentosas', convém o uso dos modos 4 ou 6; se utilizarem palavras 'ásperas' ou 'duras', convém aos modos 3 e 7; se, por outro lado expressarem 'louvor' e 'modéstia', recomenda o uso dos modos 1 e 8.[691]

Para ilustrar os cinquenta oito exemplos apresentados por Padovani (além das fórmulas cadenciais), aqui foram selecionados apenas dois que apresentam o contraponto acima do *cantus firmus* (Ex.137 e 138) e dois com o contraponto abaixo (Ex.139 e 140), além de breves passagens de *cantus firmus*, as quais propiciam uma maior maleabilidade para a sua reutilização pelo estudante (Ex.141).[692]

---

690 "*...in primis curare debet, ut facilis sit, non autem operosa et laboriosis quibusdam veluti saltibus abrupta: sed gratadim et decenti ordine intendatur...*" (1578 p.13).

691 Como será comentado na seção 3.14.1.2 mais à frente.

692 Apesar de não exposto no presente estudo, ao autor apresenta no apêndice à primeira parte do tratado, um contraponto realizado acima do *cantus firmus* do introito *In medio Ecclesiae aperuit* (1578, p.35-38), em que 'fórmulas' são aplicadas de maneira a formar uma composição.



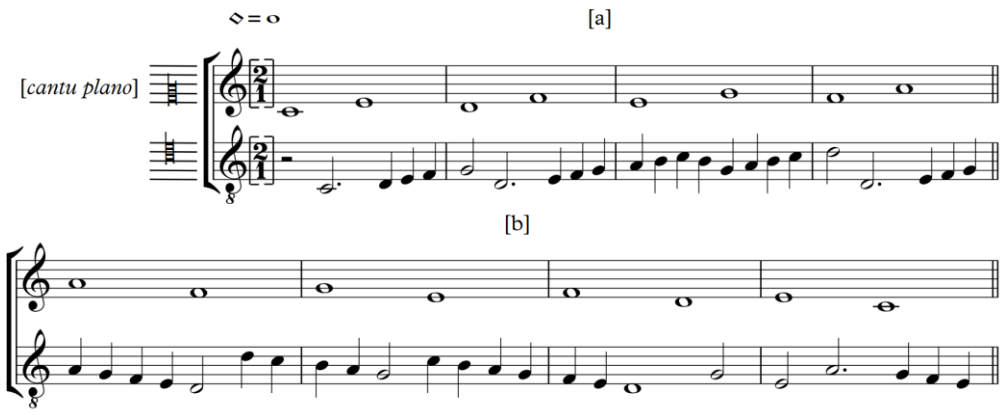
Exemplo 137: "*Contrapunctus super cantu plano, cum duabus vocibus*" [n.1]. *Cantus firmus* em grau conjunto ascendente e descendente (1578, p.15).



Exemplo 138: "*Contrapunctus super cantu plano, cum duabus vocibus*" [n.2]. *Cantus firmus* em terças ascendentes e descendentes (1578, p.15).



Exemplo 139: "*Contrapunctus sub cantu plano, cum duabus vocibus*" [n.1]. *Cantus firmus* em grau conjunto ascendente e descendente (1578, p.20).



Exemplo 140: "*Contrapunctus sub cantu plano, cum duabus vocibus*" [n.2]. *Cantus firmus* em terças ascendentes e descendentes (1578, p.20-21).



Exemplo 141: "*Contrapunctus super cantu plano, cum duabus vocibus*" [n.5-16] (1578, p.16-17).

No capítulo 9 da segunda parte do tratado, Padovani dedica-se aos elementos do cânone. Do ponto de vista terminológico, vale enfatizar que, para o autor, 'cânone' é sinônimo de 'composição fugal', assim como pode ser observado no título: "*De Canonum constitutionibus, sive de cantionibus fugatis argumentum...*" (1578, p.38). Desta maneira, pode-se afirmar que o uso terminológico nessa acepção é bastante significativa, uma vez que

será a partir de Zacconi[693] – sobretudo com Silvero Picerli em *Specchio Secondo di Musica* (1630)[694] – que o cânone passa a ser referido com mais frequência à composição em si e não à regra aplicada a uma *fuga* - como ocorre até meados do século XVI (incluído as acepções de Aaron, Vicentino e Zarlino sobre assunto). A definição de 'cânone' é apresentada na primeira sentença do capítulo, cuja passagem informa com clareza o entendimento mencionado acima, isto é, para além da regra (ou inscrição textual) que 'estimula' o processo imitativo da trama – ou as '*iocosae imagini*' na terminologia do autor.

> Canon in musica est unica quaedam notularum seu vocum ses invicem *fuga*ntium harmonica habitudo, quae à pluribus simul canentibus sesque mutuo veluti persequentibus instar iocosae imagini, similes reddit voces (1578, p.38).
>
> Cânone em música é uma única e específica notação ou voz [a qual] ela mesma se estabelece em uma condição harmônica de *fuga* que simula uma composição à mais vozes, retornando em si e perseguindo a sua contraparte a partir de imagens jocosas semelhantes à repetição das vozes.

Após a definição, Padovani comenta, entre outros aspectos, sobre o efeito engenhoso de um cânone bem feito, o qual "engendra grande animosidade e riso jocoso aos ouvintes". O relato – raro de ser observado nesse tipo de composição - mostra-nos que o artifício desta técnica é recebido de maneira 'espirituosa' por aqueles que os ouvem. Contudo, assim como faz Glareano em *Dodecachordon*[695] (1547, III, p.441), Padovani também menciona sobre os abusos que certos compositores procuram ostentar ao utilizar tais engenhosidades, colocando-as acima da própria composição, dificultando demasiada e despropositadamente a execução por parte dos músicos que as realizam.[696]

Como exemplo, onze cânones (a duas, três e quatro vozes) são apresentados com o intuito de reunir uma certa variedade de tipos a serem experimentados por seu leitor. Apenas dois deles possuem atribuição: o *Osanna* e o *Agnus Dei* (II) da *Missa à l'ombre buissonet* a

---

[693] A exemplo de uma passagem em *Prattica di musica* (1596): "*Questa sorte di cantilene si chiamano da cantori Canon, il quale non vuol dire ne precetto, ne legge, ne statuto, ne decreto ò constitutione: ma canto di due ò piu parte in una contenute*" (1596, cap.56, f.44v)

[694] Como considera, por exemplo, Alfred Mann em *Study of Fugue* (1987, p.36-37).

[695] "*Horum igitur fuere alij (nam breviter id narrandum est) qui solum ad ostentationem sua edebant, et haec multo maxima turba est: Alij ut plurimos delectarent ac iuventutem exercerent*" (1547, p.441)

[696] "*Verum quum intra certos quosdam arctatus limites modulator sit, ner quicquid mente conceperit explicare facile possit, propterea (meo quidem iudicio) saniore consilio ab istiusmodi condendis canonibus absti nebit musicus, ut pote qui ad ostentationem acuminis, ac virium ingenij, atque etiam ad demulcendas inaniter audientum aures potius, quam ad verum, ac genuinum condendarum cantionum usum sint ex cogitati*" (1578, p.39).

quatro vozes (Ex.142 e 143), de Antoine Brumel. Entre os demais, também pôde ser identificado a presença do cânone *tetraphonum* de Antoine de Févin, *Quae est ista quae ascendit* (Ex.144 e 145). Apesar da presença dos exemplos no tratado, nenhum comentário é apresentado.



Exemplo 142: *Osanna*, Missa *à l'ombre buissonet* de Brumel. Junto ao cânone, acompanha a inscrição: "*De primis ambos debes formare supernos*" ("De ambos os primeiros você deve formar os superiores") (1578, p.42).



Exemplo 143: *Agnus Dei* II, Missa *à l'ombre buissonet* de Brumel (1578, p.42-43).



Exemplo 144: Início do cânone a quatro vozes, *Quae est ista quae ascendit*, de Antonin de Févin, embora a atribuição não conste no tratado. Junto à peça, acompanha a inscrição: "*Quattuor in partes opus hoc distinguere debes*" ("você deve separar esta peça em quatro partes") (1578, p.41).



Exemplo 145: Início da resolução do cânone, '*Quae est ista quae ascendit'*, de Antonin de Févin.

3.14.1.2 Modos

A respeito dos modos, vale enfatizar apenas a breve argumentação perante os afetos atribuídos, apresentados no capítulo 8 ('*De quibusdam observationibus in partibus componendis*'), como artifício proveniente da necessidade da adequação musical ao texto utilizado.

Como pode ser observado na Tabela 41, nenhuma característica estrutural dos modos orienta a atribuição dos afetos realizadas pelo autor, nem mesmo as qualidades do *ambitus*, a qual geralmente é observada em outros autores. Nota-se também a incomum atribuição ao modo 7 em paridade ao modo 3; com relação ao modo 5, nenhum afeto é atribuído. Portanto, a atribuição aos afetos é aparentemente empírica, proveniente da experiência prática do autor junto ao repertório.

Modos	Afetos atribuídos
1	Palavras de louvor e virtude requerem, até certo ponto, aqueles [sons] médios para os quais o primeiro e o oitavo modos são particularmente apropriados.[697]
2	O mesmo que o modo 4 e 6.
3	Quando palavras que expressam indignação e desaprovação necessitam serem entregues, a música deve, sem dúvida, empregar sons ásperos e mais pesados, que costumam ser atribuídos, em sua maior parte, ao terceiro e ao sétimo modos.[698]

[697] "*Laudis et modestiae verba medios quodammodo illos exigunt, quod primus, itemque octavus toni optimè prestant*" (1578, p.14). Tradução baseada naquela em inglês realizada por Anne Smith (2011, p.170).
[698] "*Quum verò verba indignationem et increpationem exprimentia, proferi oportet : asperi utique, et duriores soni sunt adhibendi: id quod tertio, ac septimo tono plerunque solitum est ascribi*" (1578, p.14). Tradução baseada naquela em inglês realizada por Anne Smith (2011, p.183).

4	Quando as palavras forem sobre a morte ou qualquer outro assunto triste ou sobre uma causa particular de lamento, a música deve, tanto quanto possível, desenvolver uma harmonia suave. Para isso, penso que a peça deve ser especialmente organizada no quarto ou no sexto ou ainda no segundo modo: na verdade, por serem modos graves, facilmente produzem um efeito do tipo descrito.[699]
5	Ausente.
6	O mesmo que o modo 2 e 4
7	O mesmo que o modo 3.
8	O mesmo que o modo 1.

Tabela 41: Síntese dos afetos atribuídos aos modos (1578, p.14).

3.14.1.3 Cadência

A cadência é definida por Padovani no capítulo 4 da primeira parte do tratado. Nesta porção, o autor comenta sobre o papel fundamental exercido pela cadência junto à conclusão das orações, assim como toda a locução musical. O processo harmônico que termina invariavelmente em consonância, procede em três passos: a progressão é proveniente da sétima para a sexta e finaliza em oitava; ou ainda, caminha-se da quarta para a terça (ou décima primeira para décima) terminando em uma 'consonância perfeita' (i.e., uníssono, se proveniente da terça, ou oitava, se proveniente da décima).[700]

O processo cadencial pode ocorrer por uma "infinidade de maneiras" ("*infinitas esse cadentias*"), as quais, conforme comentado anteriormente, também atuam como fórmulas composicionais ("*...dicimus cadentias, atque alias componendarum cantilenarum formulas*..."). Desta maneira, após a apresentação de contrapontos sob diversos *cantus firmi* sistematicamente organizados, 'fórmulas' cadenciais a duas vozes são apresentadas – as quais, em prática, supostamente configuram-se como *loci communis* (como nos contrapontos sobre os *cantus firmi*). Na terceira e quarta partes do tratado, a mesma lógica de apresentação é manifesta, embora aplicada a um contexto a mais vozes. Assim as numerosas 'fórmulas'

[699] "*Ut quum de morte, vel lugubri re aliqua, aut quavis lamentatione verba fuerint, flebilem pro sua virili adhibeat concentum. Ad hoc enim ego quidem plurimum facere arbitror cantilenam in quarto, aut sexto tono, seu etiam in secondo dispositam: quod constat tonos hosce, quum remissiores sint, huiusmodi effectum facile parere*" (1578, p.14). Tradução baseada naquela em inglês realizada por Anne Smith (2011, p.177).

[700] "*Per cadentias enim clauduntur orationum periodi, atque omnis musicalis locutio terminum suum...Ad cadentiam itaque formandam praemittitur septima cum sexta, ut mox subsequatur octava: aut quarta una cum tertia, seu (quod ferè idem est) undecima cum decima, ut fiat tandem perfecta terminatio*." (1578, p.8).

constituem-se são adensadas gradualmente, de maneira a criar uma espécie de 'repertório' acumulativo, cuidadosamente organizado e dividido com relação modo inerente. Ao final (cap.13), o autor comenta sobre a maneira especificamente de finalizar uma composição ("*terminandarum cantionum*"), apresentando cadências que, segundo o autor, satisfazem essa necessidade conclusiva.

Pela maneira como o tratado é organizado, entende-se que as regras do contraponto sobre o correto tratamento das consonâncias e dissonâncias, assim como as fórmulas e cadencias a diversas vozes, atuam, conjuntamente na base daquilo que Padovani julga necessário para que o estudante inicie o seu próprio processo composicional.

Com relação aos exemplos cadenciais, aqui foram selecionadas apenas algumas daquelas oferecidas por Padovani para ilustrar a maneira como o autor edifica esse conhecimento para o seu leitor (Ex.146 a 153). Aos exemplos (ou fórmulas), não são adicionados comentários específicos, o que faz-nos supor que a tarefa da compreensão por meio da repetição e internalização dessas fórmulas dos detalhes dos mecanismos estruturais é de responsabilidade exclusiva do estudante.



Exemplo 146: Algumas das "*caden*[*tiae*] *pri*[*mi*] *toni sup*[*er*] *can*[*tu*] *pla*[*no*] *duab*[*us*] *voc*[*ibus*]" apresentadas por Padavoani (1578, p.29). O exemplo 2 (com asterisco) aparentemente não constitui uma cadência, mas apenas uma das 'fórmulas' contrapontísticas (apesar do título dessa série de exemplos).



Exemplo 147: Algumas das "*cade*[*n*]*tiae solutae primi toni, duabus vocibus*" apresentadas por Padovani (1578, p.29-30).



Exemplo 148: Algumas das "*cade*[*n*]*tiae et formulae quarti toni duabus vocibus*" (1578, p.33-34). Os asteriscos apontam as fórmulas, as quais, conforme o título, estão listadas juntamente com as cadências do modo 4.



Exemplo 149: Algumas das "*Primi toni cadentiae et aliae formulae exe*[*m*]*plares tribus vocib*[*us*]" (1578, p.49). Os asteriscos informam fórmulas contrapontísticas - apesar de aparentarem processos que antecedem as cadências propriamente ditas, particularmente em 'D' (no caso do exemplar 2) e em 'A' (exemplar 4).



Exemplo 150: Algumas das "*Candentiae primi toni super cantu plano*" a quatro vozes (1578, p.49). Os asteriscos apontam as fórmulas contraponstísticas (apesar do título dessa série de exemplos).



Exemplo 151: Algumas das "*Candentiae exemplares quiaque vocibus, primi toni*" (1578, p.92). O exemplar 8 (modo 1 *per bemolle*) apresenta uma passagem em que constam tanto 'fórmulas' contrapontísticas quanto uma cadência propriamente dita



Exemplo 152: Algumas das "*Conclusiones ac terminationes quatuor et quinque vocibus*" (1578, p.94).



Exemplo 153: Oitavo exemplar das "*conclusiones ac terminationes quatuor et quinque vocibus*" (1578, p.94).

3.15 Pontio, Pietro

Assim como afere Russel E. Murray Jr, a primeira posição documentada do compositor e teórico parmese, Pietro Pontio (1532-1596), data de 1565: uma indicação de Cipriano de Rore a ocupar o posto de *maestro di cappella* na igreja de Santa Maria Maggiore, em Bergamo (MURRAY, 2001).[701] A sua permanência em Bergamo durou até 1567, uma vez que Pontio foi forçado a deixar esta cidade após alegações de uma conduta insatisfatória no cargo e problemas com o seu modo de vida. No entanto, o ocorrido não o impediu de assumir a mesma posição em Santa Maria della Steccata em Parma até 1569 - momento em que Pontio retorna a Bergamo após ser contratado também como *maestro di cappella* em San Alessandro em Colonna até setembro de 1574 (SACHS, 2016[1]).

Apesar das condições inicialmente favoráveis a respeito do cargo em Bergamo (o que incluía um robusto salário, comprovando a reputação do teórico parmese) desconhece-se as razões as quais levaram Pontio a deixar o seu cargo (SACHS, 2016[1]). Conjectura-se que antes de seu apontamento como *maestro* na Catedral de Milão, em abril de 1577, o teórico tenha permanecido algum tempo em Pavia a serviço de Girolamo Cornazzano, nobre de Parma e

[701] Ainda que a recomendação ao cargo seja comumente relacionada a ligação entre mestre e discípulo, não há, neste caso, nenhuma evidência que a comprove (MURRAY, 2001)

cavaleiro do Reino de Portugal – o qual Pontio dedica o seu primeiro livro de motetos a cinco vozes publicado em 1582 (MURRAY, II, 1989, p.6).

Após o período em Milão que durou até em 1582 – cuja dissolução fora realizada por sua própria vontade (apesar de indícios presentes em cartas do Cardeal Federico Borromeo, supervisor da catedral, apontarem certas preocupações a respeito do comportamento praticado pelo parmese) –, Pontio retorna a sua cidade natal, servindo como *maestro di cappella* durante aproximadamente dez anos na Madonna della Steccata (MURRAY, 2001). Em 22 de maior de 1592 serviu como beneficiário do *Consorzio dei vivi e dei morti* na Catedral monitor de Parma, até 1596, data de sua morte (SACHS, 2016[1]).

Prolífico compositor,[702] Pontio também escreveu dois tratados nos últimos anos de sua vida, particularmente durante o período de seu último retorno a Parma: *Ragionamento di musica* (Parma 1588), dedicado a Mario Bevilacqua; e *Dialogo* (Parma, 1595), dedicado aos membros da *Academia Filarmonica di Verona*.

3.15.1 *Ragionamento di musica* (Parma 1588) – Ts.26

O tratado é escrito em forma de diálogo entre dois nobres, Don Paolo (instrutor) e Don Hettore (questionador), que se encontram em frente ao '*ridutto*' do Conde Bevilacqua. A exposição divide-se em quatro partes ou '*ragionamenti*': (1) sobre a divisão das categorias musicais e proporções; (2) sobre o contraponto e aspectos da progressão entre intervalos; (3) sobre a cadência e os modos; (4) sobre aspectos notacionais e elementos da composição em

[702] De acordo com Murray (2001), são listadas dezessete publicações entre 1581 e 1596, sendo cinco consideradas perdidas; entre aquelas sobreviventes (todas publicadas em Veneza): *Missarum liber secundus*, a cinco vozes (1581); *Motettorum liber primus*, a cinco vozes (1582); *Missarum liber primus*, a quatro vozes (1584, com a primeira edição perdida); *Magnificat liber primus*, a quatro vozes (1584); *Missarum liber tertius*, a cinco vozes (1585); *Modulationum liber secundus*, a cinco vozes (1588); *Psalmi vesperarum*, a quatro vozes (1589, com a primeira edição perdida); *Missarum liber tertius*, a quatro vozes (1592); *Hymni solemniores*, a quatro vozes (1596); *Sacra omnium solimnitatum*, a cinco vozes (1593); *Psalmodia vespertina* (1596); e um madrigal (Vicentrice guerriera) na coletânea, "*Vittoria amorosa de diversi authori a cinque voci*" (1596). Entre aquelas perdidas: *Missarum liber primus*, a cinco vozes (1580); *Missarum liber secundus*, a quatro vozes (1584); *Missarum liber primus*, a seis vozes (antes de 1588); *Motettotum liber tertius*, a cinco vozes (antes de 1595); *Lamentationi per la Septima Sancta*, a quatro vozes (antes de 1596).

gêneros específicos (motetos, missas, salmos, magnificats, lições da semana santa, *ricercare* e madrigais).

Ainda que a divisão dos tópicos remeta a um típico tratado de contraponto do período, Pontio, além de demonstrar um amplo conhecimento de repertório, adota uma abordagem que se diferencia substancialmente de seus contemporâneos. Como observado por Klaus-Jürgen Sachs em seu artigo *Musikalische 'Struktur' im Spiegel der Kompositionslehre von Pietro Pontios* Ragionamento di musica *(1588)* (1989), o primeiro indício a expressar uma perspectiva distinta revela-se sutilmente quando o interlocutor, Don Paolo, ao responder a pergunta de Don Hettore (e consequentemente definir o escopo de todo o tratado), define aquilo que se entende por "*musica artificiata*": "é chamada *artificiale* porque é uma atividade adquirida pela habilidade e diligência" ("*è detta Artificiale, perche fà mistiero con artificio, et con industria acquistarla*") (1588, p.8). Sachs observa que Pontio, "ao enfatizar as propriedades requeridas para o acesso à música [daquele tempo]", se distancia do 'cânone' medieval sobre a *musica artificialis* que a compreende como uma categoria 'teórica' intermediária (em alusão a Boécio e a Regino de Prüm) [703] e subserviente a *musica naturalis*. Nas palavras de Sachs:

> A *musica artificiale* de Pontio - "*la scientia, ch'io cerco*", como diz Hettore (1588, p.8) - não se apresenta mais como uma categoria teórica que serve para 'reconhecer' a "*vis naturalis musicae*" [ou 'a essência da musica natural'], mas é a epítome ('*Inbegriff*') da música plana, figurada e instrumental cultivada na prática, que, delimitada historicamente com precisão, compreende 'a música artística' ('*Kunstmusik*') polifônica desde os finais do século XV até os dias de Pontio[704] (SACHS, 1989, p.143).

As consequências desse enfoque são percebidas ao longo do tratado, dentre as quais, a exposição que caracteriza o segundo *Ragionamento*. Neste caso, ao comentar sistematicamente sobre a progressão de consonâncias e dissonâncias, Pontio prefere, segundo Sachs, um 'procedimento casuístico' ('*kasuistischen Verfahrens*'), ou seja: em vez de

[703] Como é possível observar em *De harmonica institutione* de Regino de Prüm: "*Artificialis musica dicitur quae arte et ingenio humano excogitata est et inventa, quae in quibusdam consisit instrumentis*" (GERBERTO, I, p.233). Passagem parcialmente citada por Sachs (1989, p.143).

[704] "*Pontios Musica artificiale - "la scientia, ch'io cerco", wie Hettore sagt - bietet sich denn auch nicht mehr dar als theoretische Kategorie, die dem 'Erkennen' der " vis naturalis musicae" dient, sondern ist Inbegriff der in der Praxis gepflegten Choral-, Figural- und Instrumentalmusik, der, historisch genau eingrenzbar, 'die' polyphone 'Kunstmusik' vom späten 15. Jahrhundert bis hin zu Pontios Gegenwart umfaßt* " (1989, p.143).

descrever as progressões isoladas que posteriormente são inseridas num contexto musical – como costumeiramente procedem os tratados que abordam o assunto -, as progressões são apresentadas inesperadamente do contexto em que atuam. A respeito dessa característica peculiar do tratamento das consonâncias e dissonâncias, que figura uma entre outras da *musica artificiale*, Sachs afirma:

> Na concepção de Pontio, a *'Musica artificiale'* formava uma totalidade que poderia ser apreendida como tal, cujos elementos, como as progressões individuais de consonância e dissonância, por exemplo, estão em uma rede de relações mútuas e cumprem funções que só podem ser compreendidas e "explicadas" em termos do todo e não por si mesmas[705] (1989, p.150)

Portanto, por essa perspectiva, Sachs conclui que a prerrogativa adotada no tratado consiste mais como uma "elucidação contemplativa" ("*kontemplative Erhellung*") da '*musica artificiale*'– que se configura como "um processo longo e aberto que talvez nunca possa chegar a um fim tranquilizador"[706] – do que um exercício sistemático e pragmático sobre composição (1989, p.154). Ao final do tratado, além dos comentários que consistem em orientações composicionais que particularizam determinados gêneros, a seção atua como uma espécie de conclusão que incorpora tais 'elucidações contemplativas' causais, as quais são expressas ao longo do tratado, concluindo, de maneira coesa, a argumentação inicial exposta por Don Paolo.

Na presente seção iremos nos concentrar nas bases deste plano expositivo, enfatizando as particularidades dos elementos que formam aquilo Sachs chamou de "elucidação contemplativa", com ênfase nos aspectos do contraponto, modos e cadência.

3.15.1.1 Contraponto

Após a determinação das intenções do tratado consequentes das divisões da música e músicos (bem como a apresentação dos elementos gerais sobre as proporções) realizadas na

[705] "*Für Pontios Vorstellung bildete die 'Musica artificiale' eine als solche faßbare Ganzheit, deren Elemente, beispielsweise die einzelnen Konsonanz- und Dissonanzverbindungen, in einem Geflecht von gegenseitigen Beziehungen stehen und Funktionen erfüllen, die sich nur vom Ganzen her, nicht aus sich selbst verstehen und 'erklären' lassen*" (1989, p.150).
[706] "*...als einen langen, offenen, vielleicht nie zum beruhigenden Ende findenden Prozeß ansieht*" (1989, p.155).

primeira parte, Pontio dedica o *Ragionamento secondo* à exposição sobre as consonâncias e dissonâncias, bem como a disposição dessas em contraponto.

O diálogo entre Paolo e Hettore inicia-se com a distinção entre as duas categorias contrapontísticas (ou 'variedades', se utilizarmos o termo empregue por Pontio): o contraponto '*semplice*' (ou '*uniforme*') e o contraponto *florido* (ou '*deminuito*'). A primeira exposição é sucedida por exemplos musicais que ilustram a diferença: enquanto no *semplice*, "ambas as partes são cantadas igualmente [pelas mesmas figuras]", no *florido*, "são realizadas duas, quatro ou mais figuras...ao encontro de uma" (1588, p.22).

A ênfase incide no contraponto *florido*, considerado "o princípio e o caminho" à composição, uma vez que "com este contraponto", diz o Paolo a Hettore, "você passará à composição, como são Missas, Motetos, Salmos, Hinos, Lamentações e *Ricercari*, e outras, [por exemplo] na maneira como frequentemente alguns realizam madrigais"[707] (Ibid., p.21). Por esta razão, Hettore demonstra um 'enorme desejo' ('*ardentissimo desiderio'*) em saber aprende-lo e como conduzi-lo ('*governare'*).

Prontamente Paolo apresenta três 'tópicos' que orientam todo o conteúdo subsequente, não somente do *ragionamento* em questão, mas de todo o tratado. Portanto, essa espécie de 'roteiro' que perpassa do contraponto à composição consiste em: (1) ter um bom conhecimento das consonâncias e dissonâncias, como "quais são" e "de quantas maneiras podem ser utilizadas"; (2) em conhecer o modo que o contraponto possui, seja sobre um *canto fermo*, seja sobre um *canto figurato*; (3) em conhecer as qualidades de um contraponto de acordo com o contexto, diferenciando um contraponto de um duo, ou ainda, quando relacionado a um determinado estilo pretendido (1588, p.22-23). Assim o *ragionamento secondo* apresenta as considerações do primeiro tópico do 'roteiro' estabelecido por Paolo, e os *ragionamenti terzo e quarto* apresentam os outros dois pontos, respectivamente.

Portanto, a argumentação inicia-se com a apresentação formal das consonâncias perfeitas (uníssono, quinta oitava, décima segunda, etc.) e imperfeitas (terça e sexta, décima, etc.), seguida da individualização desses intervalos em situações contrapontísticas a duas

[707] "*...perche com questo contrapunto ve ne passate alla compositione; dalla quale vengono poi tante variate compositione: como sono Messe, Motetti, Salmi, Hinni, Lamentationi, et Ricercari; et di più anco nel modo, ch'alcuni sogliono essercitarsi Madrigali*" (1588, p.21)

vozes. Além da aplicação desses intervalos considerar uma série de possibilidades causais, Pontio frequentemente faz referências à mesma circunstância em peças do repertório, incluindo licenças contrapontísticas quando aplicados a uma textura a mais de duas vozes. A apresentação segue sistematicamente as consonâncias, do uníssono a oitava, prosseguindo para as dissonâncias (segunda, quarta, sétima e quinta '*imperfetta*').

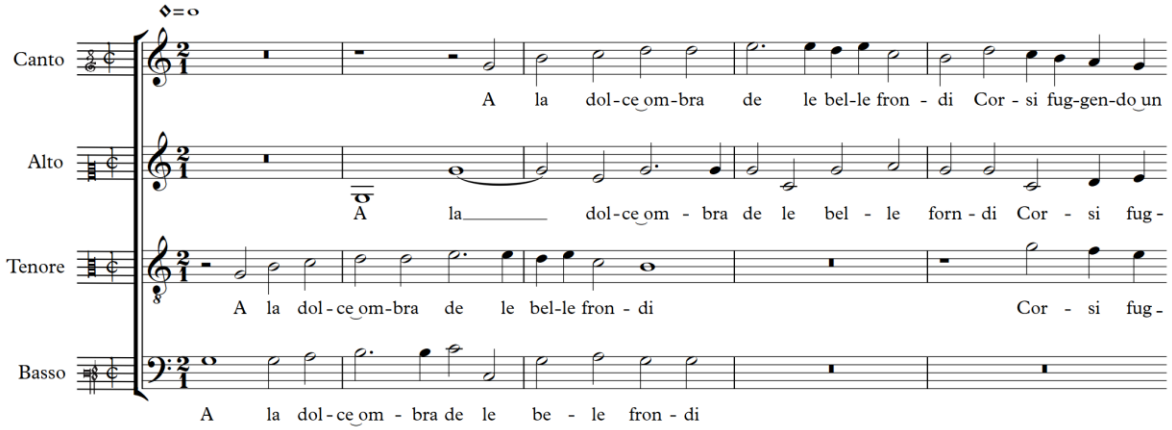
Nos próximos parágrafos iremos sintetizar a referida exposição com ênfase nas características expositivas, exemplos musicais e eventuais comparações ao repertório indicado pelo autor. Vale enfatizar que, neste caso, os exemplos musicais são indissociáveis da explicação; isto é, como comentado, as progressões são compreendidas conjuntamente ao contexto que atuam, por isso, tais exemplos não são somente ilustrações do emprego do intervalo em uma situação contrapontística, mas a própria maneira desses existirem enquanto processo harmônico.

Do ponto de vista da organização, Pontio expõe as suas considerações sobre progressões a partir de essencialmente dois parâmetros referenciais: (1) se o intervalo é estabelecido na deposição (também chamada de 'início') ou elevação (também 'fim') do *tactus* ('*principio*' ou '*fine',* ou ainda,'*elevatione della misura*'); e (2) se o intervalo é alcançado por grau conjunto ('*grado congiunto*') ou salto ('*grado disgiunto*' ou '*separato*'). Em certos casos 'licenças' são concedidas, e em outros, a 'validade' da progressão passa a valer somente em situações a mais de duas ou três vozes – há casos também que o autor presume a colaboração do leitor para a projeção das circunstâncias em texturas a quatro ou cinco vozes.

Como preceito geral, enfatiza-se que os exemplos musicais (ou as "*passaggi*") fazem referência às vozes mais graves - e não às médias[708] (1588, p.87). Além disso, ele recomenda que no contraponto ou na composição, as vozes sejam dispostas de maneira que possam ser cantadas facilmente, priorizando movimentos por grau conjunto, evitando movimentos "incômodos" ao cantor (1588, p.32).

[708] "*...che debbano esser fatti nella parte più Bassa; percioche nelle parti di mezo questo ordine non può servarsi*" (1588, p.87). Presume-se que essa indicação de Pontio é válida principalmente quando os preceitos apresentados são aplicados em texturas a mais de quatro vozes, uma vez que em certos casos, as claves utilizadas pelo autor indicam a realização do trecho por vozes agudas (ou ao menos em uma das partes).

Sobre o uníssono, o primeiro intervalo apresentado entre as consonâncias, Pontio menciona uma série de situações possíveis e outras a serem evitadas no contraponto. Como orientação para "a verdadeira maneira de fazer o uníssono" ("*il vero modo di far l'unisono*"), ele recomenda que, ao realizá-lo no início do contraponto, uma das partes deverá permanecer imóvel, a exemplo do início do Basso e o Tenore (assim como o Alto e o Canto) em *A la dolce ombra* de Cipriano de Rore (Ex.154).



Exemplo 154: Cipriano de Rore, madrigal *A la dolce ombra*, início da *prima pars* (cf. GARDANO, *Il primo libro de madrigal a quatro voci*, 1550, n.1).

Entre as desaprovações, Pontio indica que o uníssono não deve ser realizado quando ambas as partes se encontram por salto em um contraponto a duas a três vozes, seja na deposição ou na elevação do *tactus* (Ex.155). O autor não recomenda que o uníssono seja aplicado no início do *tactus* e alcançado por movimento contrário em grau conjunto, particularmente quando em uma das vozes o intervalo for precedido por duas *chrome* (Ex. 156); no entanto, se o contrapontista abstê-las, então a opção é válida.

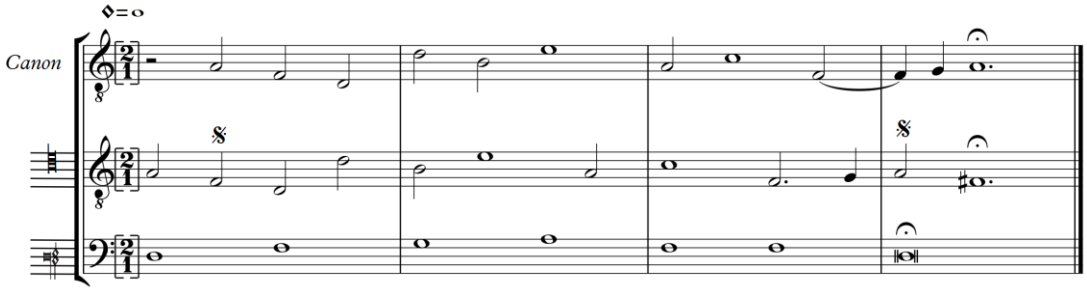


Exemplo 155: Uso do uníssono a ser evitado (1588, p.26).



Exemplo 156: Uso do uníssono a ser evitado (1588, p.27).

No entanto, quatro 'licenças' são mencionadas para esse uso: (1) por necessidade contrapontística; (2) quando aplicado em cânone (Ex.157); (3) por necessidade da imitação; e (4) como consequência de um contraponto '*obligato*' no que diz respeito às figuras mensurais (Ex.158). Todavia, diz Pontio, "é melhor que [esta progressão] seja feita na elevação do *tactus*" (1588, p.28-29), evitando o intervalo seja estabelecido por duas mínimas em salto nesta posição do *tactus* - uma opção 'lícita' se aplicada em uma textura a quatro ou cinco vozes.



Exemplo 157: "*Canon all'unisono*" (1588, p.28).



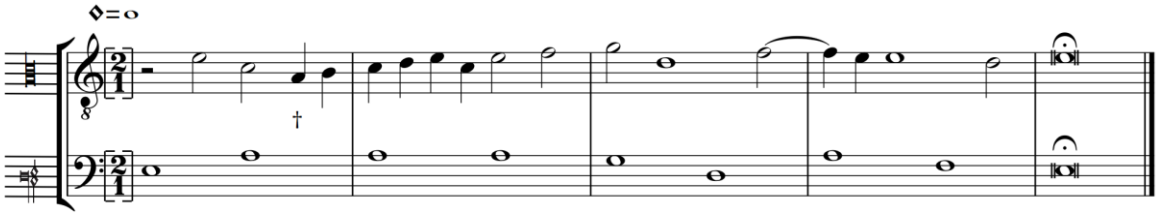
Exemplo 158: Contraponto com '*obligatione di figure*' (1588, p.28).[709]

[709] As marcações em cruzes, que indentificam ora o intervalo de chegada, ora de saída, são originalmente apresentados por Pontio. Neste exemplo e nos demais que se seguem, procurou-se apresenta-los de acordo com a posição como expressa no tratado.

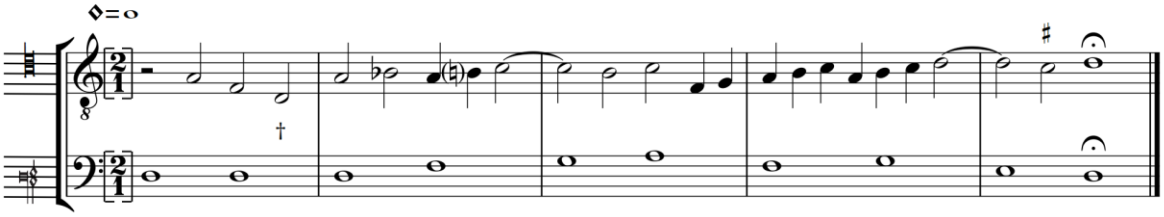
Como mencionado anteriormente, o entendimento dos intervalos na dialética de Pontio é indissociável das progressões em que atuam. Portanto, para sintetizar essa importante exposição apresentada ao longo do *Ragionamento secondo*, optou-se por reuni-las todas em tabelas, assim como apresentar os exemplos musicais que as ilustram. Dessa maneira, a primeira dessas tabelas é direcionada às progressões do uníssono (cf. Tabela 42); os exemplos inerentes são referenciados na própria tabela e apresentados em seguida.

Progressões	**Comentários (síntese)**
Uníssono → Terça	a) realizada na elevação do *tactus*, por movimento contrário (Ex.159).
Uníssono → Quinta	a) realizada na deposição ou elevação do *tactus* (Ex.160). Evita-se quando ambas as partes procedem por salto (Ex.161).
Uníssono → Sexta menor	a) realizada na deposição ou elevação do *tactus* - sendo esta última a opção preferida por Pontio -, ou quando uma das vozes permanece imóvel (Ex.162); ou ainda como mostra o Exemplo 163.
Uníssono → Oitava	a) realizada na elevação do *tactus* enquanto uma das partes permanece imóvel (Ex.164). A progressão não é indicada quando ambas as vozes procedem por salto. Contudo, a mesma pode ocorrer quando é apresentada no Baixo de um dos coros em uma composição a oito vozes.

Tabela 42: Síntese das progressões do uníssono (1588, p.26-32).



Exemplo 159: Progressão entre o uníssono e a terça (1588, p.29).



Exemplo 160: Progressão entre o uníssono e a quinta (1588, p.29). Exemplo 6:



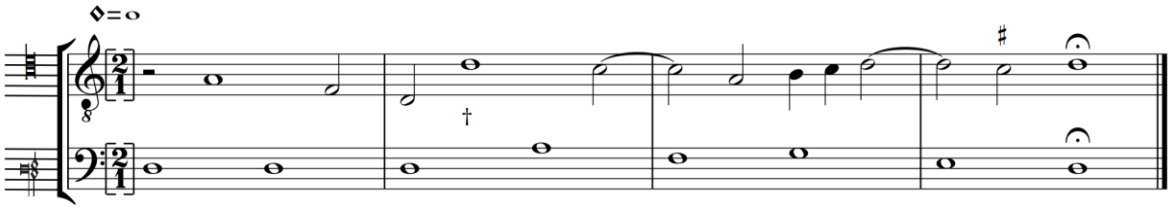
Exemplo 161: Progressão entre o uníssono e a quinta (1588, p.29).



Exemplo 162: Progressão entre o uníssono e a sexta menor (1588, p.30).



Exemplo 163: Progressão entre o uníssono e a sexta menor (1588, p.30).

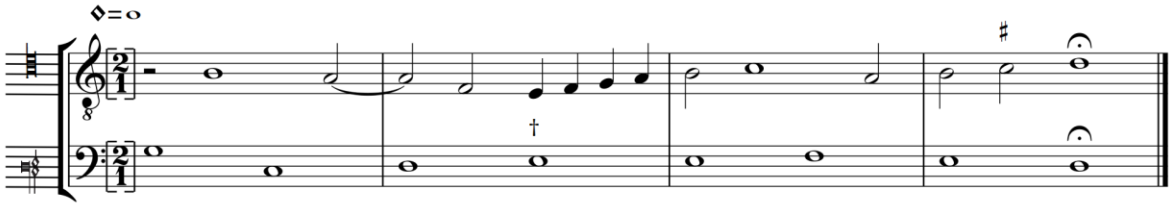


Exemplo 164: Progressão entre o uníssono e a oitava (1588, p.30-31).

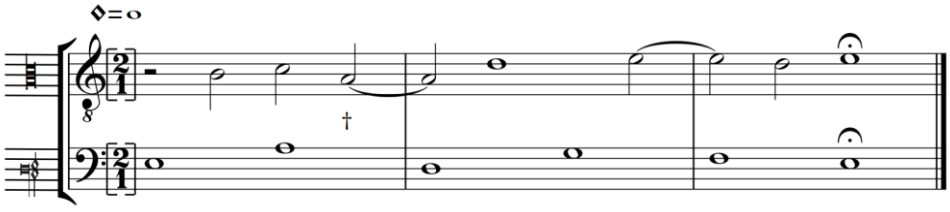
Ao realizar as considerações a respeito da terça (assim como nos demais intervalos subsequentes), Pontio apresenta as progressões de maneira mais sistemática e organizada se comparada aquela realizada a respeito do uníssono. Neste caso, Pontio inicia com a apresentação de cinco progressões dedicadas à terça menor (cf. Tabela 43).

Progressões	Comentários (síntese)
Terça menor → Uníssono	a) ambas as partes procedem por grau conjunto e movimento contrário. Desta maneira, ambas se encontram no início do *tactus* (Ex.165); b) quando uma das partes permanece imóvel enquanto a outra procede por salto (Ex.166); c) não é recomendável que ambas as partes procedam por salto, seja na deposição ou na elevação do *tactus* (Ex.167).
Terça menor → Quinta	Realizada tanto na deposição quanto na deposição do *tactus* (Ex.168).
Terça menor → Sexta	a) realizada quando uma das partes permanece imóvel; a terça é realizada na elevação do *tactus* (Ex.169); b) quando uma das partes ascende por salto e a outra descendem por grau conjunto na deposição do *tactus* (Ex.170); c) ambas as partes ascendem, uma por salto e a outra por grau conjunto (Ex.171).
Terça menor- → Oitava	a) pode ser realizada na deposição e na elevação do *tactus*; uma das partes procede por grau conjunto descendente e a outra por salto ascendente. Pontio recomenda que seja utilizada em situações com mais de três vozes (Ex.172); b) realizada na elevação do *tactus*, ambas as partes procedem por salto, uma ascendente e a outra descendente (Ex.173).
Terça menor → Segunda	a) uma das partes deve permanecer imóvel (Ex.174).

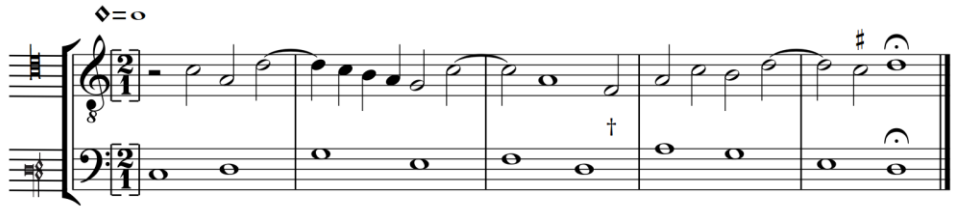
Tabela 43: Síntese das progressões da terça menor (1588, p.32-36).



Exemplo 165: Progressão entre a terça menor e o uníssono (1588, p.32).



Exemplo 166: Progressão entre a terça menor e o uníssono (1588, p.33).



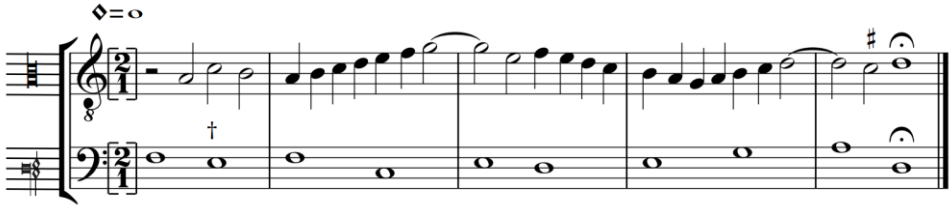
Exemplo 167: Progressão não recomendada entre a terça menor e o uníssono (1588, p.32).



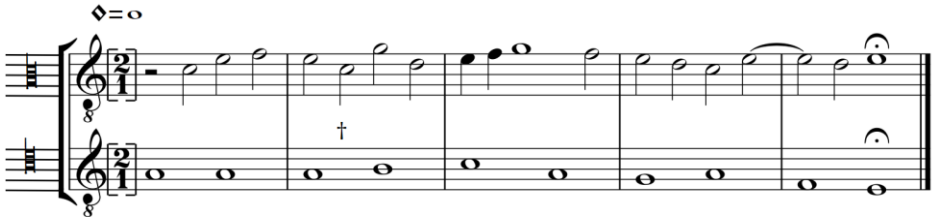
Exemplo 168: Progressão entre a terça menor e a quinta (1588, p.33).



Exemplo 169: Progressão entre a terça menor e a sexta (1588, p.34).



Exemplo 170: Progressão entre a terça menor e a sexta (1588, p.34).



Exemplo 171: Progressão entre a terça menor e a sexta (1588, p.35).



Exemplo 172: Progressão entre a terça menor e a oitava (1588, p.35).



Exemplo 173: Progressão entre a terça menor e a oitava (1588, p.36).



Exemplo 174: Progressão entre a terça menor e a segunda (1588, p.35).

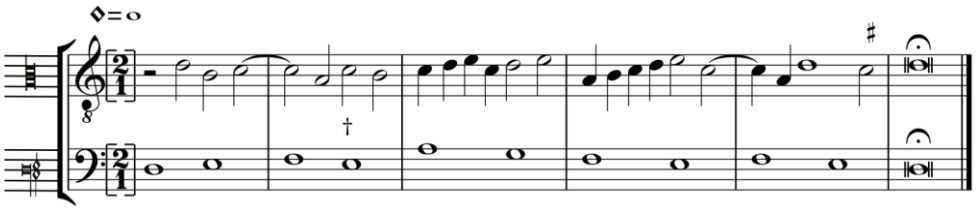
A respeito das progressões da terça maior, Pontio apresenta seis possibilidades de seu uso, conforme resume a Tabela 44.

Progressões	Comentários (síntese)
Terça maior → Quinta	a) realizada tanto na deposição quanto na elevação do *tactus* (Ex.175).
Terça maior → Sexta	a) na elevação do *tactus*, uma das partes permanece imóvel, enquanto a outra procede à sexta (frequentemente menor) (Ex.176); b) também é possível realizá-la quando uma das partes procede por grau conjunto, enquanto a outra, por salto.
Terça maior → Uníssono	a) uma das partes permanece imóvel enquanto a outra procede por salto (ascendente ou descendente) em direção ao uníssono, na elevação do *tactus* (Ex.177); b) ambas procedem por grau conjunto em movimento contrário, estabelecendo o uníssono no início do *tactus*. No entanto, o autor afirma que 'segundo os modernos' este movimento não é concedido à terça maior (Ex.178); c) quando ambas as partes ascendem: a superior por grau conjunto e a inferior por salto (Ex.179). Esta possibilidade, no entanto, é concedida se for realizada por necessidade da imitação (ou cânone). d) não é recomendado que ambas as partes procedam por salto ascendente em direção ao uníssono (Ex.180) – embora esse movimento seja tolerado quando aplicado em uma situação a quatro vozes.
Terça maior → Oitava	a) quando a parte inferior permanece imóvel e a superior procede por salto na elevação do *tactus* (Ex.181); b) quando a parte superior procede por salto ascendente e a inferior, por salto descendente, e se encontram em oitava no início do *tactus* (Ex.182); c) quando a parte inferior procede por grau conjunto (ou por salto) descendente, e a superior, ascende, encontrando-se ambas no início do *tactus*. Segundo o autor, é preferível que essa passagem seja realizada em composições a quatro vozes (Ex.183).
Terça maior → Sétima	a) uma das partes deverá ser apresentada com uma figura de semibreve posta na elevação do *tactus*, enquanto, na outra voz, duas figuras de mínima são apresentadas por salto. A primeira formará a terça (na elevação do *tactus*) e a segunda na deposição do *tactus* seguinte, por salto. Como afirma Pontio, essa passagem poderá ser utilizada no contraponto de canto figurado de acordo com alguns *soggetti* ou na cadência (Ex.184).
Terça maior → Segunda	a) quando uma das partes permanece imóvel, formando a sincopa necessária para realizar a passagem (Ex.185).

Tabela 44: Síntese das progressões da terça maior (1588, p.36-42).



Exemplo 175: Progressão entre a terça maior e a quinta (1588, p.73 [recte p.37]).



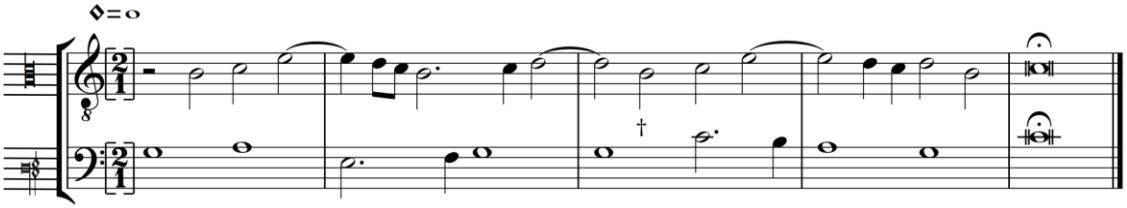
Exemplo 176: Progressão entre a terça maior e a sexta (1588, p.73 [recte p.37]).



Exemplo 177: Progressão entre a terça maior e o uníssono (1588, p.38).



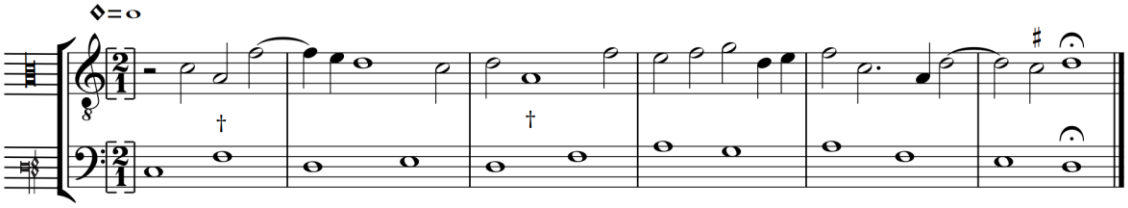
Exemplo 178: Progressão entre a terça maior e o uníssono (1588, p.38).



Exemplo 179: Progressão entre a terça maior e o uníssono (1588, p.38-39).



Exemplo 180: Progressão não recomendada entre a terça maior e o uníssono (1588, p.40).



Exemplo 181: Progressão entre a terça maior e a oitava (1588, p.40-41).



Exemplo 182: Progressão entre a terça maior e a oitava (1588, p.41).



Exemplo 183: Progressão entre a terça maior e a oitava (1588, p.41).



Exemplo 184: Progressão entre a terça maior e a sétima (1588, p.42).



Exemplo 185: Progressão entre a terça maior e a segunda (1588, p.42).

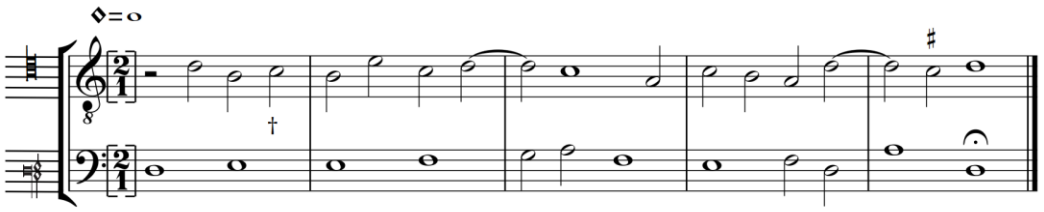
Com relação às progressões da quinta, Pontio apresenta cinco possibilidades, conforme mostra a Tabela 45.

Progressões	**Comentários (síntese)**
Quinta → Sexta	a) realizada ascendente e descendentemente, tanto na deposição quanto na elevação do *tactus*, procedendo para a sexta maior ou menor – mesmo que a sexta menor seja preferível. Quando aplicado na elevação do *tactus*, uma das partes permanece imóvel ou move-se por salto, enquanto a outra, procede por grau conjunto (Ex.186); b) realizada ascendente ou descendentemente por salto (Ex. 187).
Quinta → Oitava	a) uma das partes realiza um salto a outra procede por grau conjunto, realizando a oitava no início do *tactus* (Ex.188); b) num contraponto a duas e três vozes, não se deve proceder com ambas as partes em ascedência, uma por grau conjunto e a outra por salto, estabelecendo a oitava no início do *tactus* (Ex.189). É preferível utilizar esse movimento em composições a quatro e cinco vozes; c) quando uma das partes permanece imóvel e a outra procede à oitava na elevação do *tactus* (Ex.190); d) não é recomendável que ambas as partes procedam por salto ascendente (Ex.191); e) não é recomendável que, partindo de uma décima segunda, uma parte ascenda e a outra descenda, encontrando-se ambas em oitava no início do *tactus* (Ex. 192); f) não é recomendável que uma figura de semibreve seja apresentada na elevação do *tactus* em uma das partes, encontrando-se em oitava no início do *tactus* seguinte, uma vez que o movimento estabelece-se à maneira da cadência ("*in modo di cadenza*") sem a presença da elevação [da *penultima*][710] (Ex.193); no entanto, se a elevação ocorrer naturalmente [ou ainda quando o cadência é realizada em *mi*] como no Exemplo 194, esta poderá ser aplicada em composições a quatro ou a cinco vozes; g) quando ambas as partes descendem, uma por grau conjunto e a outra por salto. No entanto, esta passagem não é recomendada quando aplicada em um contraponto a duas vozes (Ex.195), mas concedida em casos a três, quatro ou cinco vozes.
Quinta → Terça	a) pode ser realizada tanto na deposição quanto na elevação do *tactus* (Ex.196). Ao comentar sobre a progressão entra a quinta e a terça, como preceito geral, Pontio exalta a variedade necessária ao contraponto, principalmente quando realizado pelas mesmas figuras ou quando as *inventioni* são aplicadas de

[710] Uma vez, segundo afere Pontio: "*...il pratico cantore , vedendo tal movimento* [*sol, fa, sol*] *acrescerà uno semitono quel fa, talche sarà una quinta falsa. La onde si deve lasciarlo*" (1588 , p.46).

	"maneiras variadas" (isto é, de maneira transposta), como se pode observar no Exemplo 197.
Quinta → Uníssono	a) uma das partes permanece imóvel enquanto a outra procede por salto na elevação do *tactus*, estabelecendo o uníssono (Ex.198); b) quando uma parte se move descentemente em grau conjunto e a outra ascende por salto; no entanto, esta progressão convém às composições a três, quatro e cinco vozes, pois consistem em duas consonâncias paralelas (Ex.199); c) não é recomendável que ambas as partes procedam por salto em movimento contrário no início do *tactus* (Ex.200); d) não é recomendável que ambas as partes ascendam no início do *tactus*, uma por grau conjunto e a outra por salto (Ex.201); e) não é recomendável que uma das partes proceda por grau conjunto e a outra, por salto descendente (Ex.202).
Quinta → Sétima	a) quando uma figura de semibreve é apresentada na elevação do *tactus*, uma das vozes passa da sétima e à sexta, enquanto a outra parte permanece imóvel (Ex.203); b) ambas as partes descendem, uma por grau conjunto e a outra por salto (Ex.204).
Quinta → Segunda	a) que seja realizada em movimento oblíquo (quando uma das partes permanece imóvel) (Ex.205); preferível em circunstâncias a três, quatro ou cinco vozes.

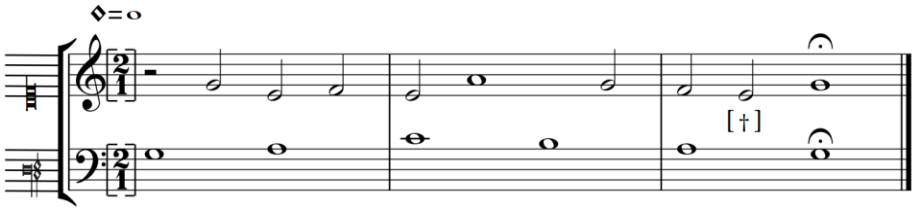
Tabela 45: Síntese das progressões da quinta (1588, p.43-53).



Exemplo 186: Progressão entre a quinta e a sexta (1588, p.43).



Exemplo 187: Progressão entre a quinta e a sexta (1588, p.43).



Exemplo 188: Progressão entre a quinta e a oitava (1588, p.44).



Exemplo 189: Progressão entre a quinta e a oitava (1588, p.44-45).



Exemplo 190: Progressão entre a quinta e a oitava (1588, p.45).



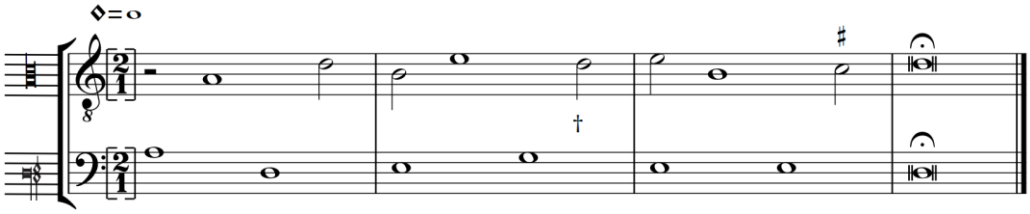
Exemplo 191: Progressão entre a quinta e a oitava (1588, p.45).



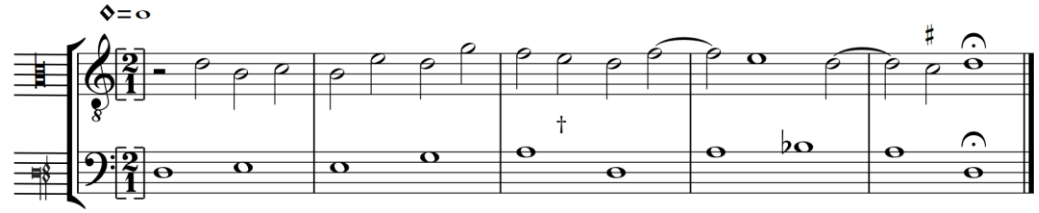
Exemplo 192: Progressão não recomendada entre a quinta e a oitava (1588, p.46).



Exemplo 193: Progressão não recomendada entre a quinta e a oitava (1588, p.46).



Exemplo 194: Progressão entre a quinta e a oitava (1588, p.47).



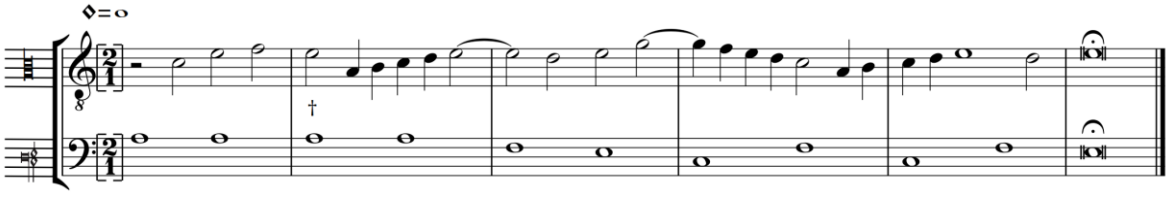
Exemplo 195: Progressão entre a quinta e a oitava (1588, p.47).



Exemplo 196: Progressão entre a quinta e a terça (1588, p.48).



Exemplo 197: Variedade contrapontística alcançada pelo uso das mesmas figuras (1588, p.50).



Exemplo 198: Progressão entre a quinta e o uníssono (1588, p.48).



Exemplo 199: Progressão entre a quinta e o uníssono (1588, p.48).



Exemplo 200: Progressão não recomendada entre a quinta e o uníssono (1588, p.49).



Exemplo 201: Progressão não recomendada entre a quinta e o uníssono (1588, p.49).



Exemplo 202: Progressão não recomendada entre a quinta e o uníssono (1588, p.50).



Exemplo 203: Progressão entre a quinta e a sétima (1588, p.50).



Exemplo 204: Progressão entre a quinta e a sétima (1588, p.50).



Exemplo 205: Progressão entre a quinta e a segunda (1588, p.51).

Com relação às progressões da sexta menor, Pontio apresenta sete possibilidades, conforme mostra a Tabela 46.

Progressões	**Comentários (síntese)**
Sexta menor → Quinta	a) quando realizada na elevação do *tactus*, uma das partes permanece imóvel (Ex.206); b) antes de estabelecer a sexta no início do *tactus*, ambas as partes ascendem (ou descendem) e uma delas procede por grau conjunto e a outra por salto, uma dessas partes permanece imóvel para que a quinta seja alcançada na elevação desse mesmo *tactus* (Ex. 207).
Sexta menor → Terça	a) ao realizar a sexta no início do *tactus*, então uma das partes permanecerá imóvel para que a terça seja estabelecida na elevação desse mesmo *tactus* (Ex.208); b) quando uma parte procede por salto e a outra por grau conjunto, procedendo ambas por movimento contrário (Ex.209); c) ao realizar a sexta na elevação do *tactus*, então uma das vozes permanecerá imóvel para que a terça seja estabelecida no início do *tactus* seguinte (Ex.210); d) ambas as partes ascendem, uma por grau conjunto e a outra por salto (Ex.211).

Sexta menor → Oitava	Na elevação do *tactus*, uma das partes permanece imóvel enquanto a outra procede, por salto, para a oitava (Ex.212).
Sexta menor → Uníssono	a) não deve ser realizada em nenhum tipo de contraponto a duas ou três vozes, nem em composições a quatro vozes, como mostra o Exemplo 213. No entanto, a progressão será tolerada se apresentada em um contexto a cinco vozes; b) também não deve ser realizada quando ambas as partes procedem por salto, encontrando-se em uníssono no início do *tactus* seguinte (Ex.214).
Sexta menor → Décima	a) pode ser realizada tanto na deposição quanto elevação do *tactus* (Ex.215).
Sexta menor → Segunda	a) a ser realizada quando uma figura de semibreve é apresentada na elevação do *tactus* e a outra parte proceder por salto (Ex.216); no entanto, é preferível que seja utilizada em composições a quatro e cinco vozes.
Sexta menor → Quarta	a) a ser realizada quando uma parte possui uma figura de semibreve na elevação do *tactus*, procedendo à quarta no início do *tactus* seguinte (Ex.217).

Tabela 46: Síntese das progressões da sexta menor (1588, p.53-58).



Exemplo 206: Progressão entre a sexta menor e a quinta (1588, p.53).



Exemplo 207: Progressão entre a sexta menor e a quinta (1588, p.54).



Exemplo 208: Progressão entre a sexta menor e a terça (1588, p.54).



Exemplo 209: Progressão entre a sexta menor e a terça (1588, p.54).



Exemplo 210: Progressão entre a sexta menor e a terça (1588, p.55).



Exemplo 211: Progressão entre a sexta menor e a terça (1588, p.54).



Exemplo 212: Progressão entre a sexta menor e a oitava (1588, p.55).



Exemplo 213: Progressão não recomendada entre a sexta menor e o uníssono (1588, p.56).



Exemplo 214: Progressão não recomendada entre a sexta menor e o uníssono (1588, p.56).



Exemplo 215: Progressão entre a sexta menor e a décima (1588, p.56).



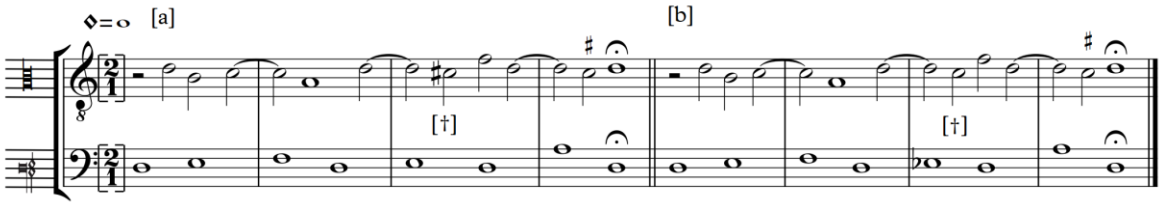
Exemplo 216: Progressão entre a sexta menor e a segunda (1588, p.57).



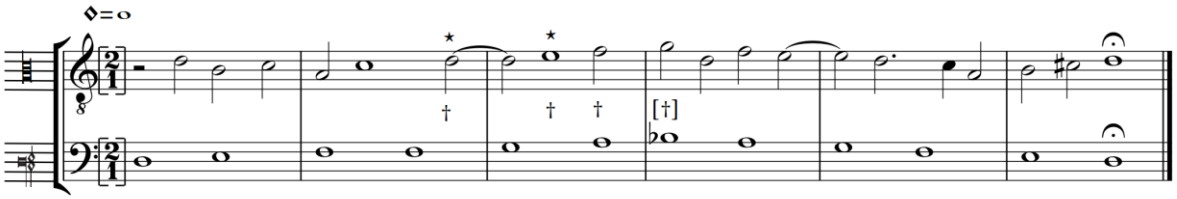
Exemplo 217: Progressão entre a sexta menor e a quarta (1588, p.58).

Com relação às progressões da sexta maior, Pontio apresenta apenas uma possibilidade: entre a sexta maior e a oitava, conforme mostra a Tabela 47. No entanto, o autor também comenta sobre três outros casos de passagens que envolvem o uso da sexta.

A primeira indica que, em uma situação cadencial, a aplicação de um acidente no intervalo originalmente de sexta menor deverá ser posicionado na voz inferior quando o salto, da voz superior, for maior do que uma segunda, conforme mostra o Exemplo 218 (em que as duas situações são comparadas). No segundo caso, o autor demonstra a possibilidade de apresentar duas ou três sextas justapostas - embora o exemplo oferecido mostre a presença de quatro delas (Ex.219). No terceiro caso, Pontio adverte que sextas paralelas não devem ser estabelecidas por salto ascendente ou descendente (Ex.220)



Exemplo 218: Comparação entre as duas soluções a respeito da alteração da sexta (1588, p.61).



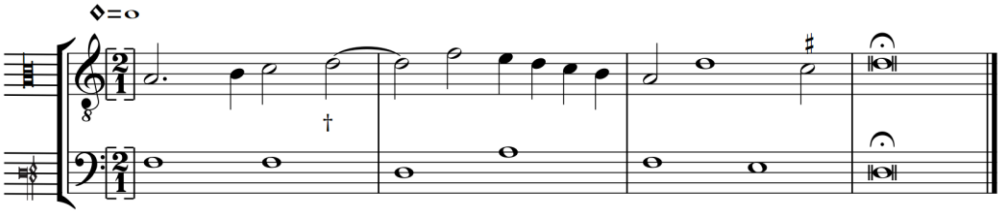
Exemplo 219: O uso de sextas paralelas (1588, p.62). Os asteriscos indicam emendas (originalmente as figuras são notadas como mínimas).



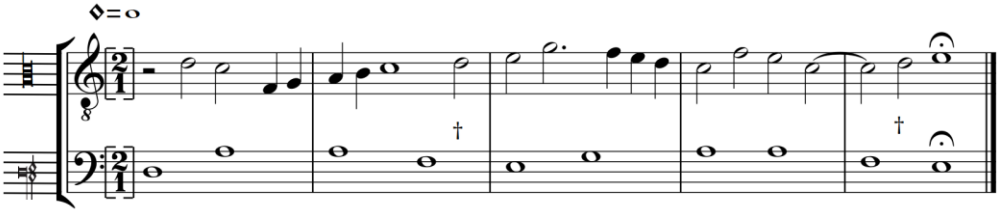
Exemplo 220: O uso incorreto de sextas paralelas por salto (1588, p.62).

Progressões	Comentários (síntese)
Sexta maior → Oitava	a) quando uma parte se move e a outra permanece imóvel (Ex.221); b) quando as partes procedem por movimento contrário por grau conjunto (Ex.222); c) ambas as partes ascendem ou descendem por salto, partindo da sexta no início do *tactus* (Ex.223); d) não é recomendado que uma parte permaneça imóvel enquanto outra realiza um salto, estabelecendo a oitava no início do *tactus* (Ex.224); e) não é recomendado realizar a progressão de sexta para a quinta descendentemente (Ex.225) – a menos que seja realizada num contexto imitativo; f) não é recomendado que a progressão seja realizada quando as partes descendem ou ascendem, uma por grau conjunto e a outra por salto, no início do *tactus*.

Tabela 47: Síntese das progressões da sexta maior (1588, p.58-63).



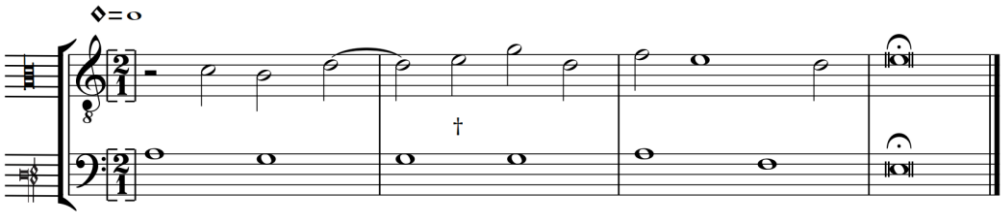
Exemplo 221: Progressão entre a sexta maior e a oitava (1588, p.58).



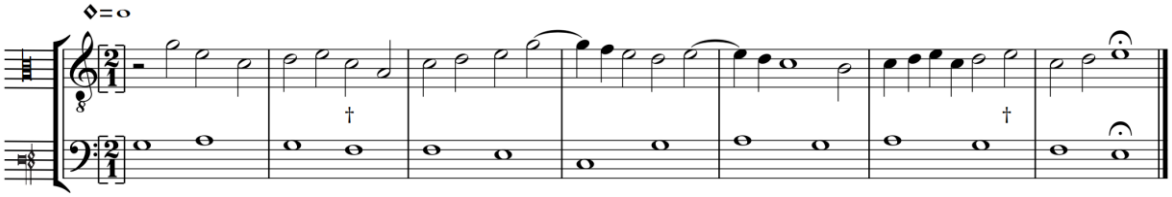
Exemplo 222: Progressão entre a sexta maior e a oitava (1588, p.59).



Exemplo 223: Progressão entre a sexta maior e a oitava (1588, p.59).



Exemplo 224: Progressão não recomendada entre a sexta maior e a oitava (1588, p.60).



Exemplo 225: Progressão não recomendada entre a sexta maior e a oitava (1588, p.60).

Com relação às progressões da oitava, a última entre as consonâncias, Pontio apresenta cinco possibilidades de uso, conforme mostra a Tabela 48.

Progressões	Comentários (síntese)
Oitava → Quinta	Nas palavras de Pontio: "sobre o primeiro e segundo [movimentos] eu não me estenderei a explicá-los, pois em todas as maneiras que são feitos, seja no contraponto a duas e três vozes, seja na composição quatro e cinco vozes, tanto da deposição quanto na elevação do *tactus*, farão bom efeito" (1588, p.63). No entanto, ao realizar a progressão entre a oitava e a quinta, as partes não devem descender, uma por grau conjunto e a outra por salto (Ex.226).
Oitava → Terça	
Oitava → Sexta	a) quando uma das partes permanece imóvel (Ex.227); b) quando ambas as partes ascendem, uma por grau conjunto e a outra por salto, então alcançando a sexta no início do *tactus* (Ex.228); no entanto, essa progressão deve ser realizada preferivelmente em composições a quatro e a cinco vozes; c) quando ambas as partes procedem por salto (Ex.229).
Oitava → Décima	Realizada na elevação do *tactus*, uma das partes deve permanecer imóvel, enquanto a outra procede por salto (Ex.230).
Oitava → Uníssono	a) enquanto uma das partes permanece imóvel, a outra procede ao uníssono, com uma figura de mínima na elevação do *tactus* (Ex.231); b) não deve ser realizada na deposição ou elevação do *tactus* quando uma das partes procede por salto e por movimento contrário (Ex.232). No entanto, é possível realizá-la em composições a oito vozes a "*coro separato*", uma vez que um dos baixos realiza o fundamento, permitindo que o outro proceda com o movimento.

Tabela 48: Síntese das progressões da oitava (1588, p.63-66).



Exemplo 226: Progressão não recomendada entre a oitava e a quinta (1588, p.63).



Exemplo 227: Progressão entre a oitava e a sexta (1588, p.64).



Exemplo 228: Progressão entre a oitava e a sexta (1588, p.64).

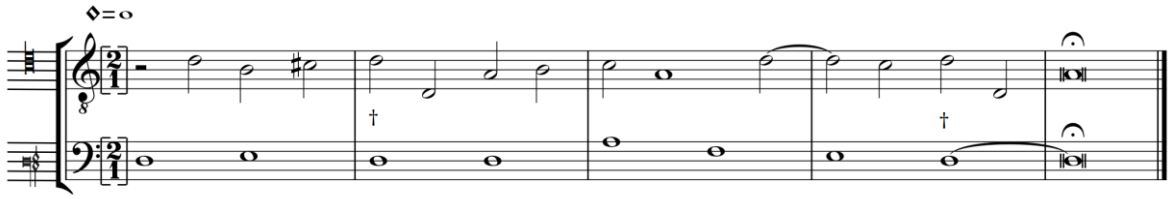
:



Exemplo 229: Progressão entre a oitava e a sexta (1588, p.64).



Exemplo 230: Progressão entre a oitava e a décima (1588, p.65).



Exemplo 231: Progressão entre a oitava e o uníssono (1588, p.65



Exemplo 232: Progressão não recomendada entre a oitava e o uníssono (1588, p.66).

Entre as dissonâncias, Pontio apresenta quatro intervalos: a segunda, a quarta, sétima e a quinta 'imperfeita'. A respeito do intervalo de segunda, quatro progressões são indicadas, conforme mostra a Tabela 49.

Progressões	**Comentários (síntese)**
Segunda → Uníssono	a) quando uma semibreve (na voz inferior) é colocada na elevação do *tactus*, permanecendo imóvel enquanto a outra voz (superior) procede por grau conjunto descendente (Ex.233); b) quando realizada no início do *tactus*, uma parte permanecerá imóvel e a outra procederá ascendente ou descendentemente – embora é preferível que esta progressão seja realizada em composições a quatro e cinco vozes (Ex.234).
Segunda → Terça	a) uma parte permanece imóvel enquanto a outra procede por grau conjunto (Ex.235); b) quando a parte inferior se encontra no início do *tactus* e a outra procede por um salto (Ex.236); neste caso, recomenda-se que a progressão seja feita somente por consequência da *inventione*, decorrente da '*obligatione di figure*' ou mesmo por implicação do cânone; c) não é recomendado que a progressão seja realizada por uma nota que apresente acidente, como o caso do Exemplo 237; d) quando uma parte descende por grau conjunto e a outra, a qual apresenta uma semibreve inicialmente na elevação do *tactus*, descende por grau conjunto (Ex.238); e) quando a parte inferior descende por salto e a superior descende por grau conjunto, estabelecendo a terça na elevação do *tactus* (Ex.239); f) quando a parte inferior possui uma figura de semibreve na elevação do *tactus* e descende por grau conjunto, enquanto a parte superior permanece imóvel (Ex.240).

Segunda → Quinta	a) quando a parte superior procede em ascendência por grau conjunto e a inferior descende por salto, iniciando com a segunda na elevação do *tactus* (Ex.241); b) não é recomendável que a parte superior ascenda por salto e a inferior descenda por grau conjunto, estabelecendo a quinta na elevação do *tactus* "*in modo di cadenza*" (Ex.242); c) quando ambas as partes descendem, a superior procede por grau conjunto e a inferior por salto, realizando uma quinta na elevação do *tactus* (Ex.243). Pontio comenta que, após uma sincopa, é preferível que se movimente por grau conjunto (e não por salto). Caso o salto seja necessário por conta das circunstâncias do contraponto, que o seja feito na voz superior, como mostra o Exemplo 244.
Segunda → Sexta	Quando a parte superior ascende por salto e a inferior descende por grau conjunto, realizando a sexta na elevação do *tactus* (Ex.245).

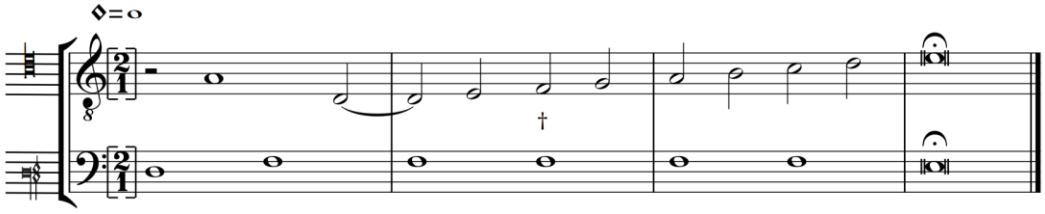
Tabela 49: Síntese das progressões da segunda (1588, p.66-73).



Exemplo 233: Progressão entre a segunda e o uníssono (1588, p.67).



Exemplo 234: Progressão entre a segunda e o uníssono (1588, p.67).



Exemplo 235: Progressão entre a segunda e a terça (1588, p.68).



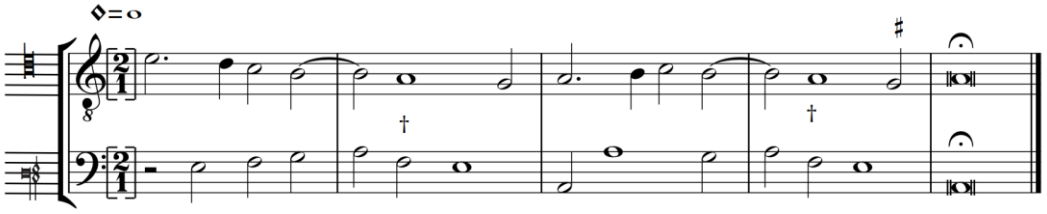
Exemplo 236: Progressão entre a segunda e a terça (1588, p.68).



Exemplo 237: Progressão não recomendada entre a segunda e a terça (1588, p.69).



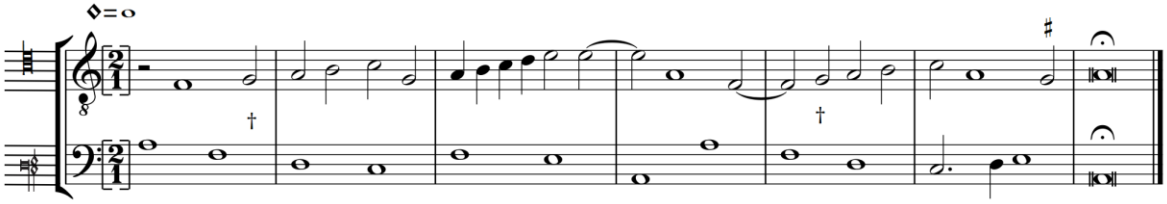
Exemplo 238: Progressão entre a segunda e a terça (1588, p.69).



Exemplo 239: Progressão entre a segunda e a terça (1588, p.70).



Exemplo 240: Progressão entre a segunda e a terça (1588, p.70).



Exemplo 241: Progressão entre a segunda e a quinta (1588, p.70).



Exemplo 242: Progressão não recomendada entre a segunda e a quinta (1588, p.71).



Exemplo 243: Progressão entre a segunda e a quinta (1588, p.71).



Exemplo 244: Progressão entre a segunda e a terça (1588, p.71).



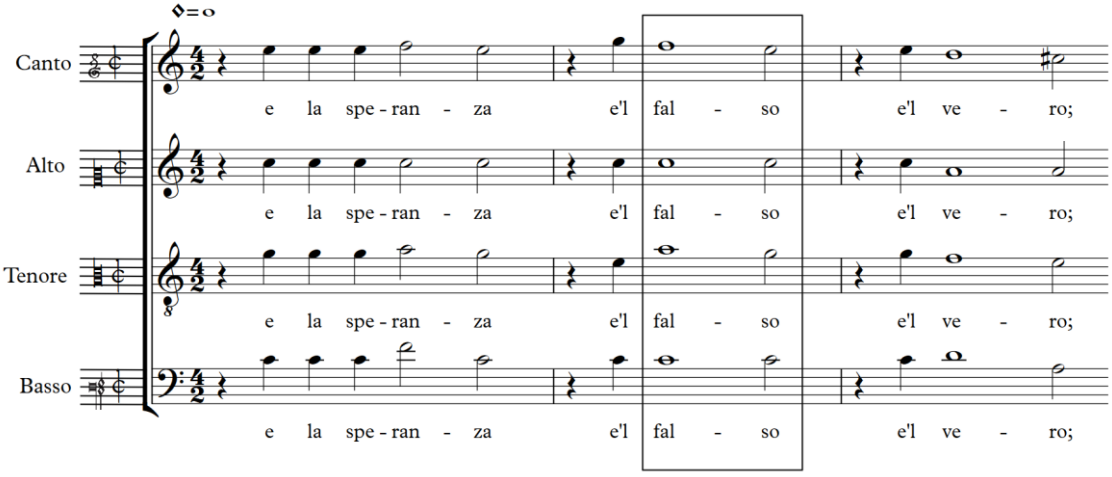
Exemplo 245: Progressão entre a segunda e a sexta (1588, p.71).

Apesar de considerar a quarta como uma dissonância, Pontio expressa uma posição contrária aos autores tanto 'antigos' quanto 'modernos' sobre o assunto. Em uma avaliação empírica como justificativa, o autor afirma: "pois eu nunca vi [a quarta] apresentada pelos músicos práticos em suas composições como uma consonância, como ocorre com quinta, e terça e a oitava"[711] (1588, p.73). Para complementar, Pontio cita também dois compositores – os quais podemos compreender como 'antigos' no contexto do autor – que utilizam a quarta como consonância: Josquin, em sua "*Missa L'homme armé sexti toni*", no início de *Et resurrexit* (*Credo*) (Ex.246)[712]; e Giaches de Wert no madrigal, "*Ma che non giova haver fedeli amante"* (na verdade a segunda parte de "*Che giova posseder cittadi*"), nas palavras, '*Il falso*'(Ex.247) (Ibid., p.73). Para justificar o uso de Wert, Pontio afirma que o emprego "*artificioso*" do intervalo de quarta enfatiza a intenção do compositor em "imitar as palavras" do trecho em questão – i.e., 'o falso' em contrapartida ao 'verdadeiro', apresentados subitamente em sequência no texto. De maneira mais técnica, Pontio analisa a passagem descrevendo que, após a semibreve apresentada na elevação do *tactus* (responsável por estabelecer uma sincopa), o compositor procede com uma consonância, assim como se observa comumente "nas progressões da segunda" ("*...come fà la Seconda accompagnata con una consonantia*") (1588, p.73).

[711] "*Vi dico dunque, ch'io pongo questa Quarta frà le dissonantie (ancora che d'alcuni antichi, e moderni scrittori ella sia posta frà le consonantie) perch'io non ho mai veduto esser posta da i Musici prattici nelle loro compositioni como consonantia, come si pone la Quinta, la Terza, et l'Ottava*" (1588, p.73)
[712] Exemplo citado também por Zarlino (1558, III, cap.5, p.153).



Exemplo 246: Josquin, Missa *L'homme armé*, *Credo*, *Et resurrexit*, início. A transcrição baseia-se na edição de Jesse Rodin (New Josquin Edition, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2014, v.6, p.17).Os retângulos acrescentados enfatizam as quartas as quais provavelmente consistem no propósito dos comentários de Pontio (realizadas tanto no início da entrada do Bassus quanto na finalização da primeira exposição do Altus).



Exemplo 247: Giaches de Wert, madrigal *Che giova posseder cittadi*, excerto da segunda parte, '*Ma che non giova*' (cf. SCOTTO, *Il primo libro de madrigal a quattro voci*, 1561, n.1). O retângulo adicionado enfatiza a passagem comentada por Pontio - particularmente na quarta estabelecida pelo Canto e a imediata resolução.

A respeito das progressões da quarta, Pontio apresenta três possibilidades, conforme mostra a Tabela 50.

Progressões	Comentários (síntese)
Quarta → Terça	a) quando a parte inferior permanece imóvel e a superior apresenta uma semibreve na elevação do *tactus*, procedendo em descendência por grau conjunto (Ex.248); b) quando a parte inferior procede por salto ascendente a superior descende por grau conjunto, e as partes estabelecem a terça na elevação do *tactus* (Ex.249).
Quarta → Quinta	a) quando a parte inferior apresenta uma semibreve na elevação do *tactus* e descende por grau conjunto, a superior permanece imóvel (Ex.250). Sobre este movimento, Pontio afirma que é preferível que seja aplicado em composições a quatro ou mais vozes (embora "alguns" realizam em contrapontos a duas vozes, afirma o autor); b) quando ambas as partes descendem (a inferior por salto e a superior por grau conjunto) e estabelecem a quinta na elevação do *tactus*; é preferível que seja utilizada em composições a quatro e cinco vozes (Ex.251).
Quarta → Sexta	a) quando a parte inferior é apresentada com uma figura de semibreve alocada na elevação do *tactus*, e na metade de seu valor a quarta é estabelecida; com as partes procedendo em movimento contrário por grau conjunto realizam a sexta na elevação do *tactus* (Ex.252). b) quando a parte superior apresenta uma semibreve na elevação do *tactus* e descende por grau conjunto, e a inferior, antes de estabelecer a quarta, ascende uma oitava, realizando a sexta na elevação do *tactus* (Ex.253).

Tabela 50: Síntese das progressões da quarta (1588, p.73-77).



Exemplo 248: Progressão entre a quarta e a terça (1588, p.74).



Exemplo 249: Progressão entre a quarta e a terça (1588, p.74).



Exemplo 250: Progressão entre a quarta e a quinta (1588, p.75).



Exemplo 251: Progressão entre a quarta e a quinta (1588, p.75).



Exemplo 252: Progressão entre a quarta e a sexta (1588, p.76).



Exemplo 253: Progressão entre a quarta e a sexta (1588, p.77).

A respeito das progressões da sétima, são apresentadas cinco possibilidades, conforme mostra a Tabela 51.

Progressões	Comentários (síntese)
Sétima → Sexta	a) sobre esta progressão, Pontio afirma: "não irei me estender pois é feita em toda sorte de contraponto e composição", conforme mostra o Exemplo 254.
Sétima → Quinta	a) realizada com duas figuras de mínima que procedem por salto em contraponto a uma figura de semibreve apresentada na elevação do *tactus*. A primeira figura da parte inferior estabelece a quinta, e a segunda, a sétima, que ascende por grau conjunto formando novamente a quinta por meio da parte superior, conforme mostra o Exemplo 255; b) quando uma parte ascende ou descende por grau conjunto no início do *tactus* estabelecendo uma oitava, e depois, a sétima; neste caso, uma das partes deve inicialmente permanecer imóvel, procedendo ambas por movimento contrário, estabelecendo a quinta no início do *tactus*. Segundo Pontio, esse movimento é mais apropriado em composições a quatro ou cinco vozes (Ex.256); c) ambas as partes procedem por grau conjunto. Neste caso, a oitava que precede a sétima é apresentada na elevação do *tactus* por uma semibreve, na outra, duas figuras de mínima em contraponto: a primeira em oitava e a segunda em sétima no início do *tactus*, procedendo por grau conjunto à quinta, a ser realizada na elevação do *tactus* (Ex.257); d) quando uma semibreve é apresentada na parte superior na elevação do *tactus*, e procede para a quinta por salto. A semibreve deve ser posta de maneira a estabelecer uma oitava, e a segunda, no início do *tactus*, estabelecendo a sétima, a qual procede à quinta por salto. A parte inferior (que forma a oitava), procede por grau conjunto ascendente (Ex.258).
Sétima → Terça	a) a parte inferior procede por salto e a superior por grau conjunto descendente (essa realizada por uma semibreve na elevação do *tactus* antes de estabelecer a sétima); assim, ambas as partes se encontram em terça na elevação do *tactus* (Ex.259); b) não é recomendado que a parte superior (apresentada com a semibreve na elevação do *tactus*) realize a sétima por salto, mas sim, que proceda à terça por movimento descendente; a parte inferior deve caminhar por grau conjunto ascendente (Ex.260). No entanto, a passagem é 'tolerável' - segundo afere o autor – em certos casos por necessidade da imitação; isso ocorre pois, para alguns, a segunda parte do *tactus* é compreendida como "*quasi morta*" por não ser aquela 'percutida' no início do *tactus*; c) uma vez realizada a sétima, a parte inferior ascende uma oitava e a superior descende por grau conjunto, estabelecendo a terça na elevação do *tactus* (Ex.261).
Sétima → Oitava	a) quando ambas as partes descendem: a parte superior por grau conjunto e a inferior por salto; neste caso, a sétima é estabelecida no início do *tactus* procedendo ambas as vozes à oitava na elevação do mesmo (Ex.262).
Sétima → Décima	a) ambas as partes descendem: a inferior por salto e a superior por grau conjunto (Ex.263).

Tabela 51: Síntese das progressões da sétima (1588, p.77-85).



Exemplo 254: Progressão entre a sétima e a sexta (1588, p.78).



Exemplo 255: Progressão entre a sétima e a quinta (1588, p.78).



Exemplo 256: Progressão entre a sétima e a quinta (1588, p.79).



Exemplo 257: Progressão entre a sétima e a quinta (1588, p.80).



Exemplo 258: Progressão entre a sétima e a quinta (1588, p.80).



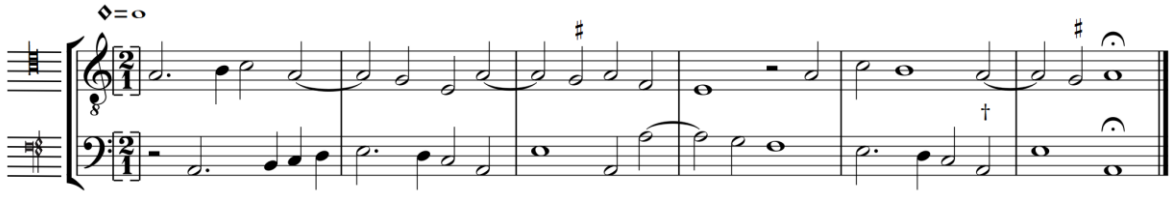
Exemplo 259: Progressão entre a sétima e a terça (1588, p.81).



Exemplo 260: Progressão não recomendada entre a sétima e a terça (1588, p.82).



Exemplo 261: Progressão entre a sétima e a terça (1588, p.83).



Exemplo 262: Progressão entre a sétima e a oitava (1588, p.84).



Exemplo 263: Progressão entre a sétima e a décima (1588, p.84).

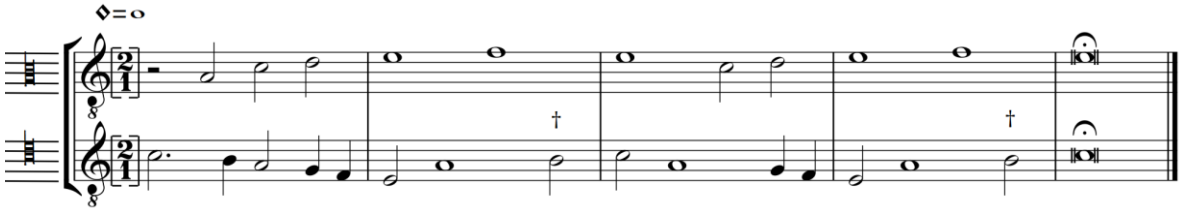
A respeito das progressões da quinta ‘imperfeita’ (i.e., quinta diminuta), são apresentadas cinco possibilidades, conforme mostra a Tabela 52.

Progressões	Comentários (síntese)
Quinta imperf. → Terça	a) a voz superior apresenta uma figura de semibreve na elevação do *tactus* e descende por grau conjunto; a inferior, contraposta por duas mínimas, procederá por grau conjunto (Ex.264). Pontio afirma que essa progressão convém às composições com quatro ou mais vozes; b) uma voz apresenta a figura de semibreve no início do *tactus* e a outra, contrapõe-se com duas mínimas, sendo a segunda figura, a quinta imperfeita na elevação do *tactus* - a qual procede por grau conjunto em direção à terça (Ex.265).
Quinta imperf. → Sexta	a) a parte superior procede por grau conjunto e a outra por salto. No entanto, é preferível que a quinta seja estabelecida na elevação do *tactus* (Ex.266). Enfatiza-se que Pontio demonstra não ser favorável a essa opção, mesmo que essa a passagem possa ser utilizada para “imitar alguns efeitos duros e ásperos [das palavras da composição]”, neste caso, a progressão “poderá ser utilizada com juízo e propósito” (1588, p.86).

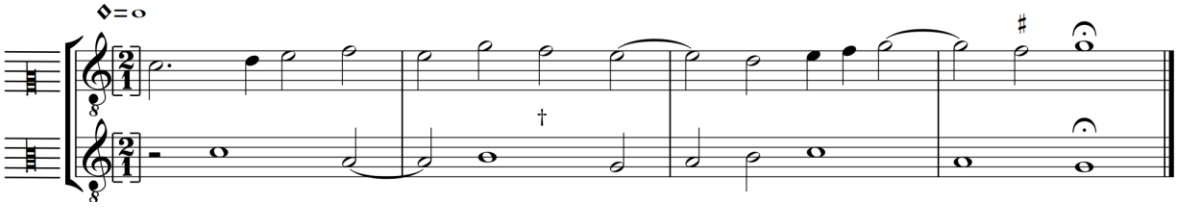
Tabela 52: Síntese das progressões da segunda (1588, p.85-87)



Exemplo 264: Progressão entre a quinta imperfeita e a terça (1588, p.85).



Exemplo 265: Progressão entre a quinta imperfeita e a terça (1588, p.86).



Exemplo 266: Progressão entre a quinta imperfeita e a terça (1588, p.86).

Outras considerações ao contraponto são apresentadas ao final do quarto e último *ragionamento*. Nessa porção, o primeiro ponto argumento por Pontio consiste nas "considerações que convém ao contrapontista e ao compositor" ("*considerationi* [*che*] *conviene havere il contrapontista et compositore*") (1588, p.153), identificando qualidades necessárias para uma composição para além dos elementos já debatidos concernentes à progressões de consonâncias e dissonâncias. Em seguida, Pontio apresenta as características que diferenciam os 'estilos' em que as composições são escritas, incluindo exemplos musicais.

Pois, de maneira a sintetizar o significativo número de informações concernentes ao primeiro tópico, optou-se por demonstrá-las de maneira tabulada, respeitando a ordem de aparição no tratado. Ainda que esses comentários originalmente não sejam apresentados em categorias definidas e ordenadas, a sequência em que aparecem pode-nos revelar algum nível de prioridade entre elas. Porém, antes de apresentar suas recomendações, Pontio enfatiza cinco qualidades composicionais; por serem apresentadas sistematicamente (vide a citação abaixo), acredita-se que essas podem ser compreendidas como fundamentos na dialética compositiva do autor. Em suas palavras:

> O compositor deve ser aconselhado para que as suas composições tenham cinco qualidades. A primeira, que seja formada sob um *modo* ou *tuono*, como queira dizer. A segunda, que seja formada de consonâncias e dissonâncias. A terceira, que realize as conclusões das palavras [i.e., que a segmentação textual coincida com aquela musical]. A quarta, que nessas [composições] sejam apresentadas novas invenções (*inventioni*). A quinta, que nesta tenham sempre terças e quintas quando forem cantadas a quatro partes, e, se possível, sem [proporcionar] incômodo [ao cantor][713] (1588, p.139).

Em sequência às qualidades fundamentais das composições, Pontio então apresenta as suas cinquenta e três recomendações, como mostra a Tabela 53. A longa lista reúne uma variedade considerável de aconselhamentos para que o compositor (ou contrapontista) se atente a determinados elementos, tanto do ponto de vista do compositor quanto da perspectiva de quem irá posteriormente cantá-la. Eventuais exemplos musicais também são apresentados[714], bem como referências de tais procedimentos em peças do repertório que ilustram a argumentação do autor.

1.	As partes devem ser realizadas por grau conjunto o tanto quanto possível (1588, p.139).
2.	As partes devem estar próximas o tanto quanto possível (Ibid., p.139).
3.	Não iniciar as partes em segundas ou sétimas (exceto se houver alguma obrigação canônica) (Ibid., p.140).
4.	No início, as figuras [das notas] devem ser semelhantes, como no Exemplo 267 (Ibid.,p.140).
5.	É possível começar uma parte depois de uma pausa de mínima, como faz Cipriano em sua canzone *Alla dolce ombra* e no madrigal *Io credeva ch'il morire* (Ex.268); [aquele que assim o fizer] será julgado como "*degno di lodi*" (Ibid.,p.141).
6.	Toda composição deve finalizar no *tactus* da mensuração vigente (Ibid.,p.141).
7.	Toda cadência deve finalizar e terminar no *tactus* segundo a mensuração vigente na composição (Ibid., p.142).
8.	O compositor deve ter o cuidado de expressar a medida de tempo, modo ou prolação antes de indicar [uma eventual] proporção (Ibid., p.142).
9.	Recomenda-se que não sejam realizadas '*cadenze non proprie*' ao modo por mais de uma vez, pois parecerá que o modo seja algum outro daquele que a composição foi realizada; as '*cadenze proprie*', no entanto, poderão ser apresentadas sempre que necessário (Ibid.,p.142).
10.	Não se deve realizar uma semimínima depois de uma breve ou semibreve no início do *tactus*, tanto ascendente quanto descendentemente. Porém, se a semibreve for apresentada na elevação do *tactus*, a semimínima poderá ser apresentada descendentemente, conforme o Exemplo 269 (Ibid., p.142).

[713] "*Deve il compositore esser avertito, che la sua compositione habbia cinque qualità; Prima, sia formata sotto un Modo, ò Tuono, che dir vogliamo. Seconda, che sia formata di consonantie, e dissonantie. Terza, c'habbia le sue conclusioni delle parole. Quarta, ch'in essa si truovano nuove inventioni. Quinta, ch'in essa vi sia sempre la terza, et Quinta, quando canteranno quattro parti ; se fia possibile senza discommodo*" (1588, p.139).

[714] Os exemplos musicais aqui apresentados não representam a totalidade indicada por Pontio no tratado. Aqui foram priorizados sobretudo aqueles cuja indicação textual correspondente não se demonstre suficientemente clara. Para a lista completa, ver Apêndice, Ts.26.

11.	Não se deve realizar um salto de quarta, quinta, oitava ou sexta de uma semibreve (ou mínima) em direção a uma semimínima que depois irá descender, pois este movimento provoca a quebra (‘*scontiatura*’) e traz dificuldade ao canto (Ibid., p.143).
12.	Não se deve movimentar por uma mesma nota, seja a oitava ou uníssono, na qual conste uma *per ♮ quadro* e a outra *per b mole* ou o *diesis* (“*virgola*”) (Ibid., p.143).
13.	Não se deve exceder o âmbito de dezenove notas entre as extremidades [de um contraponto], nem realizar movimentos de sétima ou sexta maior ascendente ou descendente, ou sexta menor descendente ou de nona (Ibid., p.144).
14.	Não realizar ‘barbarismos’ a respeito entre a disposição silábica e as figuras (Ibid., p.144).
15.	A cadencia final deve finalizar a palavra e o sentido do texto, e, se possível, que esta seja realizada na completude da medida do *tempus* (“*misura del tempo*”) (Ibid., p.144).
16.	Cada uma das figuras de longa, breve, semibreve e mínima devem carregar uma sílaba. Se houver uma mínima como ponto, a semimínima seguinte a esta não carrega uma sílaba (nem as eventuais semimínimas subsequentes) (Ibid., p.144).
17.	Para que seja preservado o modo da composição, convém ao compositor iniciar a sua *inventione* sobre a [espécie] de *diapente* ou *diatessaron* daquele modo, ou ao menos na nota média da *diapente* do modo [i.e., terça acima da *finalis*] (Ibid., p.145).
18.	Não se deve realizar duas oitavas intermediadas por uma pausa. Exceções podem ocorrer eventualmente em composições a cinco, seis e oito vozes, quando todas as partes cantarem (Ibid., p.145).
19.	A composição deve terminar na *finalis*, assim [o compositor] fará que o modo seja conhecido (exceto se for a *prima pars* de um Moteto ou Madrigal) (Ibid., p.146).
20.	O compositor deve ter o cuidado em procurar um *soggetto* que seja delicado, belo e apropriado ao modo (Ibid., p.146).
21.	O compositor deve ter grande diligência em observar o modo na composição. Esta é a maior dificuldade que se encontra em música (Ibid., p.146).
22.	O compositor ou contrapontista não deverá repetir as invenções pelas mesmas consonâncias e movimentos (progressões), pois estas não produzem variedade alguma, exceto se for uma repetição próxima ao final, como fez Cipriano de Rore na segunda parte de *Alla dolce ombra* (Ex.270). Porém, caso as invenções forem repetidas, que sejam realizadas por diversas consonâncias (Ibid., p.146).
23.	Recomenda-se que não sejam realizadas passagens entre *mi* e *fa* (vice-versa) por quinta (Ibid., p.147).
24.	Recomenda-se que não seja realizada uma sexta maior com uma figura de semibreve ou mínima com ponto (exceto se o compositor ou contrapontista quiser expressar um efeito duro ou áspero; ou ainda, se for realizado como consequência da imitação de uma invenção) (Ibid., p.148).
25.	Adverte-se que uma progressão entre semimínimas não deverá apresentar dissonância (Ibid., p.148).
26.	Não se deve colocar duas semimínimas descendentes no início do *tactus* (ambas deverão ser substituídas por uma mínima) (Ibid., p.148).
27.	Será importante o compositor se atentar em escolher um modo apropriado às palavras. Se o texto for triste que o modo também seja, como o segundo, quarto e o sexto; mas se as palavras mostrarem alegria, então escolha um dos outros modos [715] (Ibid., p.148).
28.	Ao realizar uma proporção sob o tempo imperfeito, o número ‘3’ não deverá ser apresentado sozinho, mas terá de ser acompanhado pelo símbolo referente ao tempo perfeito; pois, se apenas o número for indicado, esse expressará apenas que deverão ser realizadas três figuras por *tactus* [i.e., *proportio tripla*], o que não respeito à perfeição ou alteração: informações

[715] Embora seja um assunto estreitamente relacionado à categoria ‘modos’, optou-se por apresenta-lo na presente tabela para preservar a unidade expositiva do trecho. A mesma passagem será novamente exposta na categoria a ela pertinente para que essa informação seja, então, evidenciada

	as quais somente são indicadas justamente pela presença da figura do *tempus* (Ibid.,p.148-149).
29.	Adverte-se que, em uma situação a três vozes, duas partes em progressão não devem realizar uma quarta com uma figura de semibreve ou de mínima no início ou no fim do *tactus*, como mostra o Exemplo 271(Ibid., p.149).
30.	Antes de uma parte repetir ou iniciar um novo *soggetto*, esta deve ser interposta (em comparação a voz que já está cantando) por uma pausa de semibreve ou de mínima, chamada de "*sospiro*", "porque ao fazer a pausa, [a parte] é muito mais observada e mantida na memória por aqueles que escutam"[716] (Ibid.,p.149).
31.	Ao realizar [um salto] de oitava, que este seja feito no Basso, por torna-lo mais suave, harmonioso e pleno (Ibid., p.149).
32.	Quando uma parte permanece em pausa por um período maior do que uma breve, essa, se possível, deverá iniciar uma nova *inventione* ou repertir aquela que já foi apresentada (Ibid., p.150).
33.	Ao posicionar o *b molle*, que a nota seguinte seja descendente; caso seja o ♮ *quadro* ou *diesis* ("*virgola*"), que seja ascendente (Ibid., p.150).
34.	Ao proceder com o salto de oitava, que este seja realizado com a figura de mínima na elevação do *tactus* (Ibid., p.150).
35.	Ao realizar duas semimínimas depois da semibreve posta na elevação do *tactus*, a segunda [semimínima] é aquela à qual o compositor manterá em consideração, exceto em uma circunstância cadencial (Ibid., p.150).
36.	Após uma pausa de breve ou semibreve, a parte não deve iniciar por uma figura de mínima se depois dessa não for apresentada uma semimínima (Ibid., p.150).
37.	Que sejam encontradas terças e quintas quando quatro partes cantam (como dito anteriormente), embora se faltar uma destas consonâncias, o compositor não deve ser culpado se as partes prosseguirem de maneira graciosa e ordenada (Ibid., p.150).
38.	Adverte-se que em um contraponto a duas vozes, não seja realizada uma oitava na nota B *fa* ♮ *mi* na parte inferior, como mostra o Exemplo 272 (Ibid., p.150).
39.	Recomenda-se que, se possível, não seja realizado uma oitava depois de uma décima maior no início do *tactus* (Ibid., p.151).
40.	Deve-se advertir que nas composições a oito vozes a coro separados, o segundo (ou o primeiro) coro deve iniciar o seu Basso em uníssono ou oitava com o Basso do outro coro (Ibid., p.151).
41.	Ao realizar uma composição sobre um cantochão, não se deve mudar o valor próprio de suas figuras; embora não seja uma "*regola fatale*", é bom que seja observada (Ibid., p.152).
42.	Ao começar uma parte na elevação do *tactus*, que não seja realizada estabelecendo uma oitava com a outra parte, principalmente se alguma destas proceder por salto, como mostra o Exemplo 273 (Ibid., p.152).
43.	Ao concluir uma parte, que seja realizada com uma figura de semibreve, pois será mais cômoda e renderá mais seriedade à composição (sobretudo nas eclesiásticas) (Ibid., p.152).
44.	Adverte-se que o contrapontista não faça o trítono na elevação do *tactus* e prossiga para a terça, como no Exemplo 274 (Ibid., p.152).
45.	Se uma das notas em um uníssono ou oitava estiver acompanhada de um ♮ *quadro* ou *diesis* ("*virgola*"), esses intervalos serão 'supérfluos' [i.e., aumentados]; o mesmo valerá para a quinta (Ibid., p.152).
46.	Ao realizar duas semimínimas ascendentes na elevação do *tactus* que são precedidas por uma mínima ou semibreve e grau conjunto, convém que a primeira [semimínima] "seja boa" ("*sia buona*") e não a segunda, como no Exemplo 275 (Ibid., p.152).

[716] "*Perche facendo riposo quella parte, dalli ascoltanti molto più è osservata, et tenuta à memoria*" (1588, p.149)

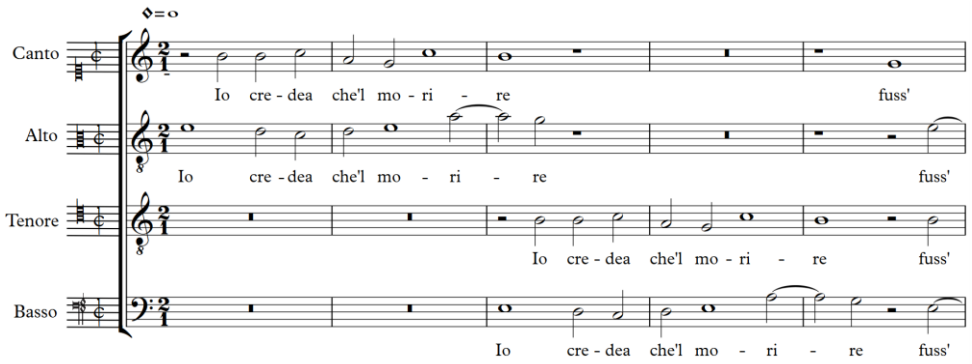
47.	Ao iniciar uma parte grave, será melhor que esta comece no início do *tactus* em oitava com aquela que é mais grave ainda (Ibid., p.153).
48.	Por consequência [da recomendação anterior], será melhor que as outras vozes que iniciam com esta oitava estabelecida pelas vozes graves, apresentem a terça e a quinta (Ibid., p.153).
49.	O contrapontista e o compositor devem observar se em suas composições há variedade, pois, [se assim fizerem,] levarão o ouvinte ao deleite e irão tornar a composição mais douta (Ibid., p.153).
50.	Ao realizar uma terça menor, a figura que a segue descendentemente em direção ao fim da composição, não deve ser acrescida pelo cantor (i.e., alterada); e que a outra parte não estabeleça uma oitava superflua (Ibid., p.153).
51.	Adverte-se o contrapontista a não iniciar o contraponto utilizando semimínimas (Ibid., p.153).
53.	Adverte-se o diligente compositor a não ultrapassar as [cinco] linhas, pois isto causará incômodo ao cantor (Ibid., p.153).

Tabela 53: Síntese das recomendações ao compositor e ao contrapontista (1588, p.139-153).



Exemplo 267: Duas possibilidades concernentes à recomendação n. 4[717] (1558, p.141).

[717] O número corresponde a posição como apresentada na Tabela 53 (não enumerada originalmente por Pontio em seu tratado).



Exemplo 268: Cipriano de Rore, madrigal *Io crede*[v]a, *ch'il morire*, início (cf. GARDANO, *Il primo libro de madrigal a quatro voci*, 1550, n.11). Essa é uma das peças de Cipriano mencionadas por Pontio concernente à recomendação n. 5.



Exemplo 269: Concernente à recomendação n. 10 (1588, p.141).



Exemplo 270: Cipriano de Rore, madrigal *Alla dolce ombra*, final da *prima pars* (cf. GARDANO, *Il primo libro de madrigal a quatro voci*, 1550, n.1). Peça mencionada por Pontio concernente à recomendação n. 22.



Exemplo 271: Concernente à recomendação n. 29 (1588, p.149).



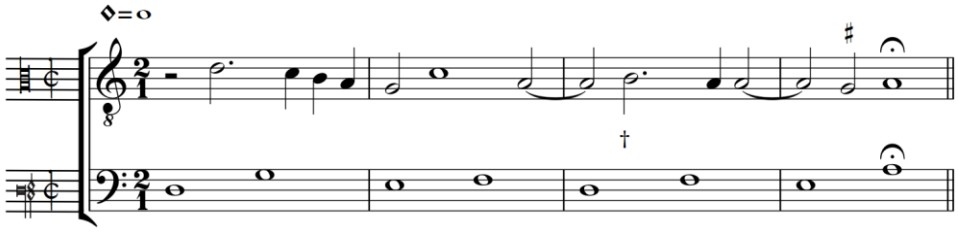
Exemplo 272: Concernente à recomendação n. 35 (1588, p.150).



Exemplo 273: Concernente à recomendação n. 38 (Ibid., p.151).



Exemplo 274: Concernente à recomendação n. 42 (Ibid., p.152).



Exemplo 275: Concernente à recomendação n. 46 (Ibid., p.152).

Com relação às características dos ‘estilos’ composicionais apresentadas por Pontio, o Moteto é o primeiro a ser comentado. A distinção fundamenta-se essencialmente pelo caráter inerente as escolhas rítmicas as quais engendram, segundo o autor, maior ou menor *gravità* à composição dessa natureza. Entre as figuras que caracterizam o Moteto, consta o uso majoritário de breves, semibreves e mínimas com ponto, principalmente nas vozes graves. Como complemento, o autor adverte para que as pausas de semimínima, de *chroma*, bem como as sincopas com a mínima sejam evitadas, uma vez que tais opções estão mais relacionadas aos madrigais e às *canzoni* (1588, p.154).

Para ilustrar as características que definem o estilo do moteto, é apresentado o Exemplo 276. Após o exemplo, Pontio (nas palavras de Don Paolo) expõe os elementos comentados a respeito desse estilo, com especial atenção àquilo que o autor chama de ‘*ordine’* - isto é, o fator característico das figuras rítmicas em acordo ao estilo do Moteto -, e a ‘*gravità’* – ou a ‘seriedade’ relacionada ao uso de tais figuras nas progressões intervalares.



Exemplo 276: Características estilísticas do início de um Moteto (1588, p.155).

> Você viu como a parte baixa se move, começando a superior por imitação com uma figura de breve? E enquanto aquela voz do meio permanece parada, [você viu como] as outras duas vão se movendo? Caso ela se movesse com uma dessas vozes, também estaria bem, pois observa-se tanto a *ordine* quanto a *gravita* [inerente].

> Porém, se todas as partes permanecessem juntas [i.e., ou de maneira homorítmica], então não seria o estilo do Moteto, e então não se conservaria a sua *ordine*...(1588, p.155).[718]

Com relação ao estilo da Missa, Pontio, direciona a sua argumentação às diferenças quanto ao uso (ou reuso) dos '*soggetti'* (i.e., ideias 'temáticas'), uma vez que o perfil rítmico aplicado, nesse caso, é semelhante aquele utilizado pelo Moteto - o que supostamente dificultaria a comparação entre ambos exclusivamente por esses termos. Portanto, de acordo com o autor, esse estilo se caracteriza pelo reaproveitamento do mesmo material 'temático' proveniente de um *cantus prius factus* por todos os movimentos da Missa. Em termos gerais, ele afirma, "existe a variedade nas partes, mas não do *soggetto"* ("*...vi sia varietà nelle parti, ma non già del soggetto*") (1588, p.155). Caso a Missa não seja baseada em nenhum canto – isto é, que o próprio compositor seja responsável pela elaboração do *soggetto* – a Missa será intitulada como '*sine nomine*' (Ibid., p.156).

Como exemplo do principal ponto de sua argumentação, Pontio apresenta aquilo que seria o início de um *Kyrie* e um *Christe* (Ex.277). O comentário que o acompanha salienta semelhança entre as ideias, oriundas hipoteticamente de um mesmo cântico, embora resultando em progressões intervalares e harmonias diferentes, decorrentes das diferentes estruturações contrapontísticas. Nas palavras do autor:

> Nesse pequeno exemplo [Ex.277], pode-se observar que [entre os dois trechos] as *inventioni* são semelhantes, mas não as consonâncias – e convém que assim sejam. Eu fiz aquilo que seria o primeiro *Kyrie* a partir da invenção do início de um moteto ou madrigal (ou qualquer outra coisa que seja); e então, o *Christe* será realizado sobre qualquer outra invenção desse mesmo canto sobre o qual a Missa será feita...Com relação ao último *Kyrie*, o início será [realizado] de acordo a sua vontade, mas convém que o término seja composto a partir da *inventione* final do canto sobre o qual a Missa será composta[719] (1588, p.156).

[718] "*Vedete come la parte Bassa si và movendo, cominciando la superiore per imitatione con una figura di Breve ? et mentre quella parte di mezo riman ferma, l'altre due si vanno movendo ? et caso si movesse sol una parte, stà però bene ; et servan l'ordine, et la gravità insieme ; ma se rimanessero ferme tutte le parti insieme, non sarebbe stile de Motetti, ne servarebbe l'ordine...*" (1588, p.155).

[719] "*Da questo poco essempio potete vedere, che la inventione è simile; ma non già di consonantie, et così conviene, che sia. Hora fatto che sarà il primo Kyrie sopra la inventione del principio del Motetto, ò Madrigale, ò altra cosa, che sia. Il Christe si farà poi sopra qualche altra inventione di esso canto; dove sarà fatta la Messa…Dell'ultimo Kyrie il principio sarà secondo il vostro volere; ma conviene, che faccia nel finire la inventione del fine di essa cantilena, dove sarà fatta la Messa*" (1588, p.156).



Exemplo 277: Características estilísticas do início de uma Missa, particularmente do *Kyrie* e *Christe* (1588, p.156).

Sobre o estilo pertinente ao Salmo, Pontio argumenta que, por contemplar um verso pequeno, não convém que a imitação do *canto fermo* seja realizada por todas as partes - embora possa ser realizada "por duas partes, ou ao menos, por uma" (1588, p.157). Convém também observar a terminação da metade do verso com a cadência apropriada à "*medietà del Tuono*" correspondente, fazendo com que se compreenda que seja essa parte do salmo (Ibid., 157).[720] Pontio também cita a técnica do *falsobordon* como uma opção a ser aplicada – a qual foi utilizada por "Willaert, Jacques da Mantua e outros" (1588, p.157). Por fim, afirma que o último verso do Salmo poderá ser feito "com o estilo mais douto dos outros [versos]", realizando-o "a cinco vozes com cânone" (Ibid., p. 157)

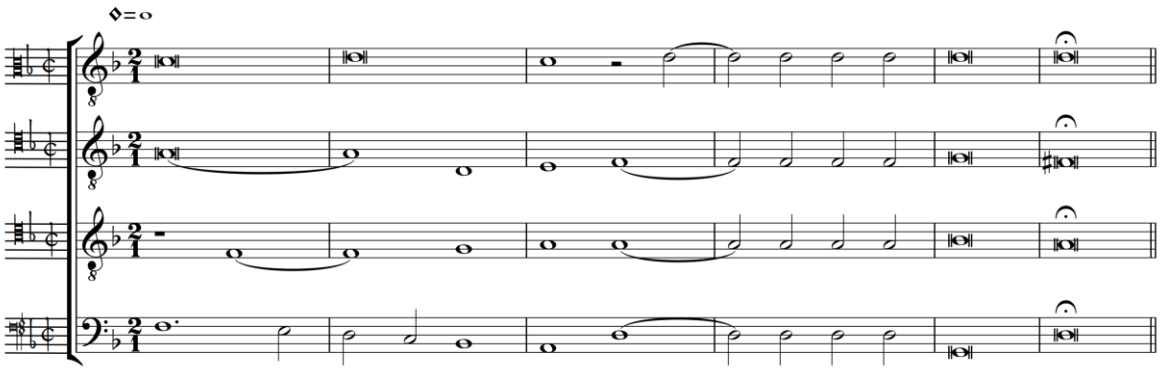
A respeito do Magnificat, Pontio o descreve como um estilo que é "sempre feito [de maneira] solene", no qual "todas as partes fazem a imitação do cantochão ou de outro *soggetto* [inventado]", com o início também sempre feito "*per imitatione*" (1588, p.157). Segundo o autor, certos compositores escolhem proceder com a imitação de algumas das partes da entonação do salmo, enquanto os outros, realizam outras '*inventione'*, como por exemplo o "*Magnificat del primo tuono*" de Morales (Ex.278), particularmente no "*Anima mea dominum*" (Ibid., 157). Da perspectiva rítmica, Pontio salienta que, por se tratar de um estilo sério, as figuras rápidas devem ser evitadas, assemelhando-se, portanto, ao estilo da Missa, Salmo e do Magnificat (1588, p.158).

[720] Para o gráfico explicativo a respeito, veja a próxima seção 3.15.1.2 ('Modo').



Exemplo 278: Morales, *Magnificat Primi Toni*, início. Mencionada por Pontio para ilustrar as características estilísticas do *Magnificat*. Transcrição baseada na edição de Higinio Anglés (Morales: *Opera Omnia*, v. 4, 1956, p.1), embora aqui apresentada com a manutenção dos valores originais para facilitar a comparação com o texto do tratado.

Para que a composição seja ao estilo das Lamentações (“*lettioni della settimana santa*”), Pontio recomenda que sejam realizadas à semelhança ao *Gloria* do *Magnificat* e ao *Incarnatus est*: deve-se dispor as dissonâncias de maneira a tornar a composição “*lacrimosa*” (1588, p.158). Da disposição rítmica, enfatiza que, neste caso, as partes sejam dispostas “todas juntas” (i.e., homorítmicas), mas que apresente algum “movimento” entre elas para gerar variedade, como pode ser observado no Exemplo 279, composto pelo autor. Também convém utilizar modos que sejam “naturalmente tristes”, como segundo, quarto e o sexto – embora o “compositor prático” fará sua composição triste ou alegre em cada um dos modos “por virtude das figuras velozes ou lentas”, como afere o autor (1588, p. 159).



Exemplo 279: Características estilísticas do início de uma Lamentação (1588, p.158).

A respeito do estilo do *Ricercare*, Pontio afirma que "as suas invenções são longas e as partes um tanto quanto separadas; assim, ao serem tocadas, serão melhor compreendidas pelos ouvintes" (1588, p.159). Como característica fundamental desse 'estilo', o autor enfatiza que as partes devam proporcionar um "movimento contínuo", replicando "duas, três, quatro ou mais vezes" a mesma *inventione*: ou seja, que "inicie e finalize com o mesmo *soggetto*" (1588, p.160); logo, se participam duas partes, não convém que façam 'repousos' em semibreve, como são feitas nas Lamentações (Ibid., 159). Também recomenda que as partes não comecem juntas - exceto se portarem '*inventione'* diferentes: isto é, que o início seja prioritariamente imitativo, como mostra o Exemplo 280. Pontio cita autores como Jacques Buus, Anibale Padovano e Claudio da Corregio (Merulo) e Luzzasco Luzzaschi como referências ao estilo (Ibid., 160).



Exemplo 280: Características estilísticas do início de um *Ricercare* (1588, p.159).

Sobre o Madrigal, o último estilo comentado, Pontio enfatiza a predominância de certas figuras rítmicas - como a semimínima e a mínima (incluindo sua aplicação em sincopa) –, certos elementos texturais (principalmente relacionados a realização de passagens homorrítmicas, também em figuras rápidas) e a estreita relação entre a música e as palavras (i.e., 'madrigalismos'), na qual "palavras duras e ásperas" são realizadas por "passagens [musicais] igualmente duras e ásperas" (1588, p.160).

Como exemplo do estilo, o autor cita o madrigal '*Già mi fù col desire*' (com texto de Petrarca), presente no primeiro livro de madrigais a cinco vozes de Orlando di Lasso (Ex.281). Segundo Pontio em análise ao referido madrigal, ele afirma que nas palavras, "*Alto soggeto alle mie basse rime*" ("Assunto nobre para as minhas baixas rimas"), Lasso optou por apresentar as vozes em ascendência e depois em descendência ("..*dove* [Orlando] *alza le*

parti, et poi le bassa"), estabelecendo a relação estreita entre música e palavra típica desse estilo[721] (1588, p. 160).



Exemplo 281: Lassus, *Già mi fù col desire*, final. Transcrição baseada na edição de Adolf Sandberger (Breitkopf & Härtel, 1927, p.16).

[721] Passagem também comentada pelo Padre Martini em seu *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto, Parte Seconda* (Bologna, 1774, p.73).

3.15.1.2 Modos

A exposição concernente aos modos ocorre no início do *terzo raggionamento*, como uma necessidade da exposição sobre as cadências, uma vez que a apresentação sobre o assunto ocorre no capítulo intitulado, "Sobre a cadência" ("*Della cadenza*"). A característica inusitada desta organização expositiva talvez possa ser explicada pela orientação 'prática'.

Desta maneira, Pontio inicia sua argumentação apresentando os elementos fundamentais do sistema modal octonário e as suas respetivas cadências, sem as quais o compositor "faria à maneira de um cego, pois, mesmo que ande, se não possuir um guia, ao final encontrar-se-ia fora do caminho"[722] (1588, p.94). A abordagem inicial contempla a demonstração resumida da *finalis* de cada modo, bem como as categorias que os separa quanto o *ambitus*: ou seja, em autênticos, plagais ou mistos. Além disso, o autor inclui a categoria dos modos 'comistos', os quais se caracterizam pela formação de espécies "diferentes daquelas de seu parceiro", como se "o primeiro modo possuísse a sua *diapente* em B *fa* ♮ *mi* ou a *diatessaron* em B *mi*" (i.e., espécies concernentes ao terceiro e quarto modo) e terminasse com a sua própria *finalis*, em D, por exemplo (1588, p.95-96). Evitando apresentar os detalhes especulativos sobre o assunto, no diálogo, Paolo sugere a Hettore consultar o oitavo capítulo do primeiro livro de *Practica musice* (1496), de Gaffurio, caso ele deseje compreender os modos com maior profundidade (Ibid., p.96).

A distinção entre modos 'regulares' (com término na *finalis*) e 'irregulares' (com o término na quinta acima da *finalis*) é apresentada somente ao final da terceira parte do tratado, na qual Pontio inclusive faz crítica à adoção do nome 'irregular' para este fenômeno, citando Zarlino (*Inst. harm.*, IV, cap.20) como sua *auctoritas* para sua argumentação.

No entanto, iremos nos concentrar especificamente na apresentação dos elementos estruturais concernentes aos tons salmódicos, uma vez que a exposição sobre os modos é realizada com considerável ênfase nas cadências (como será visto na próxima seção). Dessa maneira, por ora iremos expor apenas as considerações a respeito da relação entre o final das antífonas e o início dos *saeculorum*, bem como a estrutura dos salmos de acordo com cada

[722] "*...saresti à modo d'uno cieco, che pur và, et non hà guida, e nel fine si truova giù di strada*" (1588, p.94).

modo. O esclarecimento de tais aspectos também será útil aos comentários à cadência, uma vez que as referências aos salmos são frequentemente mencionadas por Pontio.

Ainda que o *Ragionamento* não apresente certas particularidades diante da tradição a respeito das entonações salmódicas, vale enfatizar a maneira como ela é exposta. Pontio, alinhado ao seu compromisso à prática, apresenta suas considerações priorizando apenas os elementos fundamentais sobre o assunto, com abundante uso de gráficos explicativos e típicas passagens mnemônicas ao assunto. A Tabela 54, por exemplo, reproduz as informações do tratado acerca dos intervalos característicos encontrados ao final da antífona e o início do *saeculorum*, de acordo com cada um dos modos; a mesma relação é exemplificada musicalmente, conforme mostra a Figura 120.

Re, la	em quinta, denota	o primeiro [modo]
Re, fa	em terça, [denota]	o segundo [modo]
Mi, fa	em sexta, [denota]	o terceiro [modo]
Mi, la	em quarta, [denota]	o quarto [modo]
Fa, fa	em quinta, [denota]	o quinto [modo]
Fa, la	em terça, [denota]	o sexto [modo]
Ut, sol	em quinta, [denota]	o Sétimo [modo]
Ut, fa	em quarta, [denota]	o oitavo [modo]

Tabela 54: Relação entre o final da antífona e o início do *saeculorum* (1588, p.96).

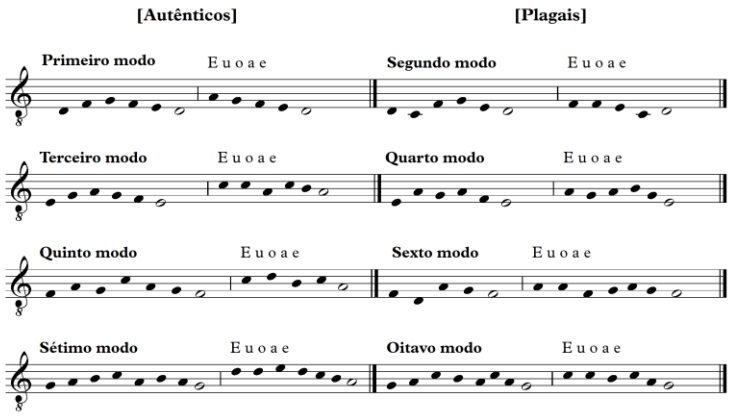


Figura 120: a mesma relação entre o final da antífona e o início do *saeculorum* ilustrada (1588, p.96).

Em seguida, Pontio procede então para as considerações sobre as características do início, meio e fim (*principio*, *medietà* e *fine*) da entonação de cada salmo (Fig.121). No

tratado, o exemplo é precedido pela célebre recitação mnemônica a respeito dos inícios das entonações (como segue abaixo).

Primus com sexto fa, sol la, semper habeto.	O primeiro e sexto sempre possui *fa*, *sol*, *la*;
Tertius et Octavus ut, Re, fa, atque; secundus.	O terceiro e o oitavo, *ut*, *re*, *fa*, assim como o segundo;
La, sol, la, Quartus; fa, re, fa sit tibi Quintus.	*La*, *sol*, *la*, [para] o quarto; *ut*, *mi*, *sol*, para o quinto;
Septimus, fa, mi, fa, sol, si bene recordor.	Para o sétimo, *fa*, *mi*, *fa*, *sol*, bem se recorda.
(1588, p.97)	



Figura 121: O *principio*, a *medietà* e o *fine* das entonações salmódicas, de acordo com cada modos, (1588, p.97-98)

Pontio também comenta sobre a relação entre determinados afetos e os modos. A breve indicação a respeito é apresentada, como já mostrada na Tabela 53, na 22ª recomendação ao compositor e ao contrapontista presente no *Ragionamento quarto*. Como visto, além da ênfase da adequação entre modos e o texto, Pontio, de maneira simples e direta, atribui apenas a relação entre os modos considerados 'tristes' (modo 2, 4 e 6) e aqueles 'alegres' (modos 1, 3, 5, 7 e 8), sem fornecer outros detalhes a respeito dessa classificação.

3.15.1.3 Cadência

Como mencionado, a exposição concernente aos modos possui a cadência como protagonista. Talvez o elemento mais significativo do texto sobre o assunto seja a cuidadosa hierarquia cadencial estabelecida por Pontio a partir de cada modo, é acompanhada de exemplos musicais que ilustram sua aplicação em Motetos (embora seja também extensível às Missas, aos *Ricercari* e Madrigais) e Salmos.

Do ponto de vista da definição, para Pontio, "cadência não é outra coisa senão um repouso ou uma terminação das partes de composição e de um período"[723] (1588, p.99). Assim, a nota em que esse 'repouso' ocorrer definirá o grau de pertencimento daquela cadência ao respectivo modo, o qual é fundamentado sobretudo em sua na estrutura.

Desta maneira, Pontio menciona as 'cadências próprias e principais' (*cadenze proprie et principali*) ou 'principais e terminais' ('*principal et terminate*'), as quais são posicionadas nas notas das extremidades da espécie de oitava inerentes ao modo (exceto os modos 3 e 4); no caso dos Salmos, as cadências 'principais' coincidem com os términos da *medietà* (tom de recitação) e o *fine* da entonação (vide Figura 121 acima). No nível abaixo dessas, constam as cadências 'quase como principais e terminais' ('*quasi per cadenza principale, et terminata*'), pois estão posicionadas em grande na nota intermediária da espécie de *diapente* (i.e., a terça acima da *finalis*); com relação aos salmos, essa classe de cadências é equivalente à nota que inicia a entonação.

[723] "*Cadenza non è altro, che un riposo, over una terminatione delle parti della vostra cantilena, et del vostro periodo*" (1588, p.94)

Avessa às principais estruturas dos modos e das entonações salmódicas, Pontio menciona aquelas cadências compreendidas como 'não próprias' ('*non proprie'*). Neste caso, distingue-se dois níveis hierárquicos: aquelas cadências as quais devem ser realizadas "de passagem e com diligência" ('*per transito et con diligenza*'), geralmente posicionadas um grau abaixo das cadências 'próprias'; e aquelas que são consideradas 'longínquas' ('*lontane'*) ou mesmo 'inimigas' ('*nemici'*) do modo, as quais 'quase nunca' ('*quasi mai*') devem ser realizadas.

De maneira a sintetizar a exposição hierárquica das cadências, optou-se por apresentar, na Tabela 55, a reunião de todas as indicações de Pontio a respeito, organizando-as de acordo com cada modo - embora sem incluir as transposições *per b molle*, apresentadas apenas nos exemplos musicais. Vale enfatizar que, ao longo das exposições principalmente às cadências 'não próprias', Pontio alterna o nome pelo qual as chama. Por isso, de maneira refletir o uso do autor, as variantes terminológicas foram mantidas na tabela; o mesmo pode ser dito com relação à ordem expositiva das cadências quando há dois graus atribuídos para o mesmo nível hierárquico: ou seja, sempre a primeira citada possui o grau mais elevado naquela categoria. Ao final da exposição, Pontio, sem expressar muitos detalhes, apresenta a possibilidade do término nos *finalis* 'irregulares' (como mencionado anteriormente).

	Missas, Motetos, *Ricercari* e Madrigais		**Salmos**[724]
Modo 1	**P.** D e A **QP**. F	**T.** G e C **L.** E e B	**P.** D e A **QP**. F
Modo 2	**P.** D e A **QP**. F	**T.** G e C **L.** E e B	**P.** D e F
Modo 3	**P.** E e A **QP.** C	**NP.** G **N.** ou "*fuggendo*": F	**P.** C e A **[NP.]** D
Modo 4	**P.** E e A **[QP.** C]	**QM.** G	**P.** E e A
Modo 5	**P.** F e C **QP.** A	**T.** D e G **N.** ou "*fuggendo*": E	**P.** A e C
Modo 6 (geralmente *per b molle*)	**P.** F, C, A e Bb (essa última se a composição estiver *per b molle*)	**T.** D e G	**P.** F e A
Modo 7	**P.** G e D	**T.** C e F (menciona a possibilidade de usar as	**P.** A e E

[724] Ao final do terzo raggionamento Pontio menciona a possibilidade de utilizar cadências 'non proprie' também nos Salmos, sempre "com diligência". A passagem ocorre quando Pontio apresenta suas considerações acerca do oitavo modo: "*Si potrà anco essendogli buona occasione fare alcune di quelle cadenze non proprie nelli Salmi non solo in questo ; ma nelli altri tuoni ancora, con diligenza però*" (1588, p.117-118).

		cadências do Salmo como '*per transito'*).	(menciona a possibilidade de usar a cadência em D, apenas uma vez)
Modo 8	**P.** G, D, e principalmente, C.	**T.** A, F [e E] "*fuggendo*": B	**P.** G e C **T.** F

Tabela 55: Síntese das cadências apresentadas por Pontio (1588, p.99-118). Legenda das abreviações: (P.) *Proprie*; (QP.) *Quasi proprie*; (NP.) *Non proprie*; (T.) *Per transito*; (L.) *Lontana*; (N.) *Nemico*; QM. *Quasi mai*.

Com relação ao primeiro modo, nota-se que o moteto e salmo apresentam suas cadências 'próprias' e 'quase próprias' nos mesmos lugares. Nos exemplos musicais oferecidos, Pontio propositadamente enfatiza tais lugares assim como outras cadências 'não próprias', simulando o uso real de tais estruturas. A respeito do moteto (Ex.282), Pontio apresenta uma análise que relaciona os pontos de imitação às cadências próprias e não próprias ao modo:

> Observe [no Ex. 282] como a cadência realizada na nota 'A' termina a [primeira] invenção [c.6][725] e o Tenor novamente começa o *soggetto*. Observe, de maneira similar, a outra cadência realizada na nota 'D' (não a que termina a *cantilena*) [c.12] e o Tenor que dá início a uma nova invenção. É possível ainda encontrar outras novas invenções nas outras cadências [c. 10 e 16] que não são próprias [ao modo]..., mas essas não terminam nem finalizam [o *soggetto*], como fazem aquelas próprias ao modo[726] (1588, p.101)

[725] Apesar desta ser uma cadência '*fuggita*', em termos zarlinianos, Pontio não realiza nenhum comentário a respeito - como se pode notar na tradução do trecho.

[726] "*Vedete come quella cadenza fatta nella corda A termina la sua inventione, et il Tenore nuovamente comincia il soggetto. Vedete parimente nell'altra cadenza fatta nella corda D terminare la cantilena, et il Tenore dar principio à nuova inventione. Si possano ancora nell'altre cadenze (benche non siano proprie) truovare nuove inventioni...ma non già terminare, nè finire in esse, come si fà nelle proprie del Tuono*" (1588, p.101)



Exemplo 282: “Cadências de motetos do primeiro modo” (1588, p.100). As abreviaturas que identificam as cadências presentes na transcrição não constam originalmente no tratado.

A respeito do Salmo no primeiro modo (Ex.283), Pontio diz que se o compositor quiser imitar a sua entonação, então ele deverá iniciar pelas mesmas respectivas notas (o que vale para todos os outros modos). No exemplo, o autor procede exclusivamente pelas cadências em ‘A’ (em referência ao *principio* e a *medietà*) e em ‘D’ (ao término da entonação).



Exemplo 283: "Cadências referentes ao *principio*, a *medietà* e ao *fine* da entonação do Salmo do primeiro modo" (1588, p.102).

Pontio também apresenta a versão transposta uma quarta acima (Ex.284). Neste caso, pela ausência de qualquer comentário a respeito das cadências nesta circunstância, compreende-se que a hierarquia cadencial é invariavelmente mantida (apenas de maneira transposta), como se observa na Tabela 56.

	Missas, Motetos, *Ricercari* e Madrigais (*per b molle*)		**Salmos**
Modo 1	**P.** G e D **QP**. Bb	**T.** C e F **L.** A e E	**P.** A e D **QP**. Bb
Modo 2	**P.** G e D **QP**. Bb	**T.** C e F **L.** A e E	**P.** G e Bb
Modo 3	**P.** A e D **QP.** F	**NP.** C **N.** ou "*fuggendo*": Bb	**P.** F e D
Modo 4	**P.** A e D **[QP.** F]	**QM.** C	**P.** A e D
Modo 5	**P.** Bb e F **QP.** D	**T.** G e C **N.** ou "*fuggendo*": A	**P.** D e F
Modo 6	**P.** Bb, F e D	**T.** G e C	**P.** Bb e D
Modo 7	**P.** C e G	**T.** F e Bb	**P.** D e A
Modo 8	**P.** C, G, e principalmente, F.	**T.** D, Bb "*fuggendo*": E	**P.** C e F **T.** Bb

Tabela 56: Síntese inferida das cadências aplicadas aos modos transpostos *per b molle*.



Exemplo 284: “Transposição do Primeiro Modo” (1588, p.103).

Diferentemente do primeiro e do segundo modo (Ex.285 a 287), Pontio passa a não apresentar a versão transposta a partir do terceiro modo (Ex.288 a 298) – talvez julgar suficiente para que o leitor compreenda o processo de transposição envolvido se comparado ao exemplo não-transposto. Vale enfatizar que as abreviações cadenciais adicionadas correspondem àquelas da tabela 55 acima.



Exemplo 285: “[Cadências de] Motetos do segundo modo” (1588, p.105).



Exemplo 286: “Transposição do segundo modo” (1588, p.105).



Exemplo 287: “Cadências do princípio, meio e fim do Salmo do segundo modo” (1588, p.105-106).



Exemplo 288: “Cadências de Motetos do terceiro modo” (1588, p.107-108).



Exemplo 289: “Cadências do [princípio], meio e fim do Salmo do terceiro modo” (1588, p.108).



Exemplo 290: “Cadências do [princípio], meio e fim do Salmo do quarto modo” (1588, p.109-110).



Exemplo 291: “Cadências [de Motetos] do quinto modo” (1588, p.112).



Exemplo 292: “Cadências do [princípio], meio e fim do Salmo do quinto modo” (1588, p.111).



Exemplo 293: “Cadências de Motetos do sexto modo” (1588, p.114).



Exemplo 294: “Cadências do [princípio], meio e fim do Salmo do sexto modo” (1588, p.115).



Exemplo 295: “Cadências de Motetos do sétimo modo” (1588, p.116).



Exemplo 296: “Cadências do [princípio], meio e fim do Salmo do sétimo modo” (1588, p.117).



Exemplo 297: “Cadências de Motetos do oitavo modo” (1588, p.118).



Exemplo 298: “Cadências do [princípio], meio e fim do Salmo do oitavo modo” (1588, p.118).

3.15.2 *Dialogo...ove si trata della Theorica, e Prattica di Musica. Et...la diversità de’ Contraponti, et Canoni* (Parma, 1595) – Ts.30

Dedicado aos membros da Academia Filarmonica di Verona, o *Dialogo* é conduzido por três acadêmicos: Giordano Sarego, Marco Vertità (questionadores) e Alessandro Bevilacqua (instrutor). Publicado em Parma nos últimos anos de sua vida, pode-se entender

que, nesse tratado, Pontio adota uma perspectiva aprofundada e mais detalhada a respeito de certos elementos apresentados no *Ragionamento*. Entre esses constam a exposição detalhada de nove características pelas quais uma composição se difere de outra, bem como apresentação de modelos contrapontísticos e tipos de cânone. A primeira parte, dedicada à *musica theorica* não apresenta elementos consideravelmente distintos daqueles já expressos no *Ragionamento*.

Para o presente objetivo, iremos nos concentrar na investigação dos aspectos argumentativos presentes na segunda e terceira parte do tratado, com ênfase nos detalhes que podem nos esclarecer certos aspectos pertinentes à consonância e dissonância, bem como ao contraponto e ao cânone: justamente nos tópicos os quais podem ser compreendidos como 'complementares' à exposição realizada no *Ragionamento*.

3.15.2.1 Consonância e Dissonância

O parecer apresentado por Pontio acerca do intervalo de quarta nesse tratado, consiste em uma espécie de síntese da exposição sobre o assunto ao longo da tratadística musical do século XVI – caracterizando o assunto de maior interesse desse tratado para a presente categoria. Apresentada na segunda parte, no (inferido) capítulo 15[727] (p.77), a argumentação começa refletindo sobre a ambiguidade no entendimento da quarta como consonância ou dissonância.

A questão surge da afirmação de Giordano que a quarta é uma dissonância. Admirado com a resposta, Marco o retruca, fornecendo três *auctoritates* em sua defesa: Vitruvio (*De Architectura*, V, cap.4) , Gafurio (*Theorica musicae*, I, cap.8; *Angelicum et divinum opus*, II, cap.6), e Zarlino (*Le Istitutione*, III, cap.5, 14 e 47). Em resposta, Giordano apresenta sua defesa destacando certos comentários de Gafurio e Zarlino, recortando as citações mencionadas como uma tentativa de invalidar o argumento de Marco. Ao mencionar Gafurio, por exemplo, Giordano cita *Angelicum* (IV, cap.2), cuja discordância da quarta ocorre quando essa é apresentada sozinha (apesar de sua classificação como consonância no tratado)[728],

[727] Ver Apêndice (Ts.30).
[728] "*Et ciascuna de queste concorda in le sue voce extreme per se sola; et ancora coniuncta cum una altra overo con piu altre: Excepta la quarta cioe la consonantia diatessaron; le cui extreme voce ad invicem discordano*" (1508, f.Giiv)

assim como em *Pratica musice* (III, cap.2)[729] e no *Theorica* (II, cap.5) – embora nesse último o argumento seja particularmente relacionado ao intervalo de décima primeira.[730] Com relação a Zarlino, Giordano menciona que no próprio *Le Istitutione* (utilizado por Marco para sustentar a sua arguição) a quarta é apresentada entre as dissonâncias nos capítulos 42 (p.197) e 66 (p.263) da terceira parte do tratado, e no capítulo 32 (p.339) da quarta parte – uma vez que, nessa passagem, a sincopa de quarta e sétima é apresentada como meio a acompanhar palavras de natureza 'dolorosa', 'lacrimosa', 'dura', 'áspera', etc.[731] Além disso, Giordano reforça a sua argumentação sobre o entendimento da quarta como dissonância, adicionando outros autores, como: Aaron, em *Toscanello* (cap.13); Lanfranco, em *Scintille di musica* (IV, p.116); e Galilei, em *Fronimo* (p.95)[732]. Como prova final de sua posição, Giordano alega que a prova decisiva da condição da quarta como dissonância é que essa não é apresentada nas composições da mesma maneira como a terça, quinta, sexta ou oitava: "*Mà quel, che più mi fà credere, che sia dissonanza, è, ch'io non la veggio posta fra le compositioni, come la Terza, la Quinta, la Sesta, et l'Ottava*" (1595, p.78).

Contudo após outros comentários a respeito, Marco retorna a questionar – dessa vez a Alessandro, perguntando-lhe qual é a causa de tanta ambiguidade entre os tratadistas. Então Alessandro o responde: "devo, portanto, advertir, que quando esses escritores colocaram a quarta entre as consonâncias, esses falavam de acordo com [a tradição] teórica, e não segundo a prática" (1595, p.79). Dessa forma, atribuindo a discordância da condição da quarta à

[729] "*Reliquae autem sonorum coniunctiones insuauiter aurium sens*[*u*]*m ledunt: quum simul extremae feriuntur chordae: puta secunda: et quarta simplex: et septima: ac quae ipsis simplicioribus aequisonant: Inde ab ipsis contrapuncti elementis disiunctae sunt*" (1496, f.ddir)

[730] "*Non igitur auribus consonat diapassondiatessaron*" (1492, f.cviv).

[731] "*Et debbe auertire di accompagnare in tal maniera ogni parola, che doue ella dinoti asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine, et altre cose simili, l'harmonia sia simile a lei, cioè alquanto dura, et aspra; di maniera però, che non offendi. Simigliantemente quando alcuna delle parole dimostrarà pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime, et altre cose simili; che l'harmonia sia piena di mestitia. Il che farà ottimamente, volendo esprimere li primi effetti, quando usarà di porre le parti della cantilena, che procedino per alcuni mouimenti senza il Semituono, come sono quelli del Tuono, et quelli del Ditono, facendo udire la Sesta, ouero la Terzadecima maggiore, che per loro natura sono alquanto aspre, sopra la chorda più grave del concento; accompagnandole anco* con la sincopa di Quarta*, o con quella della Undecima sopra tal parte, con mouimenti alquanto tardi, tra i quali si potrà usare etiandio* la sincopa della Settima" (1558, p.339, grifo nosso).

[732] Em provável menção à edição de 1584. Enfatiza-se que citação como 'carta 195' de Pontio está equivocada, visto que o tratado, na edição de 1568 possui apenas 161 páginas numeradas, e na edição de 1584, 182 páginas. A passagem no *Fronimo* em questão, na verdade apresenta o uso da quarta como consonância em uma situação específica como praticada pelos 'antigos': o início da segunda parte, no Basso, em *Et resurrexit* da Missa *L'homme armé* [sexti toni] de Josquin – uma informação que Galilei provavelmente leu em *Le Istitutione* (1558, III, cap.5, p.153) –, mencionando, em contrapartida, o "*Divino Cipriano Rore*" o qual 'superou' a antiga geração, uma vez que em sua "*nuova prattica di contrapunto*" a quarta e outras dissonâncias são apresentadas "diligentemente de muitas maneiras" (1584, p.95).

maneira como ela é compreendida nas perspectivas teóricas e práticas, Alessandro (o qual apresenta aparentemente a posição derradeira sustentada por Pontio), apresenta o argumento que então satisfaz plenamente a questão debatida entre Marco e Giordano.

3.15.2.2 Contraponto

Marco pergunta a Alessandro sobre os atributos que sustentam a variedade entre as composições - uma vez que, segundo a sua argumentação, todas se utilizam das "mesmas consonâncias e dissonâncias", assim como as mesmas "seis notas" (1595, p.45); Alessandro então o responde enumerando nove 'causas' dessas dessemelhanças: (1) as *inventioni* em si; (2) o 'estilo' composicional adotado; (3) a disposição das consonâncias e dissonâncias; (4) as considerações estabelecidas entre texto e música; (5) a adequação das *inventioni* de acordo com o modo proposto; (6) a variedade; (7) a compreensibilidade das *inventioni* por aquele que as escuta; (8) o cuidado com o modo; (9) as cadências e sua adequabilidade ao modo (1595, p.45). Dessa maneira, nos próximos parágrafos iremos investigar o entendimento de cada um dos atributos mencionados por Alessandro, uma vez que esses podem ser compreendidos diretamente como parâmetros analíticos que sustentam eventuais comentários avaliativos a distinguir uma peça de outra.

Portanto, pelo termo '*inventione*' - a primeira das causas listadas -, pode-se entender a referência da unidade contrapontística criada pelo compositor (ou mesmo os elementos que a formam). Sobre este aspecto, ainda nos comentários que precedem a exposição sistemática sobre o assunto, o autor demonstra indícios que a originalidade perante a criação dessas estruturas configura em um elemento a ser incentivado entre os compositores, exceto se a composição utilizar um *cantus prius factus* como base para o seu desenvolvimento. Nas palavras de Pontio (na *persona* de Alessandro):

> ...encontrando-se uma composição semelhante quanto figuras [rítmicas] e intervalos a alguma outra de outro compositor, esse [compositor] seria julgado homem de pouca ciência e nenhum valor, exceto, entretanto, se não fosse por [razão] de alguma imitação [extraída] de Missas ou *Ricercari*, o qual é lícito que o

> compositor pegue a mesma invenção e harmonia daquela composição[733] (1595, p.44-45).

O primeiro posicionamento técnico a respeito das *inventioni* também é proveniente de uma pergunta de Marco, que abertamente questiona: "quais são as *inventioni* que podem ser chamadas de belas e elegantes, e o que compreende essa beleza e elegância [?]"[734] (1595, p.46). A resposta de Alessandro é articulada em duas partes: na primeira, são mencionadas as características concernentes às progressões intervalares, a adequabilidade dessas ao modo escolhido para a composição e a distância entre vozes envolvidas; e na segunda, as quatro possibilidades estruturais imitativas a partir daquilo que Pontio chama de 'invenção real'.

Portanto, com relação ao tópico da primeira parte da resposta, Pontio afirma ser necessário que as progressões das 'invenções' tenham variedade de movimentos, os quais devem ser "gratos e harmoniosos", sem a presença de intervalos incômodos aos cantores e que resultem sempre em um "*buon effetto*" – particularmente se tais progressões "não ofenderem o ouvido dos peritos em música" (Ibid., p.46). Para que esse posicionamento seja melhor compreendido por Marco, Alessandro então fornece um exemplo musical que ilustra sua afirmação (Ex.299), apresentando-lhe um breve comentário a respeito:

> ...observe como as invenções de ambas as partes são realizadas por intervalos apropriados e bem acomodados, sem nenhum incômodo ao cantor. E essa é a maneira que convém que sejam realizadas as invenções chamadas de belas e elegantes[735] (1595, p.46)

[733] "*...trouandosi una cantilena simile di figure, et d'interualli à quella di qualche altro Compositore, esso sarebbe giudicato huomo di poca scienza, et di niua valore; eccetto però, se non fosse per qualche imitatione di Messe, ouer Ricercarij; che in tal caso vien lecito al Compositore il pigliar l'istessa inventione, et Harmonia propria di detta compositione*" (1595, p.44-45).

[734] "*...quali siano l'inuentioni, che si ponno chiamar belle, e leggiadre; et in che consiste questa sua bellezza, e leggiadria*" (1595, p.46)

[735] "*Si vede, come per interualli proprij, et bene accommodati se ne vanno le inuentioni d'ambidue le parti senza discommodo del Cantore. Et à questo modo conuiene, che vadino le inuentioni, volendo, che habbiano il nome di belle, e vaghe*" (1595, p.47)



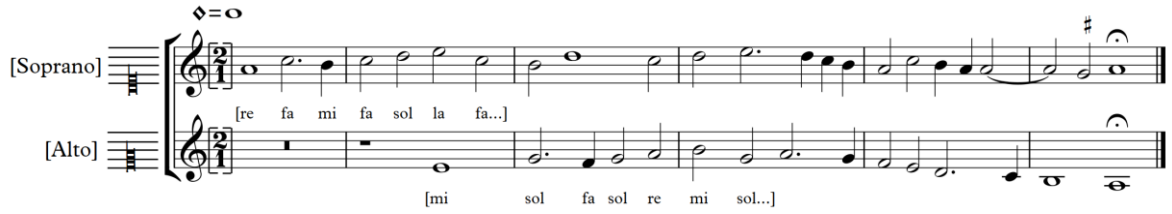
Exemplo 299: Invenção "*belle e vaghe*" no primeiro modo (1595, p.46)

Quanto a adequabilidade da 'invenção' ao modo da composição, dois parâmetros são discutidos: (1) a concordância das notas realizadas no início, nos novos pontos de imitação no meio, e, sobretudo, no final das *inventioni*, com aquelas da estrutura das espécies do modo; e (2) o âmbito utilizado pelas vozes.

Para explicar tais elementos, Alessandro comprova a necessidade da relação direta existente entre a 'invenção' e o modo, adaptando o Exemplo 299 (escrito no modo 1) ao modo 4 (Ex.300) - uma vez que a simples transposição da invenção em 'A *lamire*' (com a imitação em 'E *lami*') resultaria em problemas estruturais significativos da perspectiva modal. Segundo o autor:

> Muitas são as razões as quais não é lícito [que essa invenção possa servir ao quarto modo]. Uma é que, desejando se servir por tal invenção no quarto modo, convirá que o Soprano comece em 'D *lasolre*', a qual não é própria do quarto modo, nem pelo início, nem pelo meio e tampouco pelo final, como dos peritos musicais se pode entender. Se o Soprano iniciar, portanto, em 'A *lamire*', será conveniente que o Alto inicie em 'E *lamire*'. Neste caso, a invenção não será real [i.e., quando a imitação não replica as mesmas figuras mensurais, solmização e intervalos da primeira exposição], pois uma parte dirá [*re-fa-mi-sol-la*, etc.] e a outra [*mi-sol-fa-sol-re*, etc.]...A outra inconveniência será que o Contralto, se estenderá mais do que o comum, de maneira tal que o cantor não poderá realizar vocalmente aquilo o que está escrito. Se então começasse o Contralto [desta maneira], o Tenor se encontraria na mesma desordem por imitá-lo...[736] (1595, p.47)

[736] "*Molte ragioni addurrò, perche questo non sia lecito. Una è, che, volendosi servire nel quarto tuono di tal inuentione, converria, che il soprano cominciasse in D la sol re, la qual chorda non è propria del quarto tuono; nè per principio, nè per medietà, nè tampoco per fine, come dalle compositioni de' Periti di Musica si può cauare. Se principiarà poi in A la mi re il soprano, l'Alto converrà principiare nella chorda di E la mi; et all'hora la inventione non serà reale; poiche una parte dirá...Et l'altra dirá...L'altra inconvenienza serà, che il Contralto più del suo ordinario si estenderà nell'acuto, in modo tale, che il Cantore non potrà esprimere con la voce tal figure. Se poi, fattosi cominciar il Contralto, si farà rispondere il Tenore, il medesimo disordine si ritrovarà*" (1595, p.47).



Exemplo 300: Invenção adaptada ao quarto modo, Soprano e Alto (1595, p.47).

No entanto, segundo aquilo que enfatiza Alessandro, a invenção poderá ser apresentada no segundo modo, uma vez que, neste caso, a exposição cumpre as exigências necessárias a respeito da manutenção da estrutura das espécies envolvidas. O único aspecto a ser alterado seria o âmbito expositivo: enquanto que no primeiro modo, a exposição da invenção ocorre no Soprano e no Contralto, no segundo, essa deve ser realizada no Contralto e no Tenor (Ex.301) – o que implicitamente faz-nos compreender que, para Pontio, os elementos presentes tanto no Soprano quanto no Tenor constituem nos marcadores modais da composição (principalmente quanto âmbito vocal).



Exemplo 301: Invenção no primeiro modo, Alto e Tenor (1595, p.48). O asterisco indica uma emenda: a nota assinalada é lida originalmente como uma mínima).

O Exemplo 302 apresenta uma circunstância a quatro vozes semelhante ao exemplo anterior. Como o âmbito da espécie de *diapason* referente ao segundo modo transposto faz-se presente no Tenor e parcialmente no Soprano – o que condiz com a hipótese acima apresentada –, consequentemente o principal elemento a ser enfatizado é a clave utilizada pelo Soprano (em comparação ao primeiro modo transposto, apresentado no Exemplo 301 acima), como menciona o autor: "sendo os intervalos realizados na clave de G *solreut*, esses não condizem com o segundo modo, mas com o primeiro"[737] (1595, p.49)

[737] "*...che essendo fatte per la Chiaue di G sol re ut, non haueranno i proprij interualli del secondo Tuono; ma seranno del primo*" (1595, p.49)



Exemplo 302: Invenção a quatro vozes apresentada no primeiro modo (1595, p.49). O asterisco indica uma emenda: a nota assinalada é lida originalmente como uma mínima.

O último aspecto da primeira categoria referente às qualidades das invenções consiste na distância das entradas das imitações. Alessandro, ao reafirmar sobre a importância da adequabilidade da invenção perante o modo, comenta que a segunda entrada não deve exceder duas breve - exceto nos *ricercari*, estilo no qual é permitido estabelecer o espaço de duas breves e uma semibreve (ainda que não seja recomendado).

Com relação a segunda parte da resposta de Alessandro a Giordano sobre a "*inventione reale*", observa-se informações que trazem algum esclarecimento a respeito terminologia incomum à época. Alessandro explica que o termo denota aquelas invenções cujas imitações, replicam, em todas as vozes, as mesmas figuras mensurais, a solmização e os intervalos da primeira exposição ("*...simile di figure, di nomi, et d'intervalli*"), assim como mostra o Exemplo 302 acima. No entanto, o autor explica que há ainda duas variações para esse modelo: quando as invenções apresentam as imitações apenas das sílabas da solmização e do intervalo (Ex.303); ou ainda, quando a imitação é estabelecida por meio das figuras

mensurais e os intervalos – que neste caso pode ser entendido mais apropriadamente como o ‘perfil melódico’ aproximado, uma vez que os intervalos são diferentes (Ex.304).



Exemplo 303: Invenção com imitação somente das sílabas da solmização e intervalos (1595, p.50).



Exemplo 304: Invenção com imitação somente das figuras mensurais e perfil melódico (1595, p.50)

Além disso, também são apresentadas outras duas maneiras de realizar a imitação da *inventione*, ambas por movimento contrário: a primeira com a rigorosa observação das “linhas e espaços” conforme apresenta o antecedente, a qual poderá ser realizada à oitava, quinta, quarta ou à terça (Ex.305), e à segunda, cuja relação entre linhas e espaços mencionada não é observada (Ex.306).



Exemplo 305: Invenção com imitação por movimento contrário, com manutenção das ‘linhas e espaços’ (1595, p.50). Para melhor visualização do recurso (e comparação com os demais), as claves originais foram mantidas na transcrição, assim como no exemplo seguinte



Exemplo 306: Invenção com imitação por movimento contrário, sem a manutenção das 'linhas e espaços' (1595, p.51).

Se as *inventioni* são realizadas por todos compositores a partir das mesmas consonâncias e dissonâncias e mesmas figuras mensurais, a maneira de compor ou o estilo[738] como essas são manipuladas e elaboradas, configuram justamente a segunda 'causa' da diferença entre os compositores listada por Alessandro. Em termos gerais, o entendimento de um bom 'estilo' transcorre pelas características relacionadas à realização da peça, particularmente aquelas que tornam a composição mais adequada e fácil de ser realizada pelos cantores - e, como consequência, se tornam mais prazerosa a quem ouve.

De maneira sistemática, são apresentadas quatro razões que corroboram a tornar uma composição a possuir um estilo 'refinado': (1) deve-se acomodar as partes de maneira ordenada e apropriada, evitando saltos que levem ao uníssono ou à oitava (ou às demais consonâncias); (2) deve-se realizar as cadências apropriadas ao modo; (3) deve-se considerar a beleza e elegância das *inventioni*, realizando as suas entradas imitativas num período 'moderado' de diferença – isto é, nem tão distantes, nem tão próximas; (4) o compositor deverá se atentar em não realizar uma composição que seja 'morta', isto é, sem movimento ("*...fatta morta la compositione, cioè, senza movimento*") (1595, p.53-54).

[738] O termo, neste caso, é empregue de maneira ligeiramente diferente daquele do final da quarta parte de *Ragionamento di musica* (1588). Se naquele, o termo 'estilo' é relacionado a um determinado 'gênero' compositivo, no presente caso entende-se que Pontio esteja se referindo ao modo pelo qual o compositor utiliza os recursos musicais disponíveis; no entanto, a diferença das características que permeia cada tipo de gênero compositivo (como aquelas de um Moteto e um Madrigal, por exemplo) apresenta-se inevitavelmente de uma 'maneira' ou 'estilo' particular. Por esta razão, compreende-se que a ligeira diferença da aplicação consiste sobretudo na abordagem, e não, necessariamente, no objeto o qual o termo se refere.

Após a exposição, Pontio apresenta um exemplo musical apenas com relação ao último tópico para ilustrar o que é entendido por uma "composição morta" (Ex.307). Em poucas palavras - conforme se observa no Exemplo 307-, o termo se refere a uma composição que "comumente procede com figuras de breve e semibreve de maneira homorítmica por um longo período de tempo: maneira ou estilo o qual torna a composição triste, desprazeroza e sem nenhum deleite"[739] (1595, p.54). Portanto, exceto quando realizado "*Et incarnatus*" do Credo (Missa), o "*Gloria patri*" dos Salmos, as Lamentações (e demais cânticos da semana santa), deve-se evitar esse estilo.



Exemplo 307: Composição "morta", segundo Pontio (1595, p.54).

Se a ausência de movimento em uma composição consiste em um problema, a abundância de movimento das partes em imitação é louvável, principalmente a criar o efeito em que "uma parte chame a outra" ("*...in che modo una parte chiami l'altra*") (1595, p.55). Dessa forma, o Exemplo 308 caracteriza aquilo que consiste em uma prática desejável por essa perspectiva.

[739] "*...*[*le*] *parti vanno igualmente in misura per ispatio assai di tempo, il qual modo, e stile fà la compositione mesta, e senza vaghezza, e dileto alcuno*" (1595, p.54).



Exemplo 308: Composição em que "uma parte chama a outra" (1595, p.55).

A terceira causa da variedade entre os compositores é a maneira como eles dispõem certos movimentos intervalares e as progressões entre consonâncias e dissonâncias. Neste caso são citados cinco procedimentos a serem adotados para que haja uma realização consistente desses movimentos e progressões, como pode ser observado na Tabela 57, que reúne sinteticamente os apontamentos realizados.[740]

1.	Evitar intervalos difíceis de serem cantados, como a sétima, nona e sexta maior, tanto ascendente quanto descendente.
2.	Não realizar o movimento de sexta menor descendente, bem como *mi contra fa* em quinta ou *fa contra mi* em quarta, os quais são "movimentos incantáveis" ("*movimenti incantabili*").
3.	Evitar progressões em que ambas as partes procedem por salto.
4.	Deve-se evitar o cruzamento entre as vozes, embora seja lícito se realizada apenas uma vez.
5.	Que seja apresentada uma cadência no modo da composição, na posição em que se conclui a frase do texto (ou onde se observa um ponto).

Tabela 57: Síntese das orientações sobre a terceira causa da variedade entre os compositores (1595, p.57).

[740] Vale enfatizar que esta breve lista pode ser considerada como um resumo da longa exposição sobre as progressões presentes na terceira parte de *Ragionamento de musica* (1588) - a qual se encontra tabulada na seção 3.15.1.1 do presente estudo.

A quarta causa da variedade entre os compositores é concernente à relação estabelecida entre texto e a música. A orientação geral oferecida pelo autor transcorre por orientações que enfatizam a adequação da música diante dos afetos do texto por intermédio do modo escolhido: neste caso, é enfatizado que o segundo, o quarto e o sexto modo são caracteristicamente 'tristes', enquanto que os demais, 'alegres'. No entanto, Alessandro comenta a Giordano sobre a possibilidade de expressar, em um mesmo modo, afetos tanto tristes quanto alegres. Giordano, espantado perante o que chama de 'novidade' sobre o assunto, indaga novamente Alessandro, que prontamente o responde:

> ...[um] homem especulativamente inteligente e com a experiência de ter realizado harmonias muitas vezes, saberá mudar a natureza de um *soggetto*. E sabemos que é verdade que os compositores, pela longa experiência adquirida, observaram que o movimento lento das partes torna a composição triste...assim como o uso da terça menor, [pela qual] a faz muito lacrimosa. Caso queira uma composição alegre, então [esta] deverá possuir movimentos rápidos, como pode ser visto nas composições em vulgar; e no lugar da terça menor utilizará a décima maior além de outras progressões que fazem a música [se tornar] alegre. Dessa maneira, havendo [o compositor] esse conhecimento, então [ele] poderá mudar a natureza de qualquer um dos modos[741] (1595, p.58).

Logo, como visto no excerto, ainda que os modos tenham uma prévia classificação enquanto a aplicação em composições 'tristes' e 'alegres', por meio de um longo processo empírico observado pelos compositores, Alessandro afirma que é possível alterar a natureza de qualquer um dos modos, de acordo com o emprego de certas figuras, bem como a escolha de determinados intervalos adequados aos afetos do texto utilizado.

A quinta causa listada diz respeito à adequabilidade das invenções perante o modo escolhido pela composição, não somente em seu início, mas também durante e em seu final: isto é, as estruturas pertinentes a um determinado modo (espécies, cadências, *ambitus*, etc.) devem orientar toda composição, ainda que as seções sejam encaradas de maneira segmentada.

---

[741] "*...l'huomo intelligente con le speculationi, et con l'isperienze dell'harmonie più volte fatte, saprà tramutar'un soggetto d'una natura nell'altra. Et che ciò sia il vero, sappiano che i Compositori per la longa isperienza fatta più volte hanno osservato, che i moti delle parti tardi rendono la compositione alquanto mesta...et anco della Terza minore, la qual rende assai mestitia. Se poi vorrà la sua compositione allegra, si seruirà delli moti veloci, come si può vedere nelle compositioni volgari; et in luogo della Terza minore si seruirà della Decima maggiore, et di altri mouimenti, che fanno la Musica allegra. Si che hauendo questa intelligenza potrà ad ogni Tuono tramutar la sua natura*" (1595, p.58).

Então, a discussão acerca da estreita relação entre o modo e as *inventioni* da composição é associada à ocorrência das imitações realizadas a partir de um cantochão[742], as quais também devem ser refletidas continuadamente na composição e serem facilmente realizadas pelos cantores, proporcionando-os "sumo deleite" (1595, p.59). Após essa colocação, Marco indaga Alessandro (Ibid., p.59): portanto, qual é a maneira a ser realizada cujo cantor, com facilidade e deleite, cante uma composição semelhante? Assim Alessandro ilustra o seu argumento apresentando uma invenção que supostamente seria baseada em um *cantochão* (Ex.309) que, além de refletir a estrutura do *canto* como um todo (incluindo sobretudo o fator modal), reuniria também duas qualidades expressamente apreciadas pelo autor: a realização do movimento das partes por grau conjunto, e as progressões realizadas por intervalos "legítimos e bem proporcionados" (Ibid., p.59)



Exemplo 309: *Inventione* baseada em um cantochão (1595, p.59).

A grande semelhança desse com os demais exemplos das *inventioni* anteriormente apresentados sugere que Pontio, segundo Murray, "não estabelece nenhuma diferença no procedimento entre o uso de um cantochão emprestado e aquele que um *soggetto* recém-composto" (1989, p.344). Portanto, do ponto de vista técnico, Murray afirma:

> a modalidade é transformada de uma questão pertinente a uma determinada formulação melódica para uma coerência geral, à medida que todo *soggetto*, livre ou derivado, é realizado ao longo da composição[743] (1989, p.344)

O diálogo procede com o questionamento de Marco acerca da dificuldade do processo que conjuga qualidades melódicas e modais às invenções, quando aplicada em composições com quatro ou cinco vozes. Alessandro, então afirma que um "compositor prático e diligente

[742]O autor fornece cânticos como a *Oratione Dominale*, o *Salve Regina* e o *Magnificat*, como exemplos desses *soggetti*.
[743] "*…modality is transformed from a concern with specific melodic formulation to one of overall coherence as the entire soggetto, free or derived, is realized through the course of the work*" (1989, p.344)

prevê (‘*antivede*’) estas desordens e incômodos, e sabe que todas as partes devem permanecer em seu lugar e [proceder] pelos seus próprios termos [i.e., sua própria tessitura]”[744] (1595, p.59). Como conselho final sobre o assunto, recomenda que tais questões sejam esclarecidas pelo ‘exame’ – aqui aplicado no sentido de ‘análise’– “das obras de músicos excelentíssimos”, como: Jacques da Mantova, Adrian Willaert, Cipriano de Rore, Palestrina, Costanzo Porta, e outros semelhantes, observando como as partes ‘finalizam’ (i.e., cadenciam), bem como esses realizam as ‘novas invenções’ (i.e., os novos pontos de imitação), considerando também o exame das pausas - pois se as partes esses cantarem sempre, “a composição seria tediosa”, afirma (1595, p.60).

A sexta causa consiste naquilo que o autor chama de ‘variedade’, cujas características corroboram a tornar as composições “uma mais douta e engenhosa do que a outra” (Ibid., p.60). Para isso, são citadas três qualidades composicionais:

> A primeira é que sejam encontradas invenções ou *fugas* (como queira [chama-las]), não somente no início, mas também no meio e no final. A segunda, que sejam encontradas *obligationi* [i.e., correspondências diretas] provenientes do cantochão...A terceira [qualidade] é quando uma composição (ou outras invenções) possui uma parte (ou duas) que repete a mesma [informação], seja à quinta, quarta, oitava, ou outra consonância, cuja maneira é chamada de ‘cânone’ ou regra...[745] (1595, p.60-61).

Além disso, Alessandro enfatiza o processo da busca da originalidade pelo compositor diante de suas ‘novas invenções’, a qual considera como uma entre as maiores características de um compositor notável:

> ...se considerarmos as composições dos excelentíssimos compositores, se observará que cada um deles dispôs todo o seu pensamento e estudo em torno das novas invenções para que fossem coisas novas. Essa [característica] é uma das maiores particularidades que convém ao compositor que deseja haver nome e boa fama entre os músicos[746] (1595, p.62)

---

[744] “*...il Compositor prattico, e diligente antiuede questi disordini, et incommodi; e sà, che ciascuna parte deve restar nell'esser suo, e nelli suoi termini*” (1595, p.59)

[745] “*La prima è, quando in essa si vedranno diverse Inventioni, ò fughe (come dir si vuole) non sol nel principio, ma ancora nel mezzo, et fine. La seconda, quando in essa si trovarà obligatione di Canto Plano...La terza causa è, quando la compositione (oltre alle altre inventioni) havrà una parte, over due, che diranno il medesimo, ò per quinta, ò per quarta, over per ottava, ò per altra consonanza, che farà l'altra, il qual modo si chiama Canone, over Regola*” (1595, p.60-61).

[746] “*...se considerano le compositioni delli Eccellentissimi Compositori, si vedrà, che ciascun di loro hà posto ogni suo pensiero, e studio intorno à nuove Inventioni per far nelle sue opre cose nuoue. Et questo è uno de maggiori particolari, che si convenga al Compositore, mentre che voglia haver nome, e buona fama fra' Musici*” (1595, p.62).

A sétima causa consiste no fator de ‘compreensibilidade’ das invenções apresentadas em uma determinada composição. Neste caso, o principal fator debatido consiste no posicionamento de pausas entre a finalização de uma invenção e início de outra, assim como menciona Alessandro em resposta a Marco: “a invenção feita sem nenhum repouso não poderá ser notada nem compreendida por aqueles que escutam”[747] (1595, p.62). Para ilustrar o seu argumento, o Exemplo 310 é apresentado: as marcações (dispostas no próprio tratado) identificam negativamente a ausência de pausas nas partes que iniciam uma nova ‘invenção’ ou um novo ‘ponto de imitação’.



Exemplo 310: Nova *inventione* apresentada sem a presença da pausa (1595, p.63).

A solução para o problema é apresentada em detalhe por Alessandro. É interessante notar que uma das razões fundamentais para a utilização da pausa é justamente aumentar a compreensibilidade avaliativa da maior parte daqueles que escutam essas invenções, uma vez que:

[747] “*...l'Inventione fatta senza alcun riposo dalli Ascoltanti non potrà esser'osservata, nè intesa*” (1595, p.62).

> ...[os ouvintes] não podem avaliar se aquelas figuras são feitas *per inventione* ou se [simplesmente] são feitas para que as partes cantadas intensifiquem as palavras nelas dispostas, ou até mesmo como 'preenchimento', por assim dizer, [por] sempre cantarem juntas[748] (1595, p.63)

Assim, para que a invenção seja "ouvida e notada", Alessandro recomenda que o compositor deva dispor uma pausa de breve, semibreve ou ao menos de mínima, no final de uma e começo de outra. O Exemplo 311 ilustra a condição ideal da exposição de uma nova *inventione* por essa perspectiva.



Exemplo 311: Nova *inventione* apresentada com a presença da pausa (1595, p.64).

[748] "[gli ascoltanti] *non ponno giudicare, se quelle figure siano fatte per inventione, ò per far cantar le parti, over per esplicar le parole poste sottole figure predette, ò più tosto per empimento (per dir cosi) delle parti, cantando sempre quelle insieme*" (1595, p.63).

A oitava causa se caracteriza pelo cuidado a ser observado na relação entre a composição e o modo utilizado, sobretudo com relação às cadências. Ainda que a importância relacionada ao modo é mencionada essencialmente em todas as causas anteriores, neste caso, Pontio enfatiza a relação necessária a ser estabelecida diante das espécies de *diapente* e *diatessaron* inerentes a cada um dos modos. No diálogo, Alessandro adverte que se o compositor não tiver o conhecimento dessas estruturas, então "facilmente poderá errar, fazendo uma cadência a qual não é própria ao modo" (1595, p.66). Além da referência às espécies, diz Alessandro, também é possível que o compositor utilize as cadências derivadas dos salmos, como amplamente exposto na terceira parte do *Ragionamento* (Ibid., p.66).

A respeito da nona e última causa das diferenças que são observadas entre os compositores, Alessandro comenta sobre aqueles que utilizam cadências 'fora do modo' da composição. Na verdade, aquilo que é apresentado ao longo do diálogo de Giordano e Alessandro como cadências '*fuori del tuono*', consistem nas cadências chamadas '*per transito*' na terceira parte de *Ragionamento di musica* (cf. Tabela 55, supra). A explicação para a expressão 'cadências fora do modo' é consequência das características das notas de repouso, as quais não derivam das estruturas das espécies de *diapente* e *diatessaron* inerentes ao modo em questão - e, em alguns casos, nem mesmo das estruturas dos Salmos correspondentes. Para essas cadências sejam aplicadas nas composições, Alessandro afirma que essas devem ser realizadas com "boa ordenação das consonâncias", enfatizando que "não sejam feitas sem propósito e sem elegância" (1595, p.67).

Para ilustrar sua argumentação, Alessandro providencia dois exemplos à semelhança de um Moteto, apresentados no oitavo e no sexto modo, respectivamente: no primeiro caso, ele chama a atenção para a presença de uma cadência em 'A *lamire*' (Ex.312); e no segundo, o mesmo para uma cadência em 'G *solreut*' (Ex.313).



Exemplo 312: Invenção no oitavo modo com adição da cadência '*fuori del tuono*' em 'A l*amire*' (c.6) (1595, p.67).



Exemplo 313: Invenção no sexto modo com adição da cadência '*fuori del tuono*' em 'G *solreut*' (c.7) (1595, p.67). A porção assinalada com o asterisco indica uma emenda: originalmente o trecho é lido com as notas 'Mi, Ré, Mi' como uma provável consequência de um erro de impressão.

Ao final, Alessandro comenta sobre dois atributos os quais justificam o uso de certas cadências além daquelas próprias ao modo. Na ocasião, discute-se a relação de pertencimento

da cadência em 'E *lami*' ao terceiro, quarto e ao sétimo modo e as justificativas para as respectivas atribuições. A primeira é justamente 'pelo intelecto', ou seja, uma vez que 'E *lami*' consiste na *finalis* tanto do terceiro quanto do quarto modo, assim como o tom de recitação (*medietà*) do Salmo no sétimo modo. O segundo motivo argumentado diz respeito ao "juízo do ouvido" ('*giudicio dell'orecchia*'), "o qual dá a certeza do bom efeito que [a cadência] produz naquele modo"[749] (1595, p.69); uma informação que leva Giordano a afirmar, com certo espanto: "Isto me deixa maravilhado, [uma vez que] o ouvido [então] prevalece à razão"[750] (1595, p.70).[751]

Um segundo conjunto de passagens significativamente importante para o presente propósito, consta na terceira parte do *Dialogo,* intitulado *"Varietà di Contraponti et di Canoni"*. Nessa porção é apresentada uma série de variedades contrapontísticas a qual poderíamos encarar como 'modelos' (ou 'arquétipos) sistematicamente organizados, segundo características intervalares e/ou processuais. A exposição também expressa uma detalhada exposição acerca do 'contraponto duplo' (embora o autor não o mencione por este termo), incluindo, ao final, certas particularidades das diferenças entre a *fuga* e *imitatione* fundamentalmente baseadas na doutrina zarliniana; ao final, encerrando a terceira parte e todo o tratado, Pontio apresenta uma longa exposição sobre os tipos de cânone. Contudo, iremos apenas nos concentrar nos modelos contrapontísticos propriamente ditos (ou seja, os exemplos musicais), acrescentando, quando necessário, os comentários realizados pelo autor.

Com relação a primeira parte, distingue-se dez tipos daquilo que chamaremos de 'modelos contrapontísticos': (1) '*contraponto senza obligatione*'; (2) '*contraponto senza ottava*'; (3) '*contraponto senza quinta*'; (4) '*contraponto senza terza*'; (5) '*contraponto senza seste*'; (6) '*contraponto senza dissonanze*'; (7) '*contraponto d'un solo passagio*' e um '*contraponto d'un solo passaggio in un'altro modo*'; (8) '*contraponto di semibreve sopra un canto figurato*'; (9) '*contraponto di semibreve in elevatione di misura*'; (10) '*contraponto d'un sol passagio sopra il canto figurato*' (1595, p.86-91). Tais modelos são distintos por

[749] "*....qual dà certezza del buono effetto, che produce in detti Tuoni*" (1595, p.69).
[750] "*Questo causa in me non poca maraviglia, che l'orecchia prevaglia alla ragione*" (Ibid., p.70)
[751] Que, portanto, nos revela um testemunho notável da mudança do paradigma boeciano entre a *ratio* e o *sensus.*

certas ‘*obligationi*’, caracterizadas por privações de determinados intervalos, dissonâncias ou pela insistência em determinadas passagens, conforme mostra os Exemplos 314 a 325.



Exemplo 314: “Contraponto sem obrigação” (1595, p.86).



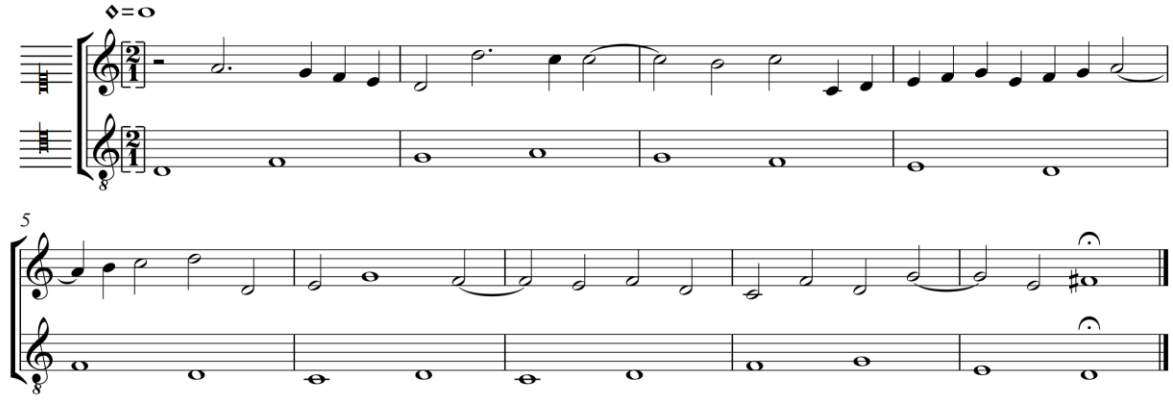
Exemplo 315: “Contraponto sem oitava” (1595, p.86).



Exemplo 316: “Contraponto sem quinta” (1595, p.87).



Exemplo 317: “Contraponto sem terça” (1595, p.87).



Exemplo 318: “Contraponto sem sextas” (1595, p.88).



Exemplo 319: “Contraponto sem dissonâncias” (1595, p.88).



Exemplo 320: “Contraponto com a utilização de apenas uma passagem” (1595, p.89).



Exemplo 321: Uma outra maneira do contraponto [realizado] com apenas uma passagem” (1595, p.89).



Exemplo 322: “Contraponto de semibreves [sobre o canto figurado]” (1595, p.90).



Exemplo 323: “Contraponto de semibreves [realizado] na elevação da mensura [sobre o canto figurado]” (1595, p.90).



Exemplo 324: “Contraponto de apenas uma passagem [sobre o canto figurado]” (1595, p.91).



Exemplo 325: “Contraponto de apenas uma passagem [sobre um canto figurado]” (1595, p.91).

Ao tratar o ‘contraponto duplo’, Pontio apresenta uma série de procedimentos práticos a respeito das progressões e intervalos para que a invenção pretendida (seja à quinta, oitava, décima, décima segunda) então possa ser estabelecida. Sem apresentar uma nome específico para o processo, a legenda dos exemplos apenas informa a posição do contraponto em referência à *guida*, como o contraponto duplo à oitava: “*Contraponto che si può cantare per ottava alla bassa*” (ou seja, “contraponto que pode ser cantado na oitava abaixo [da *guida*]” (1595, p.92). Neste caso, Pontio informa que o intervalo de quinta não pode ser utilizado (uma vez que esse estabelecerá uma quarta quando apresentado abaixo do *cantus firmus*); caso o contraponto seja realizado na voz grave, evita-se as terças paralelas, pois, quando apresentadas oitava acima, irão estabelecer sextas, as quais “tornam o contraponto duro e áspero” (1595, p.93). Os exemplos 326 e 327 oferecido por Alessandro a Giordano, ilustram o processo.



Exemplo 326: “Contraponto que pode se cantar a oitava baixa”. *Guida* (1595, p.92-93).



Exemplo 327: “Contraponto que pode se cantar a oitava baixa”. *Replica* (1595, p.92-93).

A respeito da taxionomia da *fuga e imitatione*, Pontio, simplificando a proposta de Zarlino, distingue em: '*fuga obligata*', quando "uma parte segue a outra do início ao fim pelos mesmos intervalos e figuras da chamada *guida* pelos músicos"; '*fuga sciolta*' (ou '*non obligata*'), quando "uma parte segue a outra pelas mesmas figuras [rítmicas] e intervalos, mas não até o final"[752] (1595, p.106); e '*imitatione*', caracterizada pela ausência do rigor imitativo típico da *fuga*, tanto no âmbito rítmico quanto intervalar.[753] Os Exemplos 328 a 330 ilustram a diferença entre os três processos.



Exemplo 328: *Fuga obligata* (1595, p.107).



Exemplo 329: *Fuga sciolta* (1595, p.107).

[752] "*Fuga obligata fia quella, in che vna parte seguirà l'altra da principio sino al fine con gli medesimi interualli, e figure dalli Musici chiamata Guida. Fuga sciolta, ò non obligata fia poi quella, che seguirà vna parte per alquante figure, et interualli, ma non già sino alla fine*" (1595, p.106).
[753] Nas palavras de Pontio: "a imitação será essa que imitará [n]um Moteto, Madrigal ou *Canzone* os mesmos movimentos [da *guida*], mas sem se servir dos valores das figuras... ou outra coisa que seja, tampouco dos mesmos tons e semitons" (1595, p.106, tradução nossa).



Exemplo 330: *Fuga sciolta* (1595, p.107).

Por fim, diante da longa e detalhada exposição acerca dos cânones a duas, três, quatro e por vezes, cinco vozes, interessa-nos compreender principalmente a classificação geral adotada por Pontio sobre este processo. Portanto, ao responder o pedido de Gardano sobre a questão, Alessandro distingue duas classes de cânones: (1) aqueles que fazem "duas partes [em cânone] e são acompanhados de duas ou três partes *sciolti* [i.e., livres]" ; (2) e aqueles que possuem "duas partes *per canone*, e as outras duas também *per canone*" (1595, p.109-110).

Para o primeiro tipo, o autor menciona uma série de peças e compositores, como a *Missa Ave maris stella* de Cristóbal de Morales (Ex.331), embora também apresente exemplos próprios, como o cânone com duas partes *obligate*, com três partes *sciolte* (Ex.332). Com relação ao segundo tipo, uma série de cânones são apresentados, entre eles: um cânone a três vozes (Ex.333); um cânone a quatro vozes (Ex.334); um cânone a quatro vozes formado por duas guias (na verdade, um 'duplo cânone') (Ex.335); e por último, um cânone a quatro vozes com três possibilidades de realização (Ex.336, 337 e 338).



Exemplo 331: Cânone a cinco vozes do primeiro tipo. Morales, Missa *Ave Maris Stella*, *Kyrie*, início (cf. *Missarum liber primus*, Valerium Doricum, Roma, 1544, f.50v-51r). Neste caso, o cânone à quarta (abaixo) é proposto pelo Altus, enquanto as demais vozes procedem em contraponto livre.



Exemplo 332: Cânone a cinco vozes do primeiro tipo (1595, p.128-129).



Exemplo 333: Cânone a três vozes do segundo tipo (1595, p.120).



Exemplo 334: Cânone a quatro vozes do segundo tipo (1595, p.160 [150]). Neste caso, os Consequentes replicam a *Guida* uma oitava, bem como uma quarta acima e uma quinta abaixo.



Exemplo 335: Cânone a quatro vozes do segundo tipo, formado por “duas partes *in consequenza* a uníssono” (i.e., duplo cânone) (1595, p.130).



Exemplo 336: Cânone cujos consequentes podem ser realizados a uníssono, bem como à terça ou décima por movimento contrário. Primeira possibilidade: *Guida* no Soprano (1595, p.130).



Exemplo 337: Segunda possibilidade: *Guida* no Contralto (1595, p.130).



Exemplo 338: Terceira possibilidade: *Guida* no Tenor (1595, p.130).

3.16 Porta, Costanzo? (Tommaso Graziani?)

O tratado a seguir possui características peculiares se comparado aos demais apresentados nesse estudo. Em salvaguarda no Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (Bologna), o manuscrito B.140[754] consiste em um caderno de anotações de instruções supostamente oferecidas pelo compositor Costanzo Porta (c.1528-1601) ao também compositor, Tommaso Graziani (c.1550 – 1634), sendo este o provável responsável por sua compilação. Na folha de rosto, escrito aparentemente pela mesma mão do corpo do trabalho, pode ser lido (cf. figura 122): "*Trattato di Contrapunto, o sia*| *Instruzioni di Contrap*[*unto*] *date dal P*[*adre*] *Costanzo Porta al P*[adre] Tom[m]aso| Gratiano da Bagnacavallo". Em um segundo nível de escritura, este realizado nitidamente por outra mão, lê-se: "*Est liber Dionisij Innocentij de | Ravenna | In Adventu fratis Thomae Balneocaballi | Contra punctus | Dicitur*

[754] Agradeço ao professor Massimo Radaelli pela disponibilização de transcrição textual integral deste tratado singular, trabalho que muito nos ajudou a esclarecer certas passagens de difícil compreensão do manuscrito. A transcrição não consta formalmente publicada e pode ser consultado gratuitamente no âmbito do projeto intitulado *Manuscripts of Italian Music Theory in Translation* (MIMTT), que consta no endereço: http://mimtt.co.uk/files/Porta_Trattato.pdf. Acesso em 2 nov. de 2020.

autem a contra et | *pono, id*[*est*], *quase contra positivo*; | *eo quod supra vel in-* | *fra altera alteri* | *contra ponitur* | *nota*.” Logo, a primeira hipótese a ser confrontada consiste se a indicação do primeiro título foi escrita, de fato, pela mão de Graziani ou se trata de anotações feita por um terceiro, Innocenzo da Ravenna, a partir de lições de contraponto tomadas com Tommaso Graziani (que por sua vez, seriam derivadas de Costanzo Porta).

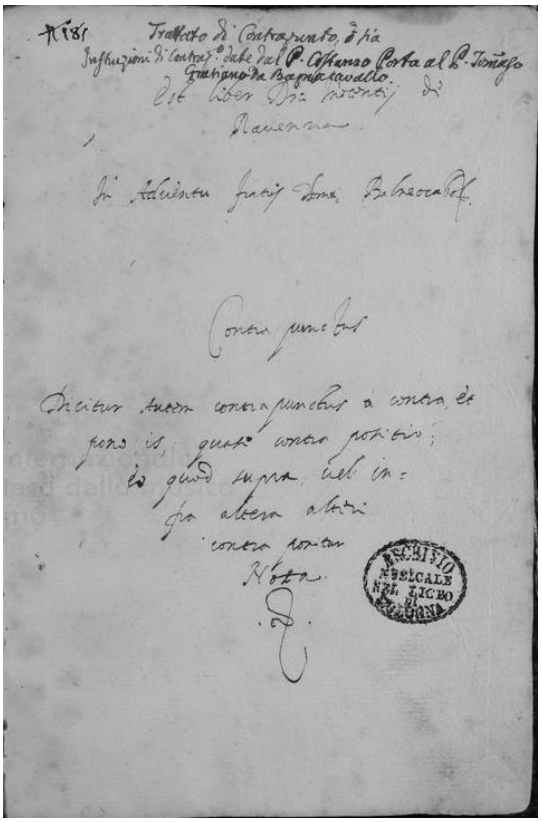


Figura 122: Folha de rosto do Trattato del Contrapunto (Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, MS B.140, f.1r).

Apesar da explicitação do nome de Innocenzo da Ravenna como possuidor do manuscrito (informação expressa pelo segundo nível de escritura),[755] a hipótese atualmente considerada é que o documento seja, de fato, uma compilação anotada pela mão de Tommaso Graziani. Esta hipótese é fundamentada, sobretudo, no exame paleográfico comparativo a

[755] Indício que levou autores como Oscar Mischiati (1975, p.271) e Paolo Fabbri (1978, p.44) a atestarem não somente a posse do documento a Innocenzo da Ravenna, mas também que este tivesse sido o responsável por sua realização.

partir de outro testemunho atestadamente realizado por Graziani (Q.116, *Tabula Himnorum totius anni Constantij Portae*, que data de 7 de abril de 1595[756]), como afirma Jessie Ann Owens (1994, p.13).[757] A mesma hipótese é reafirmada por Katelijne Schiltz (2015, p.285), embora sem comentar sobre nenhum outro detalhe, apenas sustentando a responsabilidade da redação a Graziani e, de maneira cautelosa, sobre a dependência do conteúdo do *Trattato* relacionado a Porta.[758]Com relação a datação do documento, é necessário delimitar quais seriam supostamente as circunstâncias que envolveram Graziani e Porta na realização deste testemunho– uma vez que adotaremos a hipótese de Owens – e eventualmente quando ele passa às mãos de Innocenzo da Ravenna.

Indícios de uma relação mestre-discípulo entre ambos franciscanos, membros da Ordem dos Frades Menores Conventuais, podem ser atestada por uma série de documentos, destacando duas publicações de Graziani: *Missa cum Introitu, ac tribus motectis* (Veneza, 1587), a 12 vozes, e *Missarum Quique vocibus Liber Primus* (Veneza, 1599), nas quais o autor se refere a Porta orgulhosamente como seu '*magister'* em suas dedicatórias[759] - além de ter sido seu sucessor, em Junho de 1587, como *maestro di cappella* na Catedral de Ravenna (FABBRI, 1978, p.44). A interação entre os compositores pode ser circunscrita justamente pela permanência de Porta nesta cidade em dois períodos distintos. A primeira, entre 1567 e 1574, é antecedida por sua posição como *maestro di cappella* em Santo Antonio em Pádua; no entanto, a sua chegada a Ravenna ocorre em virtude da ida de Giulio della Rovere (Arcebisto de Ravenna) a esta província. A intensa colaboração de Porta junto a basílica por sete anos é interrompida por sua transferência a Santa Casa de Loreto, também por influência de Della Rovere. Já sua segunda passagem em Ravenna data entre 1580 a 1589. Durante esse período, também é possível enfatizar pontos importantes da biografia de

[756] cf. GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, 1892, II, pp. 295-296.
[757] "*However, comparison of the manuscript with BolC Q116, a choirbook signed by Tomaso Graziani, reveals that BolC B140 was in fact written by Graziani, and may be a record of his studies with Porta*" (1994, p.13). Assim como afirma a autora, a sugestão desta hipótese foi sugerida por Bonnie Blackburn e confirmada por Robert Kendrick (1994, p.13).
[758] "*The manuscript* Trattato del contrapunto *(Bologna B 140), written by Tomaso Graziani* (*probably as a result of his studies with Costanzo Porta*)..." (2015, p.285).
[759] "*In cujus vocibus, numeris, et modis addiscendis quem progressum R. P. Constantio Porta magistro meo Constantium dico virum illum egregium in arte musica nemini secundum, continuo labore, assiduaque exercitatione hactenus effecerim; non meum, sed aliorum erit judicium*" (1587, dedicatória); "*...quando me tuae amplitudini vir omnium in hac facultate facile princeps Magister meus Constantius Porta iam addixit*" (1599, dedicatória). Neste último caso, Graziani expressamente relata a indicação realizada por Porta a ocupar o cargo de *maestro di cappella* em San Stefano, em Concordia (aos arredores de Modena) em 4 de julho de 1598.

Porta, como por exemplo: suas visitas a outros centros musicais significativos, como a corte dos Este em Ferrara (o qual tomou parte do parte do célebre "*concerto di donne*" e pôde conhecer Luzzaschi) e a de Gonzaga em Mantova (onde conheceu Wert); a publicação de seu terceiro livro de motetos em 1585, foi dedicada ao seu antigo patrono, Felice Perretti, por ocasião de sua eleição ao papado como Sixtus V; e em 1587, data que marca a eleição de Porta como membro da importante *Congregazione dei Signori Musici di Roma*, juntando-se ao seleto grupo de seus membros, como Palestrina e Lassus, por exemplo (PRUETT, 2001).

Com relação a Graziani, por outro lado, há indícios que a sua formação musical tenha ocorrido essencialmente durante a primeira passagem de Porta por Ravenna (1564-1574), como afirma Francesca Scaglione (2002). Considerando a sua entrada na Ordem dos Frades Menores em Bagnacavallo (em 18 de junho de 1571), e a saída de Porta de Ravenna em 5 de setembro 1574, podemos detalhar os anos de formação de Graziani justamente durante este período, figurando esta, a primeira hipótese da datação sobre o referido *Tratatto* (1571-1574). Uma segunda hipótese, esta sustentada por Paolo Fabbri, localiza o documento como proveniente das atribuições didáticas atribuídas a Graziani quando sucede Porta nas obrigações musicais junto a Catedral de Ravenna entre 1594 e 1598, que inclui o ato de "*insegnare a cantare ali novitij, et contra punto ali altri giovani*" (*Ravenna, Archivio di Stato, Corporazione Religiose Soppresse, Classe*, n.404, f.207r, Apud FABBRI, 1978, p.44). Esta hipótese possui o figura de Innocenzo da Ravenna como chave central para sustentar esta conjectura, uma vez que, para Fabbri, o *Trattato* seria resultado das aulas dadas a ele entre aproximadamente 1594 e 1596: período o qual pode ser comprovado, por citações entre 1592 a 1595 (*Ravenna, Archivio di Stato, Corporazione Religiose Soppresse*, *Classe*, n. 404, f.14r, 23r e 49r) de um "*D. Inocentio da Ravena sagristano*" entre os padres da família de Classe (1978, p.44).

Portanto, mesmo confrontando os indícios que fundamentam ambas as hipóteses, a datação da redação do *Trattato* não se mostra conclusiva. É certo que a posse do documento a Innocenzo da Ravenna tenha ocorrido por volta de 1595 (como atesta Fabbri), mas, por outro lado, se considerarmos que o *Trattato* tenha sido escrito pelas mãos de Graziani como registro de suas aulas com Porta, não é possível precisar, *a priori*, se o *Trattato* tenha sido escrito no período das lições a Porta ou depois (ou em ambos); ou ainda, se estas anotações

consistiam de materiais auxiliares à sua atividade didática de acordo com suas novas obrigações na Catedral, e posteriormente entregues a Innocenzo por qualquer razão ainda desconhecida.

Se observarmos as possíveis fontes auxiliares utilizadas para a redação do documento, veremos que estas também podem figurar indícios significativos para compreendermos não somente a datação do documento, mas corroborando a esclarecermos quais seriam as motivações por trás de sua realização (ao menos relacionadas à parte daquilo que se encontra escrito no testemunho.

Além disso, outras características do conteúdo indicam possivelmente que o 'tratado' não constitui um *corpus* didático cuidadosamente organizado e sistemático, mas sim, de anotações de definições rápidas e precisas sobre conceitos-chave sobre o contraponto, utilizando uma retórica simples e pouco ornamentada. É majoritariamente dedicado ao contraponto; no entanto, dos quarenta e cinco fólios escritos[760], apenas seis (f.34r-40v), aproximadamente, contêm informações que poderiam ser consideradas elementares sobre o cantochão, típicas daquelas que seriam transmitidas a um noviço em formação, sendo estas registradas em latim - diferentemente do restante, em vernáculo.

A escritura caracteriza-se por um *ductus* cursivo, aparentemente realizado por apenas uma mão[761] - o que denotaria o caráter pessoal dessas anotações. Nesta mesma perspectiva, há também ausência de linearidade e organização dos assuntos apresentados, constituindo, em termo gerais, uma sequência de 'blocos' de assuntos afins, embora, em alguns casos, há eventuais inserções entre esses blocos: por exemplo, a presença do notável cânone em forma de triângulo e círculo presente nos f.19v e 20r, é comentado somente ao final do documento (particularmente no f.45r).

Todavia, seja escrito em torno de 1571-1574 ou 1594-1596, o principal intuito da presença deste testemunho neste estudo é a rara oportunidade de observarmos os apontamentos sugeridos por um compositor como Costanzo Porta ao contraponto, mesmo se

[760] Para o detalhamento dos capítulos inferidos do manuscrito, ver Apêndice (Ts.18).
[761] Uma vez que o exame do documento foi realizado apenas por registro de fotos em baixa resolução, impossibilitando um exame detalhado e assertivo sobre elementos tanto codicológicos, quanto paleográficos do testemunho.

esta informação tenha passado pelo filtro de Graziani (o mais provável escriba do documento). Os elementos gráficos utilizados (provavelmente) por Graziani, refletem o raciocínio analítico por trás das explicações textuais, de acordo com a prática exercida em Ravenna neste contexto – o que consiste, talvez, no principal elemento a ser investigado nos próximos parágrafos.

3.16.1 *Trattato di Contrapunto, o sia Instruzioni di Contrapunto date dal Padre Costanzo Porta al Padre Tommaso Gratiano da Bagnacavallo* (Ravenna, n.d.), Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, MS B 140 – Ts.18

3.16.1.1 Consonância e Dissonância

A exposição sobre as categorias das consonâncias e dissonâncias ocorre posteriormente aos comentários sobre terças e sextas (maiores e menores), as quais são realizadas no início do *Trattato*. Assim como muitos dos assuntos apresentados no documento, há a presença de figuras que ilustram um determinado conceito com poucos comentários especulativos a respeito. O mesmo ocorre as consonâncias e dissonâncias.

Iniciando por uma tabela das consonâncias, Graziani prefere dispor os intervalos perfeitos ao lado dos imperfeitos, conforme mostra a Figura 123 (e sua transcrição na Figura 124).

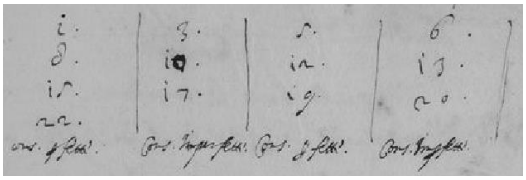


Figura 123: Tabela das consonâncias (GRAZIANI?, n.d., f.3r)

1. [unis.] 8. 15. 22. Cons[onanza] p[er]fetta	3. 10. 17. Cons[onanza] Imperfetta	5. 12. 19. Cons[onanza] p[er]fetta	6. 13. 20. Cons[onanza] Imperfetta

Figura 124: Transcrição da tabela das consonâncias.

No âmbito de definição, o autor enfatiza a qualidade 'pura' dos intervalos perfeitos em referência à *musica recta*. Nas palavras do autor: "as [consonâncias] perfeitas são sempre em seu [próprio] ser, não se servem de nenhum forasteiro, nem do ♯ nem do ♭ *molle*, e não são feitas nem maiores, nem menores"[762] (GRAZIANI?, n.d., f.3r). Já as imperfeitas são assim chamadas justamente por serem ora chamadas maiores, ora menores, de acordo com a ocasião e necessidade ("...*secondo le occasioni, et bisogni, et però son dette Imperfette*") (Ibid., n.d., f.3r).

De acordo com a exposição das dissonâncias – particularmente a segunda, a sétima e a quarta, bem como e suas respectivas oitavas [763]-, compreende-se que essas são entendidas como uma subdivisão dos intervalos imperfeitos – os quais, por sua vez, são classificados como 'consonantes' e 'dissonantes'. Neste caso, esses intervalos não são codificados segundo as respectivas proporções numéricas, nem perante as consonâncias perfeitas ou imperfeitas. A respeito da quarta, acrescenta o autor, "essas são perfeitas somente quando acompanhadas [por outros intervalos]", por exemplo, da "sexta, oitava ou outro [intervalo] que não venha a ser resolvido"[764] (GRAZIANI?, n.d., f.3v).

[762] "*le perfette sono sempre nel suo essere, che non si servono di niun forasteiro, ne dell* ♯ ne del ♭ *molli, et non si fanno ne maggiori, ne minori*" (GRAZIANI?, n.d., f.3r).
[763] "*le dissonanze sono quelle che non sono numerate, ne nel numero delle perfette, [ne] delle imperfette, come sono le seconde, settemi. Et quarte da se, et le sue replicate*" (GRAZIANI?, n.d., f.3v).
[764] "*le quarte sono perfette quando siano accompagnate, che farà, ò sesta, ò ottava, ò altra che quando cossi sia non vien' risoluta*" (GRAZIANI?, n.d., f.3v).

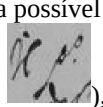
3.16.1.2 Notação

O breve 'capítulo' concernente aos aspectos da notação no *Trattato* é apresentado de maneira separada do primeiro 'bloco' de assuntos - caracterizado justamente pelas primeiras páginas escritas do documento. Com uma distância de quarenta e cinco páginas (sendo trinta e duas em branco), a seção consiste em uma compilação resumida proveniente de três capítulos do célebre tratado, *Scala di Musica*, de Orazio Scalleta (ainda que nenhuma indicação a ele seja realizada). A exposição pode ser distinta: (1) na apresentação dos sinais mais habituais; (2) nas três 'propriedades' hexacordais': (3) e, principalmente, na apresentação sobre a *sesquialtera* e *emiolia*.

Além das implicações à conjectura sobre a data do documento, a constatação da semelhança do conteúdo dessas duas páginas ao tratado de Scaletta, também nos faz acreditar que essa seção seja uma pequena 'coletânea' dos principais pontos de eventuais dificuldades, a ser utilizada como material didático ou mesmo anotações pessoais perante essas recorrentes questões mensurais. Pelas características paleográficas observadas em comparação àquelas do início do documento[765], essas informações foram provavelmente realizadas por Graziani.

Como mencionado anteriormente, a seção se inicia com a apresentação dos sinais mensurais. Tanto do ponto de vista gráfico quanto da definição, pode-se seguramente constatar a reprodução dos ensinamentos presentes em *Scala di musica* de Scaletta, especialmente aqueles do capítulo 8 ('*Di Segni*'). Com relação à explicação, poucos argumentos são direcionados apenas aos dois primeiros símbolos da figura (Fig.125), indicando possivelmente a sua maior utilização na música *prattica* de seu contexto. Desta maneira, o autor explica que o símbolo correspondente ao *tempus imperfectus prolatio minor* (𝐂) possui a longa com "quatro *battute*, e a breve, duas" – o que representa a presença do

[765] Em um exame preliminar (uma vez que o exame tenha desenvolvido exclusivamente por fotografias em baixa resolução), é possível enfatizarmos similaridades entre as escrituras do início do documento, e da presente seção. A inscrição "*Il p*[*rimo*]" pode ilustrar esta similaridade. Em ambas as versões da inscrição (conforme consta abaixo) observa-se formas, tracejados e espaçamentos semelhantes, incluindo a ordem do desenho e ligação entre as letras 'I' e 'l' – ainda que, no segundo caso, talvez pelo uso de um instrumento escritório diferente em conjunto a diferenças na mistura da tinta, nota-se a ausência do traço que estabelece a ligação entre as letras (embora seja possível identificar a presença do mesmo *ductus*). Eis as versões da inscrição:

conforme o fólio 4r (), e o fólio 22r ().

tactus ao nível da semibreve. Para o sinal *diminutum* (𝔠), o autor indica o caráter de diminuição inerente: "a breve se torna semibreve, a semibreve [se torna] mínima, e assim [ocorre] com as demais figuras"[766] (GRAZIANI?, n.d., f.22r).

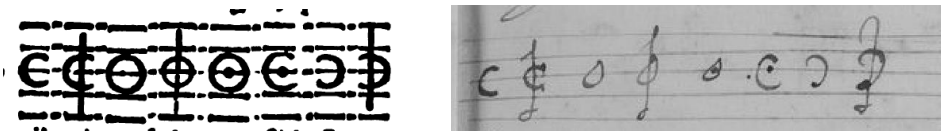


Figura 125: À direita, a exposição dos sinais mensurais na sexta impressão de *Scala di musica* (SCALETTA, 1626, p.3). À esquerda, a versão apresentada no Tratatto (GRAZIANI?, n.d., f.22r).

Com relação às 'propriedades' dos hexacordes ('*per natura*', '*per b molle*' e '*per ♮ quadro*'), nenhum comentário é expresso; nota-se somente uma reprodução do gráfico explicativo proveniente do capítulo 9 ("*Della proprietà del Canto*") do mesmo *Scala di musica*, como pode ser observado na Figura 126:

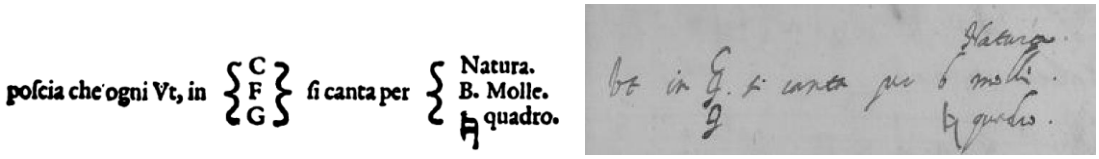


Figura 126: À direita, exposição das propriedades hexacordais na sexta impressão de *Scala di musica* (SCALETTA, 1626, p.3), e à esquerda, a versão apresentada no *Tratatto* (GRAZIANI?, n.d., f.22r).

A mesma dependência com o *Scala* é observada com relação ao terceiro assunto argumentado na breve seção. À semelhança do "*avertimento generale sopra la Sesquisaltera*" apresentado por Scaletta, o autor do manuscrito apresenta elementos que explicam questões de proporções ternárias indicadas pelo número '3' (*tripla* ou *sesquialtera*) – no entanto, a cifra representa apenas a proporção *sesquialtera* "segundo a opinião comum" ("*secondo la commune opinione*"). Desta maneira, são apresentadas argumentações a explicar a *sesquialtera maggiore*, *sesquialtera minore*, além da *emiolia maggiore* e *emiolia minore*. Os exemplos musicais de Scaletta também são emprestados pelo o autor do manuscrito, que os utiliza para ilustrar tais brevíssimas argumentações.

[766] "*Il secondo segno fà diventar' la breve, semibreve, la semibreve,* mínima, *et cosi dalli altri*" (GRAZIANI?, n.d., f.22r).

Com relação a *sesquilatera maggiore*, lê-se no manuscrito: "é cantada sob o sinal de 𝔠 e suas pausas são contadas pela metade"[767] (GRAZIANI?, n.d., f.22r). No entanto, se comparamos com a versão de Scaletta, percebe-se que o autor do manuscrito não apresenta o último complemento da frase, responsável por indicar a relação da proporção com o *tactus*: "a [*sesquialtera*] maior é cantada sob o símbolo transverso 𝔠 e suas pausas são contadas pela metade, e [esta] *requer três semibreves por tactus*" (SCALETTA, 1626, p.24, grifo nosso).[768] No entanto, há uma contradição nesta versão, uma vez que Scaletta apresenta uma proporção 'tripla' (3:1) e não 'sesquialtera' (3:2). Logo assume-se que o autor do manuscrito tenha omitido propositadamente esta porção da definição, justamente por ter observado o equívoco que ela traz consigo: pois, o primeiro exemplo apresentado em conjunto à explicação - o mesmo utilizado no manuscrito – apresenta os números 3 sobre 2, indicando, de fato, uma proporção *sesquialtera*. O adjetivo '*maggiore'*, no entanto, faz referência à incidência dessa proporção essencialmente ao nível da breve e mínima (Fig.127; transcrição, Ex.339)[769]. O autor menciona que tais casos são geralmente indicados pela presença de um número "3" no início do canto – sem argumentar, no entanto, os possíveis enganos que esta cifra possa acarretar[770], como fazem outros autores.[771]

[767] "*la maggiore vieni Cantata sotto il segno 𝔠 et le sue pause vanno contati per mittà*" (GRAZIANI?, n.d., f.22r).
[768] "*...la maggiore viene cantara sotto il segno non tagliato ¢ et le sue pause vanno contate per mittà, et vuole tre Semibrevi la battuta*" (SCALETTA, 1626, p.24).
[769] Vale enfatizar que a mesma terminologia é utilizada por Zarlino em *Le Istitutione harmoniche* (1561, III), p.276-277. Nota-se que outros teóricos relacionados a Zarlino contemporâneos ao tratado de Scaletta e ao manuscrito, não utilizam esta terminologia. Tigrini em *Il Compendio della musica* (1588, IV, p.129-130) não apresenta a classificação '*maggiore'* e '*minore'* à *sesquialtera*, mas apenas à *emiolia*. Já Zacconi em *Prattica di Musica* (1596, II, p.107-108) prefere utilizar os termos '*Proportioni maggiore*' e '*Proportione minor*' em referência à *sesquialtera*.
[770] Particularmente se a referida passagem consiste em uma proporção *tripla* ou *sesquialtera*.
[771] Como Orazio Tigrini, que aponta a necessidade do compositor explicitar os valores vigentes da referida proporção: "*La onde si avertirà, che quando si vorrà comporre qualche Proportione, non si mostri un numero solamente, come alcuni fanno non sapendo forse, ò per dire meglio, non si ricordando, che la Proportione è una comparatione di due numeri, cioè d'una quantità a un'altra...*" (1588, IV, p.130-131).

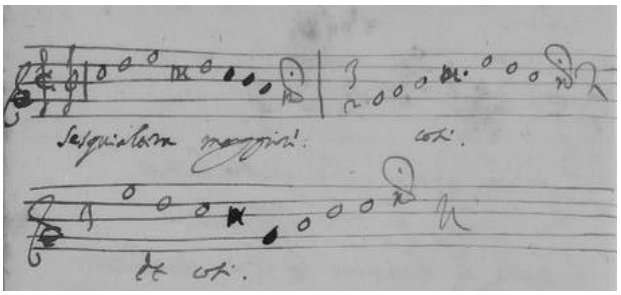


Figura 127: Exemplos da *sesquialtera maggiore* (GRAZIANI?, n.d., f.22v).



Exemplo 339: Transcrição da figura acima.

Uma situação semelhante ocorre com relação a *sesquialtera minore*. A versão do manuscrito diz: "a [*sesquialtera*] menor é cantada sob o símbolo não transverso '𝐂' e suas pausas são contadas como estão" (GRAZIANI?, n.d., f.22r). Se observarmos a versão de Scaletta, percebe-se novamente a ausência da última frase que fornece a relação da proporção com o *tactus*: "a [*sesquialtera*] menor é cantada sob o símbolo não transverso '𝐂' e suas pausas são contadas come estão, *e* [essa] *requer três* mínimas *por tactus*" (SCALETTA, 1626, p.24, grifo nosso). Assim, de maneira semelhante, constata-se o cuidado do autor do manuscrito a não induzir a relação de uma proporção *tripla* em vez da *sesquialtera*. Neste caso, o adjetivo '*minore'* faz referência a adoção da proporção essencialmente ao nível da semibreve e mínima (Fig.128; transcrição, Ex.340)

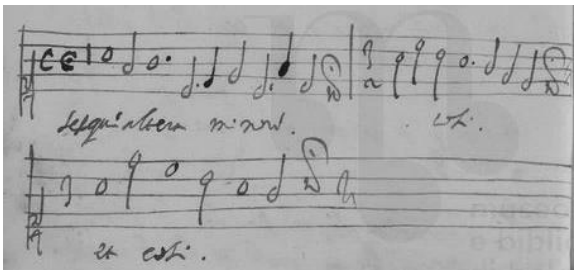


Figura 128: Exemplos de *sesquialtera minore* (GRAZIANI?, n.d., f.22v).



Exemplo 340: Transcrição da figura acima (com os valores apresentados ‘pela metade’).

Com relação a *emiolia maggiore* e *minore*, há a incidência do mesmo processo, embora suscitada pela presença das notas escurecidas (‘*note nere’*). Os dois níveis (*maggiore* e *minore*) são também correspondentes à breve/semibreve e semibreve/mínima, respectivamente. Dois exemplos ilustram o conceito e finalizam a exposição sobre o assunto (Fig.129; transcrição, Ex.341).

1’

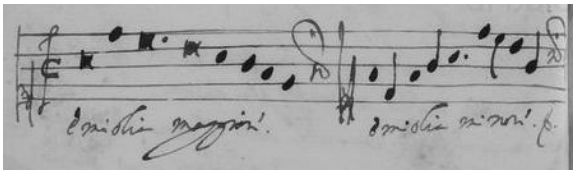


Figura 129: Exemplos de *‘emiolia maggiori*’ e ‘*emiolia minori*’ (GRAZIANI?, n.d., f.22v).



Exemplo 341: Transcrição da figura acima – optando por escrevê-los com a metade dos valores ‘originais. A presença do *tempus imperfectum* concernente à *emiolia minore* foi emendada a partir da versão apresentada por Scaletta, uma vez que o manuscrito não apresenta essa informação.

3.16.1.3 Contraponto

Embora o título fornecido no frontispício do manuscrito o apresenta como um ‘tratado de contraponto’, a exposição relacionada aos elementos da manipulação das vozes por meio da disposição de consonâncias e dissonâncias e aspectos de seu tratamento, não são apresentados sistematicamente. Além disso, assim como os demais assuntos, a apresentação das definições caracteriza-se pela brevidade e síntese do argumento: mais um indício que caracteriza o documento como um conjunto de anotações pessoais.

Considerando essa característica expositiva, optou-se por apresentá-la agrupando os assuntos afins para que a investigação pudesse a favorecer a compreensão daquilo que se encontra no manuscrito. Dessa forma, constatou-se sete tópicos relacionados ao contraponto: (1) sobre o início do contraponto; (2) as quatro classes de movimentos entre consonâncias perfeitas e imperfeitas; (3) das progressões de intervalos; (4) do tratamento contrapontístico relacionada às sílabas *mi* e *fa*; (5) da maneira apropriada de dispor as notas ritmicamente; (6) das passagens por grau conjunto (‘*per grado*’) e das notas ‘ligadas’ (‘*ligate’*); (7) das considerações para a composição de um cânone.

De maneira simples e direta, as anotações sobre o início do contraponto indicam que esses “nunca devem começar pela [consonância] imperfeita; mas pela perfeita”, embora seja possível iniciar pelas imperfeitas desde que sejam a mais vozes (GRAZIANI?, n.d., f.4v).

Ainda que o autor não especifique o número de vozes para a primeira das afirmações, acredita-se que esteja implícito que sejam duas; dessa forma, em uma circunstância a três ou mais vozes, permite-se iniciar um contraponto com consonâncias imperfeitas.

Com relação ao segundo tópico, são identificados quatro classes ou possibilidades de movimentos entre as consonâncias (ascendente ou descendente): (1) perfeita para imperfeita, como o uníssono à terça, por exemplo; (2) imperfeita para perfeita, como a terça ao uníssono; (3) perfeita para outra perfeita, como o uníssono à quinta; (4) imperfeita para outra imperfeita, como a terça à sexta; e com relação à este último caso, o autor alerta: "Quando são feitas duas sextas ou duas terças, adverte-se que seja uma maior (ou menor) e a outra menor (ou maior), [ou seja,] que não sejam ambas iguais"[772] (GRAZIANI?, n.d., f.4v).[773]

Algumas páginas adiante (f.6v-12v), diversas progressões entre consonâncias são apresentadas, incluindo uma série de comentários os quais consistem em um interessante testemunho do raciocínio por trás do processo contraponstístico nesse contexto. No entanto, duas premissas gerais são apresentadas: daquilo que deve ser evitado no contraponto, e a respeito da possibilidade de repetição de determinados intervalos.

Com relação ao primeiro ponto, o autor enfatiza que seja evitado a realização da quinta falsa ('diminuta'), exceto se o texto incitar esta decisão. Sobre o segundo ponto, afirma que terças, quintas, oitavas (bem como décimas, décimas-segundas e décimas-quintas), podem ser apresentadas de maneira "repetida", ou melhor, "rebatidas" ("*ribatutte*") ao longo do contraponto. Ainda que a terça seja apresentada entre as possibilidades, a simples recomendação acima passa a se tornar ambígua quando se lê aquilo que o autor escreve como complemento: "as imperfeitas não são nunca rebatidas, particularmente as sextas e suas oitavas" (GRAZIANI?, n.d., f.7r). Sendo a terça uma consonância imperfeita, nos deparamos com duas informações contraditórias. No entanto, conjectura-se que a afirmação sugira que as terças são toleráveis caso sejam repetidas - ao contrário das sextas.

[772] "*Quando si fanno, et facesse due seste, ò due terze, è d'avertire, che sia una magguire, ò minore, ò una minore, et l'altra maggiore; che tutte dua non siano le stesse*" (GRAZIANI?, n.d., f.4v).
[773] Vale enfatizar que Artusi no tratado L'Arte del contraponto (Veneza, 1586) apresenta uma maneira muito semelhante àquela expressa no manuscrito, especialmente no capítulo intitulado "*Di quante sorti siano i movimenti delle Consonanze*" (1586, p.18). No entanto, não é possível estreitar a relação entre ambos, uma vez que Artusi expõe sua argumentação utilizando uma ordem diversa daquele presente no presente documento.

Para evitar a longa redação sobre as diversas possibilidades a respeito das progressões, optou-se por apresentá-las de maneira tabulada, fornecendo, uma síntese desse conteúdo. Eventuais comentários particulares com relação às progressões serão apresentados como notas de rodapé a partir da primeira aparição do referido intervalo. A exposição se dará em ordem crescente, iniciando pelas consonâncias prosseguindo para as dissonâncias. De acordo com o autor, as mesmas progressões apresentadas também se aplicam às suas respectivas oitavas.

Progressões intervalares ⟶		**Comentários apresentados no tratado**
Uníssono[774]	**Quinta**	Uma das partes deve ascender por terça, e a outra, também descender por terça. Embora seja compreendido como um movimento 'ruim', o contrapontista deve observar esta indicação caso a passagem seja necessária (f.10r).
	Sexta	Este movimento não deverá ser realizado particularmente quando ambas as partes são apresentadas por salto (f.10r).
Terça	**Uníssono**	Poderá proceder com as vozes intermediárias ('*le parte dei mezzo*') por movimento contrário, sem o uso de "semitom" (f.10r).
	Quarta	A passagem deverá proceder com ambas as vozes ascendentes, uma por grau conjunto e a outra por salto.
	Quinta	Há a possibilidade de ambas as vozes procederem descendentemente, como no Tenor e no Baixo; se o Tenor realizar o salto utilizar a terça, essa voz deverá utilizar o "semitom", como diz o autor – o que resulta, portanto, em um salto de terça menor.
Quarta	**Terça**	Ambas vozes podem ser realizadas ascendente ou descendentemente, tanto por salto quanto por grau conjunto (f.9r).
	Quarta	Duas quartas consecutivas poderão ser realizadas nas vozes intermediárias do contraponto – supostamente entre o Tenor e Alto –, mas, segundo o autor, alerta-se que, como consequência desta disposição, haverão também duas quintas consecutivas: ao comentar sobre a possibilidade do Tenor estabelecer uma quarta com o Baixo, o autor também afirma que uma quinta deverá ser estabelecida "com o *canto fermo"* – indicando supostamente a relação entre o Tenor e o Soprano (f.9v).
	Quinta	Sobre este caso a recomendação é clara: "nunca se deve prosseguir, nem por grau [conjunto], nem por salto, nem ascendente, nem descendentemente" (f.10v). No entanto, é possível realizá-la quando apresentada entre o Tenor e o Baixo. O exemplo 229 ilustra esse processo.
	Oitava	Ainda que renda um contraponto 'ruim', como diz o autor, o movimento poderá ser realizado nas partes internas do contraponto. Neste caso, uma das vozes deverá ascender por segunda, enquanto a outra descende por terça. Ambas as vozes poderão prosseguir por salto ascendente, se uma delas proceder por quarta, enquanto a outra, por quinta (f.10v).
	Quinta	O autor permite realizar duas quintas desde que as vozes sejam intercambiadas (f.10v).

[774] Quando realizado na primeira parte do *tactus*, prossegue-se por grau conjunto, em ascendência ou descendência, tanto uma parte quanto a outra (GRAZIANI?, n.d., f.8v). Do ponto de vista da resolução em uníssono, recomenda-se que seja feita com as partes extremas utilizando o Soprano ou o Contralto, e não com o Tenor. O autor ainda enfatiza que o uníssono não poderá ser precedido por uma quarta (GRAZIANI?, n.d., f.10r).

Quinta	**Sexta**	Poderá ser aplicada nas partes intermediárias do contraponto, tanto ascendente ou descendentemente, por salto de terça ou por quarta. Se a outra voz proceder por movimento contrário, que faça com notas rápidas ([*note*] '*negre*'), pois não haverá problema se essas estabelecerem duas quintas (f.10v).
	Oitava	Ambas as partes deverão proceder ascendente ou descendentemente, uma por grau conjunto e a outra por salto (f.10v).
	Décima-terceira	Uma parte deverá descender por terça ou por quarta, e a outra ascender por terça ou por quarta (f.10v).
Sexta[775]	**Uníssono**	O autor desencoraja o seu uso. Mas é possível quando uma parte ascende ou descende por quarta, e a outra, ascende ou descende por quarta (ou por terça). Também pode ser realizada quando descende ou descende por salto e a outra descende ou ascende por grau conjunto (f.10v).
	Quarta	Poderá ser realizada se ambas as partes descenderem por salto, uma por terça e a outra por quinta (f.11r).
	Quinta	Poderá ser realizada se ambas ascenderem nas partes intermediárias. Se houver algum semitom, que seja feito na parte que salta. De igual modo, a progressão poderá ser realizada com o Soprano e o Contralto, procedendo sem semitom, "como faz Costanzo Porta", afirma o autor (f.11r).
	Oitava	Neste caso o semitom deve constar em uma das partes extremas, procedendo por movimento contrário, uma vez que não poderão ser realizadas se ascenderem ou descenderem em direção à oitava (f.11r).
Oitava	**Uníssono**	"Nunca se procede da oitava ao uníssono senão com os Baixos, quando realizado a mais Coros" (f.11v).
	Terça	[Uma das partes] deverá prosseguir por quarta, ascendente ou descendentemente (f.11v).
	Quinta	Uma das partes procederá por salto enquanto outra por grau conjunto, tanto ascendente quanto descendentemente (f.11v).
	Oitava	É possível realizá-la desde que as partes procedam de maneira intercambiável (f.11v).
	Décima-primeira	Uma das partes procederá por salto enquanto a outra por grau conjunto, tanto ascendente quanto descendentemente (f.11v).
	Décima-segunda	Quando uma parte ascende por terça e a outra descende também por terça, estabelece-se um "contraponto ruim", diz o autor (f.11v).
Décima	**Oitava**	Poderá proceder ambas as partes ascendentes, uma por grau conjunto e a outra por salto, embora a parte que salta não deverá constar o semitom. O autor comenta que a progressão poderá ser encontrada entre o Baixo e o Soprano[776] (f.12r).
	Décima-primeira	Ambas poderão proceder descendentemente, uma por grau conjunto e a outra por salto (f.12r).
	Décima-segunda	Ambas as vozes poderão saltar, mas é necessário que o Baixo salte por um maior número de intervalos, seja por quinta ou mais, enquanto que o Soprano salta por terça. Se descenderem, uma voz deverá proceder por grau conjunto, enquanto a outra, por salto. Também há a possibilidade de o Soprano saltar uma terça, enquanto a outra voz permanece na mesma posição (f.12r).
Décima-segunda	**Sexta**	Poderá realizar a progressão entre as "partes principais" –o Basso e o *Canto Fermo*[777] , nas palavras do autor: uma deverá ascender por quarta, e a outra, descender também por quarta (f.12r).
Décima-terceira	**Oitava**	Não poderá ser realizada se ambas as vozes procederem por salto (f.12v).
	Décima-segunda	Poderá ser realizada desde que ocorra sem o semitom na parte do Soprano (f.12v).

[775] Sobre a o intervalo de Sexta, o autor informa que não deve ser apresentada 'rebatida', e por julgá-la 'crua' ('cruda'), recomenda que nunca deve 'saltar' – presume-se que aqui o autor esteja se referindo ao salto paralelo do intervalo (GRAZIANI?, n.d., f.7r).

[776] Comentário que provavelmente fora escrito pela grande recorrência desta situação em particular.

[777] Neste caso, conjectura-se que a voz aqui chamada de *canto fermo* é aquela que apresenta estruturalmente esta função. Se observarmos o comentário entre a disposição de duas quartas na tabela, veremos que esta voz é pode ser relacionada ao Soprano (embora esta compreensão também seja uma conjectura).

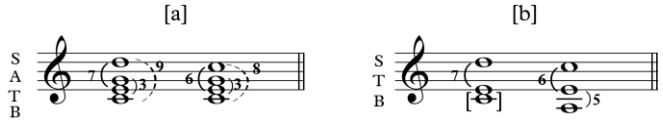
Décima-quinta	**[Décima-segunda]**	As vozes poderão proceder uma por grau conjunto e a outra por salto, tanto ascendente quanto descendentemente (f.12v).
Segunda	**[Uníssono]**	O autor apresenta comentários sobre a resolução da segunda perante o Baixo. O intervalo de segunda é estabelecido com o Baixo, e depois de ter sido resolvido [supostamente em uníssono com o Tenor], o Soprano, seja próximo ou distante do Baixo, não deverá realizar uma dissonância, que ao fim, deve estabelecer uma quinta com esta parte (f.8v).
Sétima	**Sexta**	Neste caso, o autor estabelece dois cenários polifônicos (aparentemente um a quatro e o outro a três vozes) para comentar sobre a progressão daquilo que chama de "sétima descendente". Ele afirma: "quando a sétima resolve pela sexta, se faz a terça, quinta e a sétima com o Baixo, que vem a ser resolvido em oitava...quando a sétima [vem a ser] resolvida com o Soprano sobre o *canto fermo* (Tenor), esta [voz] deve resolver em sexta, e o Baixo deve estabelecer uma quinta com o *canto fermo*..." (f.11r).[778]
Nona	**Oitava/Décima**	Duas possibilidades são oferecidas pelo autor, sempre referenciadas a partir do Baixo: a progressão de uma nona à décima ou à oitava, conforme consta no Ex. 230 (e primeira situação do Ex. 231).
Décima-primeira	**Oitava/Décima**	O mesmo ocorre com essa progressão (décima-primeira à oitava ou à décima), conforme mostra a segunda situação do Ex. 231.

Tabela 58: Síntese das progressões apresentadas no manuscrito (GRAZIANI?, n.d., f.9r-12v).

A apresentação dos exemplos musicais a seguir, além de esclarecerem os elementos presentes na redação apresentada pelo autor – sinteticamente organizadas na tabela acima –, revelam significativos traços do raciocínio por trás da construção do contraponto como processo compositivo, sobretudo a partir da constatação de certos elementos e das indicações gráficas aplicadas - os quais, consequentemente, configuram também como um testemunho 'analítico' inerente à atividade.

O primeiro exemplo (Fig.342) ilustra o 'problemático' uso da progressão da quarta em direção à quinta com o Basso observada no início do excerto com o Contr'alto (Ré-Do-Ré), e na passagem escalar com o Soprano (Do-Ré). O segundo exemplo (Ex.343) apresenta a progressão entre e a nona para décima. E com relação a este, dois pontos nos chamam a atenção (considerando a imagem à esquerda, original do manuscrito): o primeiro é com relação ao Contr'alto, em que a terça marcada é relacionada ao Tenor, e a quinta, marcada em seguida, relaciona-se como o Basso; e o segundo ponto consiste na repetição do número

[778] Por conjectura, podemos ilustrar a progressão da 'sétima descendente' segundo as duas situações comentadas da seguinte maneira:

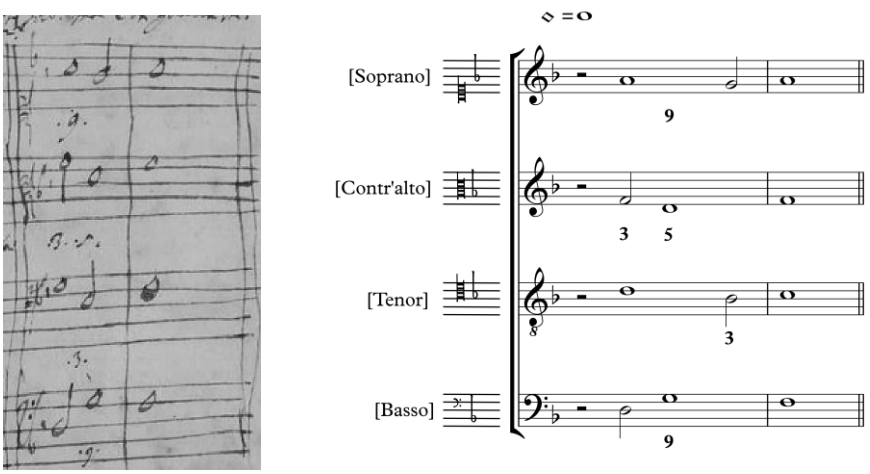


‘9’ tanto no Basso como no Soprano, como meio a estabelecer a identidade intervalar entre essas partes.



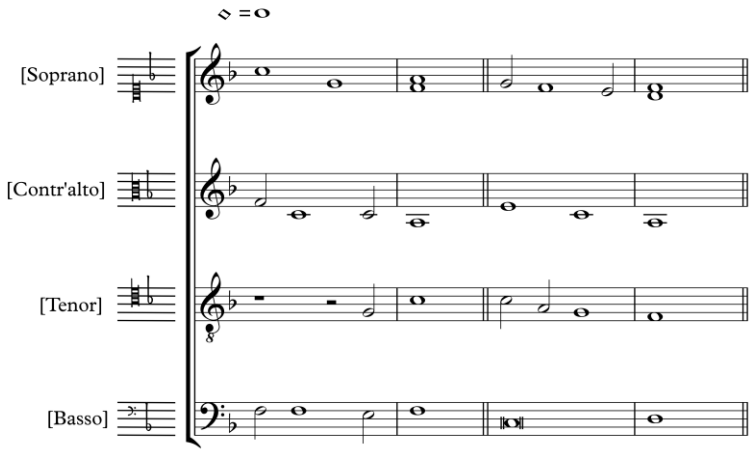
Exemplo 342: Transcrição[779] do exemplo sobre a progressão da quarta para quinta junto ao Basso (GRAZIANI?, n.d., f.8r).

[779] Para as transcrições musicais oferecidas nesta seção optou-se pela realização semi-diplomática (incluindo a indicação de eventuais níveis diferentes de escritura), no intuito de demonstrar, não apenas o exemplo musical em si, mas como este é notado, uma vez que essas características interessam ao objeto do presente estudo tanto quanto a própria informação musical. Do mesmo modo mantêm-se a ausência de qualquer indicação mensural, assim como consta originalmente no manuscrito – embora é implícito que, na maioria das vezes, o *tactus* estabelece-se presumidamente a partir do recorrente *tempus imperfectus diminutum*. Por outro lado, em dois dos cânones apresentados (Ex.356 e 357), optamos por inferir, de fato, a unidade mensural inerente, uma vez que tais exemplos se apresentam com um certo sentido de completude composicional (e não apenas a ilustração de um ‘gesto musical’).



Exemplo 343: Do uso da segunda (e nona) resolvida em décima pelo Basso e Soprano (GRAZIANI?, n.d., f.8r). Versão apresentada no manuscrito (à esquerda) e a respectiva transcrição (à direita). A imagem da esquerda revela-nos como Graziani dispõe 'analiticamente' a medida dos intervalos no presente excerto.

O próximo exemplo (Ex.344) continua a explorar a situação pela perspectiva do Baixo e o Soprano. Ainda que consista em uma situação semelhante à anterior (nona para décima), o autor fornece a possibilidade de resolver a mesma progressão em oitava. Na segunda situação do mesmo exemplo, é apresentado uma passagem entre a décima-primeira em direção à oitava (ou à décima).



Exemplo 344: Ilustrações de progressões entre o Baixo e Soprano, no primeiro caso, da nona para oitava (ou décima), e da décima primeira para oitava (ou décima), no segundo (GRAZIANI?, n.d., f.8v).[780]

[780] O manuscrito apresenta mais dois exemplos semelhantes, embora aparentemente esses constam incompletos. Diante da grande margem de conjectura necessária para a reconstrução – o que consequentemente representaria

No primeiro caso do próximo exemplo (Ex.345), observa-se a progressão entre uma décima segunda e uma sexta, em que ambas as vozes (neste caso Tenor e Basso) saltam uma quarta em movimento contrário. Com relação a situação seguinte (presente originalmente ao lado da situação musical anterior), nenhum comentário adicional é apresentado. No entanto, considerando que esse exemplo seja referente à mesma progressão, conjectura-se que o autor queira demonstrar a passagem desse intervalo para uma décima-quinta, caracterizada por ambas as vozes (Soprano e Basso) realizarem movimentos descendentes, uma por grau conjunto, e a outra, por salto de quarta.



Exemplo 345: À esquerda, ilustração da progressão da décima segunda à sexta (Basso e Tenor), e à direita, provavelmente um exemplo da passagem da décima segunda à décima quinta (Soprano e Basso) (GRAZIANI?, n.d., f.12v).

Os próximos quatro exemplos são apresentados de maneira a concluir a exposição das progressões, dando a entender que se tratam de ilustrações de diversas passagens comentadas anteriormente (vide tabela 58).

Seguindo três inscrições apresentadas junto a elas, o autor direciona qual é a intenção por trás da apresentação dessas situações musicais. A primeira inscrição, apresentada no manuscrito precisamente entre os dois exemplos transcritos abaixo (Ex.346), aparenta ser o título apenas do segundo, sendo o primeiro a ilustração da explicação que o antecede sobre o uso das oitavas ("*La ottava come si fà*"), particularmente aplicada à cadência no Basso e Contr'alto, no primeiro caso, e da terça para a oitava, no segundo (nas mesmas vozes). Com

o distanciamento da informação que serviria ao nosso propósito -, optou-se por não as apresentar nas transcrições.

relação à terceira situação musical (à direita), essa aparenta ter sido escrita em um segundo momento, com uma mistura da tinta ligeiramente diferente (mais aguada), caracterizando um segundo nível de escritura. Se observamos a presença da ênfase na quarta estabelecida entre o Basso e o Contr'alto (como aponta o autor), podemos conjecturar que a situação musical é melhor relacionada ao exemplo seguinte, a qual trata sobre a aplicação de dissônacias como a quarta e a sétima, entre outras.



Exemplo 346: "Acomodando-se bem são feitas quartas, sétimas e outras" (GRAZIANI?, n.d., f.13r). Assim como destacado ('1'), no terceiro exemplo, à direita, observa-se um segundo nível de escritura em provável relação com o exemplo seguinte com a indicação '4ª', do próprio autor. Já o outro destaque ('2') aponta uma informação musical adicionada exclusivamente no Soprano (que consiste um provável terceiro nível de escritura).

O próximo exemplo faz referência às circunstâncias em que são aplicadas consistentemente dissonâncias – precisamente a quarta e a sétima. Mesmo que nenhuma informação adicional é fornecida, podemos inferir que, no primeiro caso do Exemplo 347, no último 'compasso' de referência, observa-se a presença de uma quarta entre o Basso e o Contr'alto (Sol-Do), e uma segunda entre o Tenor e o mesmo Contr'alto (Ré-Do) que está ligado, prosseguindo para o Si e posterior resolução cadencial. No exemplo seguinte, as

únicas dissonâncias identificadas constam nas mesmas vozes: no início, uma décima-primeira entre o Basso e o Contr'alto (Sol-Do), e no mesmo ponto, uma segunda entre Tenor e o Contr'alto (Ré-Do).



Exemplo 347: "Acomodando-as bem são feitas as quartas, sétimas e outras" (GRAZIANI?, n.d., f.13r).

No verso do fólio, que finaliza a exposição sobre as progressões intervalares, ainda são apresentadas duas séries de exemplos. Junto à primeira, consta a inscrição "*undecima risuluta con il basso, quarta la prima è buona*"; e na segunda, lê-se: "*Seconda, ò nona, Resoluta à...5*". Com relação ao primeiro exemplo (Ex.348), conjectura-se que o autor queira salientar o tratamento apropriado com relação à quarta (ou décima primeira). Neste caso, observa-se a décima primeira estabelecida com o Soprano e o Basso, entre o Lá e Ré, que procede para resolução Lá-Do (ainda que intermediada pela nota Sol no Basso). Na segunda circunstância apresentada, compreende-se que o autor se refira à breve passagem entre o Basso e Soprano (Sol-Dó) que resolve em décima (Lá-Dó). Com relação à terceira circunstância apresentada, observa-se apenas uma quarta entre o Basso e o Tenor, que procede à terça e conclui em oitava.



Exemplo 348: “Décima-primeira resolvida com o Basso; a primeira quarta é de bom [efeito]” (GRAZIANI?, n.d., f.13v). A segunda parte da inscrição se refere provavelmente ao primeiro exemplo à esquerda, ao qual o autor enfatiza o bom efeito resultante da progressão da quarta - na verdade, uma décima primeira - é estabelecida

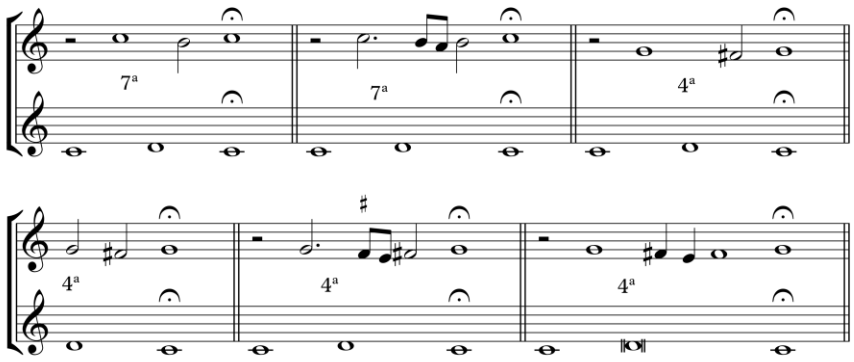
O segundo exemplo, como diz a inscrição, apresenta situações que envolvem a resolução da segunda (bem como a nona) aplicada a cinco vozes. Como é possível observar no Exemplo 349, há a presença de certas marcações intervalares – no Basso com relação ao Contr’alto (5ª para 8ª) e o Contr’alto com relação ao Quinto (3ª para 5ª) – que possivelmente constituem em marcações paralelas ao assunto principal inerente ao exemplo (progressões de segunda). No entanto, a única situação musical a apresentar uma progressão, de fato, da segunda (ou nona) entre todas as cinco vozes ,é a última, precisamente entre o Tenor e Quinto – uma progressão que estabelece uma segunda (Fá-Sol) e procede para uma terça (Mi-Do), incluindo um cruzamento entre as partes no final do exemplo. Quanto aos demais exemplos, esses apenas ilustram as outras progressões intervalares previstas na tabela.



Exemplo 349: “Resolução da segunda (ou nona), a cinco [vozes] (GRAZIANI?, n.d., f.13v). As marcações dos intervalos constam originalmente no manuscrito. [781]

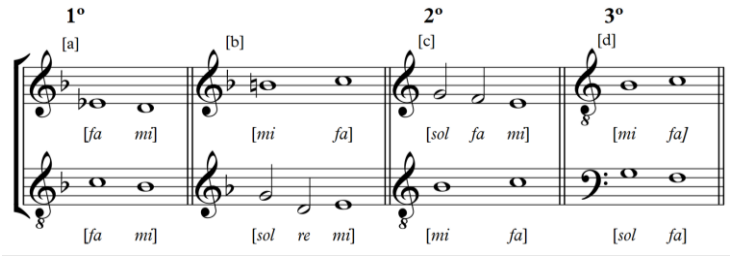
[781] Não é possível precisar se a última circunstância musical apresentada, consiste em um exemplo independente ou uma adição às situações previamente estabelecidas A dúvida surge de sua apresentação no manuscrito, uma vez que essa porção é apresentada no fólio seguinte (14r), com tinta e um instrumento de escrita aparentemente diferentes. Embora, como comentado, essa é a única situação musical que apresenta, de fato, uma progressão de 2ª para 3ª, que condiz com a inscrição do exemplo.

O autor também comenta sobre aquilo que chama de "resoluções", embora particularmente relacionadas à sétima e quarta em posição cadencial.[782] Sobre tais progressões, o autor fornece uma série de exemplos musicais (Ex.350) com o intuito de demonstrar o seu uso a partir de variadas soluções rítmicas da referida progressão.



Exemplo 350: "Das resoluções, isto é, sétimas e quartas" (GRAZIANI?, n.d., f.7v).

Além das progressões sintetizadas anteriormente, o autor também apresenta algumas considerações sobre particularmente três maneiras de realizar as sílabas *mi* e *fa*. Na verdade, as situações musicais ilustradas no Exemplo 351 mostram como tais sílabas são operadas em situações que não figuram trítono – ou aquelas em que as notas não estabelecem uma *quinta falsa*. A primeira (Ex.351a e 351b) é resultante da administração do sinal de *bemolle* ou *diesis* apresentado em uma das partes. O segundo exemplo mostra a relação de uma sexta (menor) entre as partes, precedida pelos intervalos de quinta e terça. O terceiro e último exemplo, apresenta a relação a partir de uma terça (maior) em direção à quinta.



Exemplo 351: As três maneiras para realizar o *mi* ou *fa*, antes ou depois, na mesma nota (GRAZIANI?, n.d., f.6v).

[782] Comentários que antecedem umas das exposições no manuscrito sobre a cadência propriamente dita.

Entre outros aspectos presentes no manuscrito, consta também uma interessante e prática observação relacionada à correta disposição rítmica de uma melodia. Segundo o que afere o autor, adverte-se, como regra, que o compositor deverá sempre dispor ordenadamente as figuras de maneira que elas sigam a própria cadeia de distribuição – isto é, depois da semibreve, a mínima, depois da mínima, a semimínima e assim sucessivamente (GRAZIANI?, n.d., f.5r). No entanto, o autor concede uma exceção julgando-a ainda de bom efeito: comenta sobre a possibilidade de apresentar semimínimas depois da semibreve, desde que a semibreve esteja acima das semimínimas, as quais devem completar a segunda parte do *tactus* vigente. O Exemplo 352 fornece dois modelos desta possibilidade.



Exemplo 352: Exceções à regra sobre a maneira de dispor ritmicamente as notas (GRAZIANI?, n.d., f.5r)

Outra situação relacionada ao assunto diz respeito a disposição de duas notas em semimínimas após uma semínima. Neste caso, recomenda que uma das notas seja realizada por salto, assim como mostra a Exemplo 353.



Exemplo 353: Maneira de proceder duas *semiminime* depois de uma mínima (GRAZIANI?, n.d., f.5v)

Sobre a disposição em notas mais rápidas e outras situações contraspontísticas que contemple graus conjuntos, o autor menciona sobre o cuidado em dispor as notas que são consideradas estruturais ao contraponto (‘*buone*’) e aquelas que não (‘*cative*’). Embora o autor não forneça exemplos musicais sobre o assunto, certos direcionamentos podem nos ser úteis para compreendermos certos elementos por essa perspectiva.

Por exemplo, sobre as passagens em grau conjunto (‘*per grado*’ ou ‘*gradatione*’), o autor comenta que se esta for estabelecida com notas rápidas, não haverá problema mesmo se houver as notas ‘*cative*’, pois essas não serão “bem ouvidas” (GRAZIANI?, n.d., f.7r). Por outro lado, quando o compositor utiliza duas *chrome*, aquela que permanece mais abaixo deve ser a ‘*buona’*, exceto em uma situação cadencial (GRAZIANI?, n.d., f.7v). Um outro caso semelhante ocorre com as chamadas notas “ligadas” (‘*ligate’*) – isto é quando a nota se sustenta na segunda parte do *tactus* e transpassa para o *tactus* seguinte. Neste caso, o autor recomenda que a nota mais próxima daquela ‘ligada’ não seja tão ‘áspera’ ou ‘crua’ (‘*cruda*’) quanto aquela que tenha sido ligada.

O último tópico desta categoria é o cânone. Em termos gerais, as indicações apresentadas no final do manuscrito constituem em direcionamentos gerais sobre o processo da composição de cânones a três e quatro vozes.

Com relação aos dois exemplos iniciais (Ex.354 e 355), poucas informações são fornecidas. O primeiro – um cânone à quinta abaixo - é intitulado, “*Modo del tirar all’improvviso un’ Canone alla quinta sotto*”[783], recomendando que o compositor não ascenda de outro modo senão por salto de quarta, e quando descender, que seja por salto de terça ou por grau conjunto. No segundo, intitulado “*Modo de fare un Canone à 3*”, recomenda que nunca seja feita uma sexta entre a *guida* (neste caso, o Tenor) e o Basso.



Exemplo 354: “*Modo del tirar all’improvviso un’ Canone alla quinta sotto*” (GRAZIANI?, n.d., f.43r).

[783] Não é claro se a referência à “*tirare all’improvviso*” seja relacionada integralmente à uma prática, de fato, improvisatória ou se esta é apenas uma expressão idiomática para o ato de ‘realizar’, ‘compor’ rapidamente o referido cânone.



Exemplo 355: "*Modo de fare un Canone à 3*" (GRAZIANI?, n.d., f.43r).

Junto ao próximo cânone (Exemplo 356), o autor insere a inscrição "*Modo di tirare un Canone alla quinta Sopra*" (isto é, informando um cânone à quinta acima) recomendando que o contrapontista, neste caso, nunca faça duas sextas ou terças ascendendo ou descendendo. Ao lado do cânone, também consta a seguinte observação: "e todas as vezes que fizer um cânone com esta regra, seja sobre um *canto fermo* ou figurado, sempre poderá fazer uma parte seguir a outra intermediária à sexta, como pelo exemplo pode ser visto"[784](GRAZIANI?, n.d., f.43v). É interessante notar que no próprio exemplo o autor identifica a relação entre as partes por uma linha que explicita a duplicação à sexta entre o Soprano e o Tenor, e o cânone estabelecido uma quinta acima, entre o Basso e o Contr'alto.

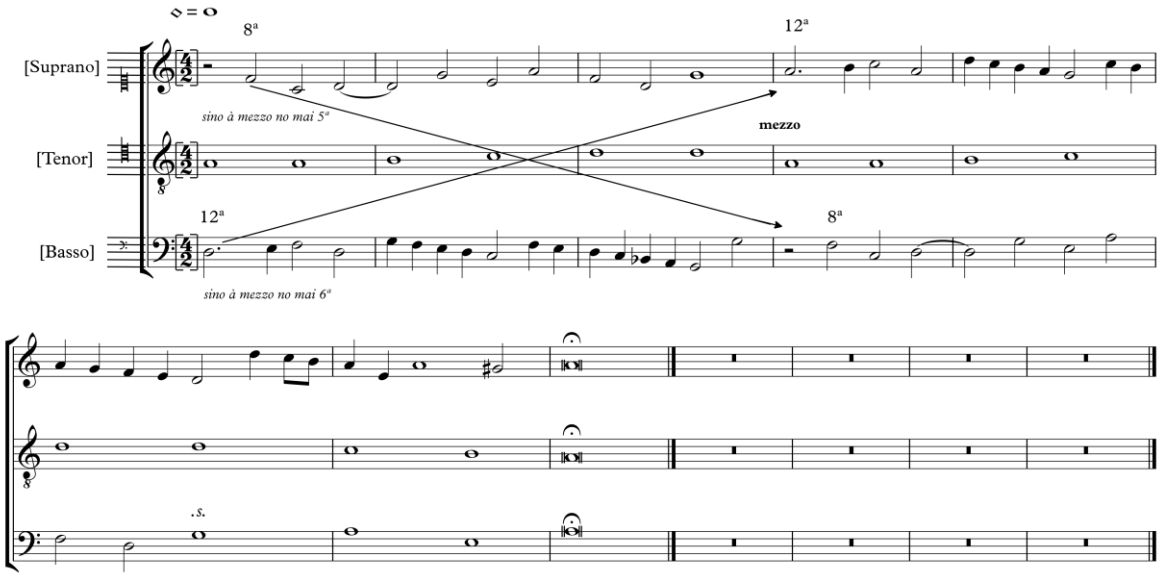
[784] "*Et ogni volta che farà un Canone con quella regola ò sia sopra canto fermo, o figurato sempre potrà fare seguire una parte alla sesta con quella parte di mezzo. Come dal detto esempio si può vedere*" (GRAZIANI?, n.d., f.43v).



Exemplo 356: "*Modo di tirare un Canone alla quinta Sopra*" (GRAZIANI?, n.d., f.43v).

De maneira contrastante, o próximo cânone (Exemplo 357) é estabelecido com o artifício da permutação entre as partes a ser realizada no 'meio' ('*mezzo*') da composição: Basso passa a ser realizado uma décima segunda no Soprano, e o Soprano, uma oitava abaixo

no Basso. Sobre sua realização, o autor recomenda que até a metade (ou o ponto de permutação) a parte do Soprano não realize uma quinta com o *canto fermo* (Tenor), assim como o Basso deve evitar realizar a sexta – e se esta ocorrer, que seja realizada entre o Soprano e o Tenor após a permutação das partes (GRAZIANI?, n.d., f.44r). Novamente é interessante notar que o aspecto gráfico fornecido pelo autor possui o intuito de externar o processo implícito do contraponto.

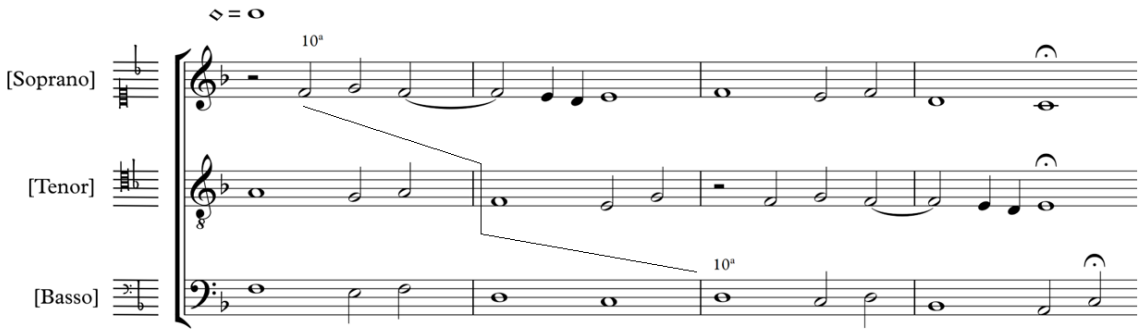


Exemplo 357: "*Et la parte del Basso dichi quello che dice il Suprano per la mettà et per il contrario quello che dice il basso lo dichi il Suprano*" (GRAZIANI?, n.d., f.44r).

Já o caso do cânone apresentado na Figura 130 (transcrito no Ex.358), o processo é mais simples, e consiste apenas da realização sobre um *canto figurato* (Tenor) de um cânone à décima envolvendo o Soprano e o Basso. Mais uma vez, destaca-se a demarcação gráfica do autor para salientar o respectivo processo compositivo.



Figura 130: "[*Canone*] *alla decima*" (GRAZIANI?, n.d., f.44v).



Exemplo 358: Transcrição do "[*Canone*] *alla decima*" acima (GRAZIANI?, n.d., f.44v).

Com relação ao próximo exemplo (Ex.359), não é claro qual seria a intenção do autor, embora podemos conjecturá-la. A situação musical é acompanhada de uma breve inscrição: "E desta maneira se faz (referindo-se às notas): onde se dizia *re*, se diz *mi*"[785] (GRAZIANI?, n.d., f.44v). Logo, suponha-se que o autor esteja se referindo a um cânone que possui o seu *motto* aplicado na transformação das sílabas hexacordais. No entanto, o exemplo aparenta transformar as sílabas *mi* em *fa* (e não *re* em *mi*), o que poderia ser um erro por parte da anotação; de outro modo, o *motto* aparentemente não faz sentido se confrontado com o exemplo musical. Portanto, considerando essa hipótese, observa-se a alteração das sílabas na

[785] "*In questo modo si fà, et manda le note, dove si diceva re, se gli dice mi*" (GRAZIANI?, n.d., f.44v).

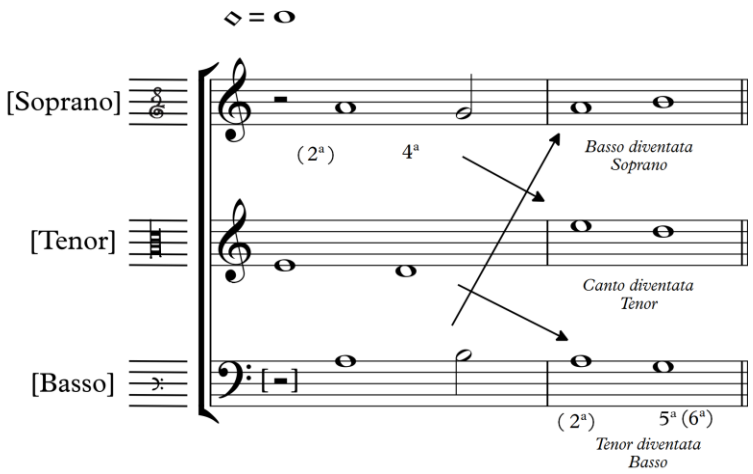
parte do Basso, Tenor e Contr'alto, que transformam suas sílabas *mi* em *fa* (tanto do hexacorde *mollis* quanto o *naturalis*[786]), resultando que essas sejam cantadas com um *b molle*.



Exemplo 359: Exemplo de cânone com seu artifício baseado na transformação das silabas hexacordais (GRAZIANI?, n.d., f.44v).

No último cânone apresentado, mais uma vez o processo da permutabilidade das vozes é apresentado como artifício. Neste caso, diferentemente do exemplo já apresentado, o autor apresenta uma possibilidade em que todas as vozes envolvidas no cânone são permutadas. No breve exemplo (Ex.360), o Basso passa a ser realizado pelo Soprano uma oitava acima, o Soprano passa para o Tenor (uma quarta abaixo), e o Tenor ao Basso (uma quinta abaixo).

[786] Uma vez que o sistema vigente é '*per b molle*'.



Exemplo 360: Exemplo de cânone realizado a partir da permutabilidade das vozes (GRAZIANI?, n.d., f.44v). Os intervalos aqui apresentados em parênteses, identificam aqueles que aparentemente não informam nenhuma relação com as vozes, embora sejam presentes no manuscrito. Por outro lado, aqueles que não constam entre parênteses, informam o intervalo utilizado para a permutação das respectivas partes.

3.16.1.4 Modos

A exposição modal apresentada no manuscrito considera tanto o sistema com oito quanto aquele com doze modos – e neste caso, tanto a versão com o modo 1 sobre a *finalis* 'D *solre*' quanto aquele com a *finalis* em 'C *faut*'. Esta condição ambígua é provavelmente consequência daquilo que aparenta ser registros independentes sobre o assunto, pois tais ocorrências surgem com uma certa distância no manuscrito: enquanto que nos fólios 29r a 30v, considera-se o sistema dos doze modos, com modo 1 a partir de 'D', no fólio 32v é apresentado uma lista de cadências do mesmo sistema, embora considerando a reordenação zarliniana como o modo 1 sobre a *finalis* 'C'. De maneira contrastante, no fólio 34v observa-se uma breve exposição em latim cuja origem não foi identificada, que, por sua vez, considera o sistema octonário especificamente aplicado ao canto monofônico. Ao presente estudo, iremos nos concentrar apenas na primeira e na segunda argumentação com relação aos doze modos[787], investigando como tais evidências podem nos auxiliar a circunscrever elementos teóricos sustentados no manuscrito a respeito da teoria zarliniana.

[787] Sendo que parte da segunda exposição é concernente às cadências, e, portanto, tais porções serão apresentadas no próximo tópico.

O assunto inicia-se com exposição das espécies de *diapente* e *diatessaron*, seguida de uma 'máxima' sobre a divisão harmônica e aritmética[788], a qual diz: "*Harmoni*[*c*]*a, quasi dicitur Harmonia, che acorda, et Arithmetica, che non acorda*" (GRAZIANI?, n.d., f.29r). A partir dessa breve colocação que aparentemente apenas enfatiza a relação etimológica entre '*harmonica* e *harmonia*', uma única melodia ilustra a configuração das espécies de *diapente* e *diatessaron* aplicada aos doze modos, tanto '*per ♮ quadro'*, quanto '*per ♭ molli*', conforme mostra as Figuras 131 e 132.

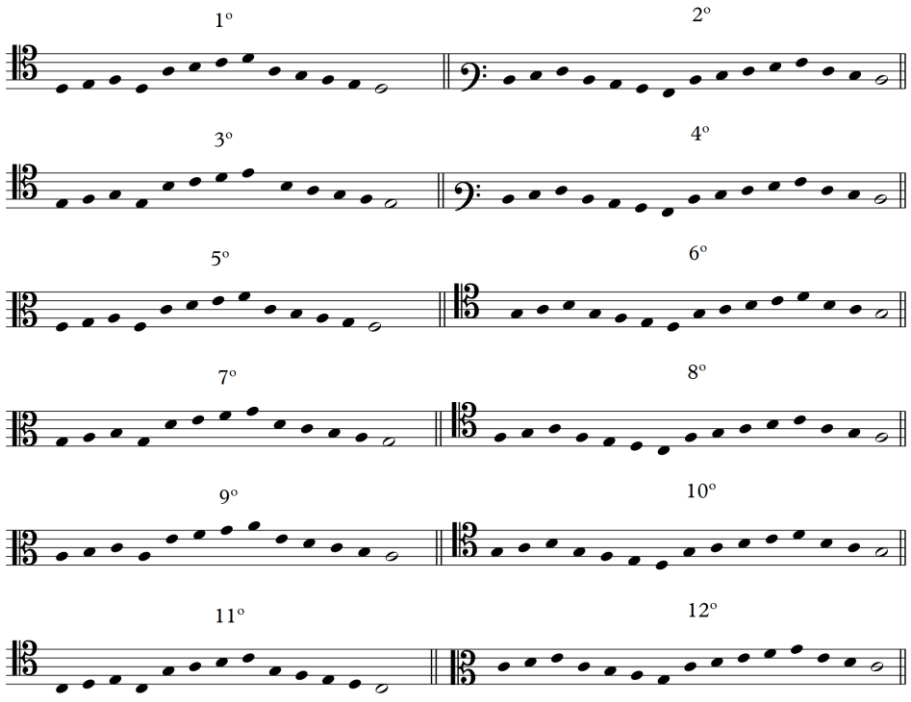


Figura 131: Modos *per ♮ quadro* (GRAZIANI?, n.d., f.29v).

[788] Aspectos relacionadas às divisões da oitava são apresentados apenas no fólio 30v, sem a presença de qualquer indicação adicional.

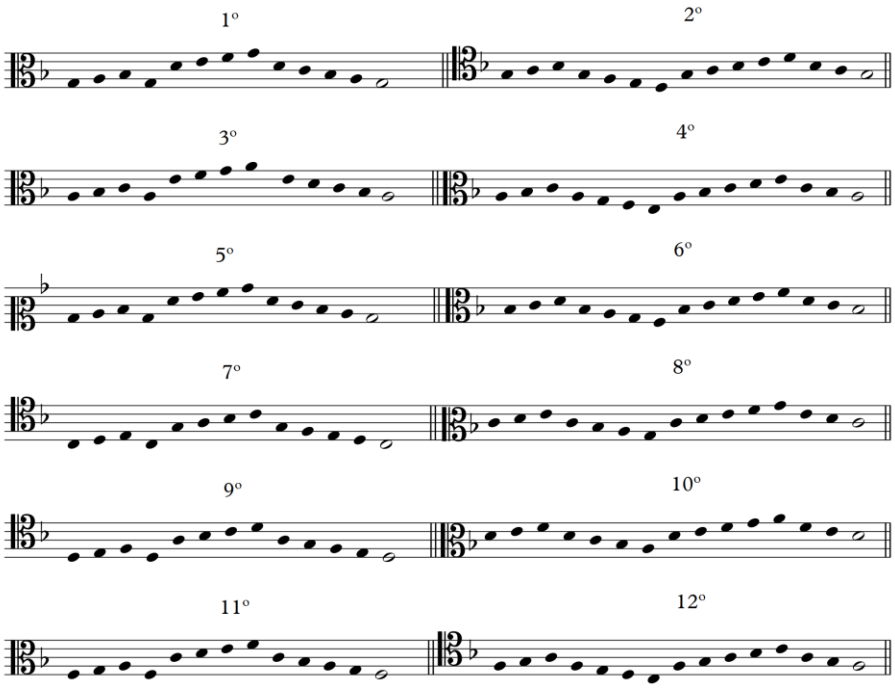


Figura 132: Modos *per ♭ molli* (GRAZIANI?, n.d., f.30r).

Como visto, a exposição dos modos fundamenta-se na elaboração dos doze modos. No entanto, assim como será comentado na seção dedicada a Zarlino no presente estudo (3.23.1.2), uma nova ordenação dos modos é proposta, fundamentada em uma nova da ordenação das espécies de *diapason*. Esta reordenação já se faz presente em *Dimostrationi harmoniche* (1571), e de maneira mais detalhada, na segunda edição de *Le Istitutione harmoniche* (1573). É interessante notar que nos fólios 32v e 33r, duas listas são apresentadas contendo as espécies de oitava e as cadências inerentes, considerando, entretanto, a 'nova' ordenação zarliniana. Por isso, além de figurar possivelmente em anotações distintas daquelas anteriormente comentadas, a presença destas listas consiste um exemplar da recepção da recente reelaboração zarliniana, tanto pelo autor do manuscrito (Graziani, em nossa hipótese), ou até mesmo por Costanzo Porta (se considerarmos a sua influência).

Dessa maneira, abaixo reproduz-se apenas a lista das espécies (Tab.59) – deixando aquela das cadências a ser apresentada no próximo tópico. Enfatiza-se que nenhum acréscimo é apresentado se compararmos à formulação zarliniana: trata-se apenas da anotação sumária daquilo que é apresentado em detalhe na segunda edição de *Le Istitutione* (1573).

	Espécies
Modo 1	primeira espécie de *Diapente* e *Diatessaron* em C solfaut
Modo 2	segunda espécie de *Diatessaron* em C e Γ (na parte grave)
Modo 3	terceira espécie de quinta em D, [e de quarta em] A, no agudo
[Modo 4][789]	segunda espécie da quinta em A. D no agudo
Modo 5	terceira espécie da quinta em e ♮ no grave
Modo 6	"este se mistura com o primeiro". Terceira espécie da quinta em ♮ e., colocada no agudo na parte grave
Modo 7	quarta espécie da quinta em F. C. na parte aguda
Modo 8	quarta espécie da quinta em e.f. tanto no agudo quanto no grave
[Modo 9][790]	segunda espécie da quarta em D.G. posta no grave
Modo 10	quarta espécie de quinta D.G. posta no agudo
Modo 11	Segunda espécie da quinta em A.e
Modo 12	Segunda espécie da quinta e.a. no agudo.

Tabela 59: Síntese da exposição sobre a estrutura dos modos como apresentado no manuscrito (GRAZIANI?, n.d., f.33v).

3.16.1.5 Cadência

As variadas ocorrências sobre a cadência no '*Trattato*" são apresentadas sobretudo como uma consequência da resolução das dissonâncias, em vez de um processo que se assume como uma função sintática específica – ainda que o autor utilize o termo "*cadentia*". Ao longo do manuscrito, identificamos sete "capítulos" (ou seções) em que envolve a cadência (ou seu efeito) como assunto principal, sem que haja uma exposição sistemática.

Desta maneira, os cinco primeiros capítulos associados à cadência consistem na argumentação da construção cadencial sob a perspectiva de seu papel resolutivo, e seu posicionamento 'durante' ou ao 'final' de uma composição. Os dois restantes apresentam exemplos que indicam diversas configurações cadenciais e uma lista de pontos de resolução referenciado a cada um dos doze modos. Portato, entre aqueles capítulos relacionados à cadência, foram identificados: (1) "*Del lasciare et finire*" (f.5r); (2) "*Delle mezze cadentia*" (f.6r); (3) "*Delle risolute, cioè settime et quarta*" (f.7v); (4) "*La cadentia*" (f.7v); (5) "*Della*

[789] '*Ottavo'*, no manuscrito.
[790] '*Sesta'*, no manuscrito.

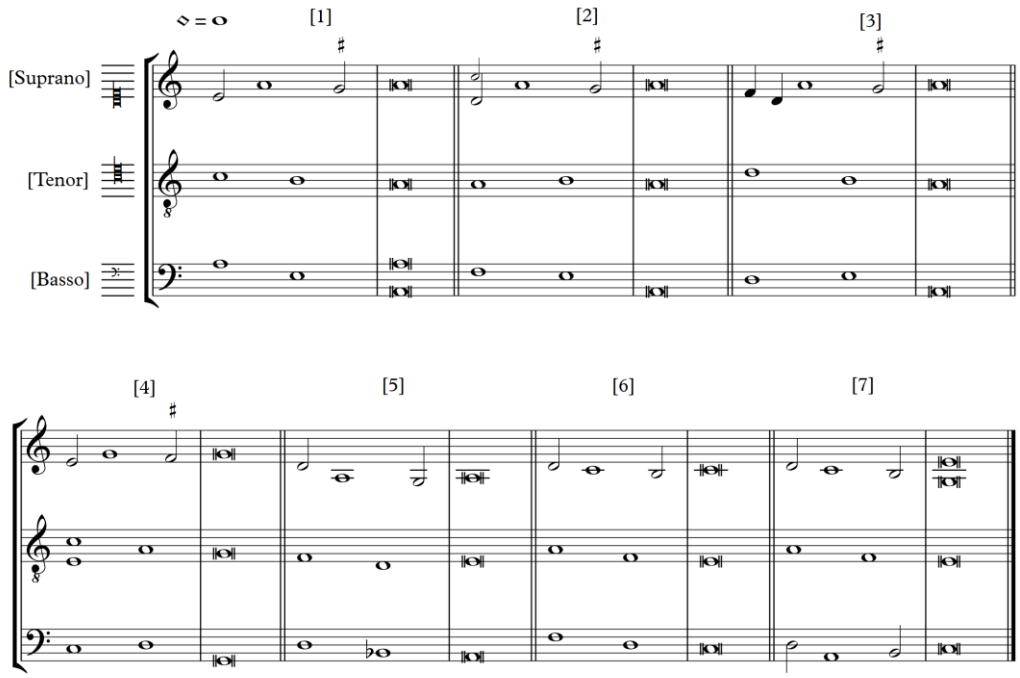
cadentia" (f.9r); (6) "*Cadentie musichali per ♮ quadro*" (f.31r) e "*Cadentie musichali per ♭ molle*"; (7) "*Cadenze regulari e Cadenze irregolari*" (f.32v).

Do ponto de vista da definição, o autor não apresenta uma formulação a respeito, mas somente o termo é apresentado por seu entendimento implícito. Por exemplo, ao se referir à finalização de um duo, o autor escreve: "...quando se termina a dois com o Soprano, [o contraponto] é finalizado *per cadentia*" [791](GRAZIANI?, n.d., f.5r). Se investigarmos a terminologia '*per cadentia*' ao longo do próprio manuscrito, veremos que o termo significa a progressão típica por meio da resolução da sexta maior para oitava (ou terça menor para o uníssono). Além da própria citação, esse entendimento pode ser inferido na porção intitulada, "*Delle mezza Cadentia*", em referência a incompletude do processo cadencial. Neste caso a estrutura caracteriza-se pela permanência de apenas alguns dos elementos da estrutura, como o semitom realizado "pela parte que menos salta" (isto é, a cláusula melódica do Soprano). Caso o compositor opte por essa cadência e não realiza ao menos esta importante cláusula melódica – procedendo, por exemplo, com "todas as notas naturais" ou operando-a "por algum outro [movimento] ou [intervalo]" - então ele não conseguirá o efeito conclusivo, e por isso, essa deverá ser evitada – conclui o autor[792] (GRAZIANI?, n.d., f.6r).

Nos fólios 31 *recto* e 31 *verso*, observa-se talvez a maior contribuição do manuscrito a respeito das cadências: sete exemplos de configurações cadenciais *per ♮ quadro* – sob as quais também são apresentadas onze 'cadencias comuns' ('*cadentie comune*') – e quatorze configurações *per b molle*. Em seguida, uma lista de cadências 'regulares' baseada na reordenação dos doze modos realizado por Zarlino, é oferecida – contudo, sem qualquer comentário a respeito.

Portanto, apresenta-se abaixo uma transcrição das referidas cadências (Ex.361 a 363), bem como da lista dos pontos cadenciais baseada na reordenação modal zarliniana (Tab.60).

[791] "*Quando si finisce à due con il Suprano si finisce per cadentia...*"(GRAZIANI?, n.d., f.5r).
[792] "*Quando si fà la mezza cadentia, ò cadentia cossi deta, da quelle parti che meno salta li vuole il semituono; et se altro non vi è adoprare il ♯, se non tutte naturale, ò adoprare altro, ò far' altro, questo non si può fare"* (GRAZIANI?, n.d., f.6r).



Exemplo 361: “Cadências musicais *per ♮ quadro*” (GRAZIANI?, n.d., f.31r). As notas duplas indicam opções de resolução.



Exemplo 362: “Cadências comuns” (GRAZIANI?, n.d., f.31r). As notas duplas indicam opções de resolução.



Exemplo 363: “Cadências musicais *per ♭ molle*” (GRAZIANI?, n.d., f.31v). As notas duplas indicam opções de resolução.

	Cadências regulares
Modo 1	C, e, <g>[793], C
Modo 2	Γ, C, E, Γ
Modo 3	D, F, A, D
Modo 4	A F, D, A
Modo 5	E, G, ♮, E
Modo 6	♮, E, <G>[794], ♮
Modo 7	F, A, F, C
Modo 8	C, A, F, C
Modo 9	G, ♮, D, G
Modo 10	D, ♮, G, D
Modo 11	A, C, E, A
Modo 12	E, C, A, E

Tabela 60: "Cadências regulares" (GRAZIANI?, n.d., f.32v). As 'cadências irregulares', conforme diz o autor, são aquelas que são realizadas nas notas não apresentadas na lista

3.16.1.6 Musica ficta

Sobre o assunto, são apresentadas apenas sucintas definições dos efeitos resultantes dos sinais × e ♭ - identificados pelo efeito de aumentar e abaixar um semitom menor, respectivamente -, oferecendo alguns comentários sobre possíveis usos, tanto em uma situação *per ♮ quadro* quanto *per b molle*.

Desta maneira, é interessante notar como a questão é apresentada e explicada, revelando-nos alguns dos detalhes da lógica argumentativa sustentada pelo autor. Desse modo, através de ilustrações em pautas musicais, comenta-se que tais sinais proporcionam um cromatismo sempre 'acidental': portanto, um '*fa* acidental' é resultado de um × e um '*mi* acidental' resulta de um *b molle*. Para exemplificar tais situações, são oferecidos exemplos *per ♮ quadro* e *per b molle* com as respectivas indicações das notas de acordo com a posição da mão guidoniana (Fig.133/134 e Fig.135/136). Portanto, ao que os exemplos sugerem, tais notas deverão ser compreendidas, de fato como 'acidentes' - embora sejam 'referenciadas' (isto é, solmizadas) de acordo com a sua posição natural.

[793] Originalmente "f". A emenda indicada na tabela foi fundamentada na opção apresentada por Zarlino na edição de 1573 de *Le Istitutione harmoniche* (1573, IV, p.392), a fonte mais provável para a presente lista.
[794] Originalmente "F". Emenda baseada em Zarlino (1573, IV, p.402)

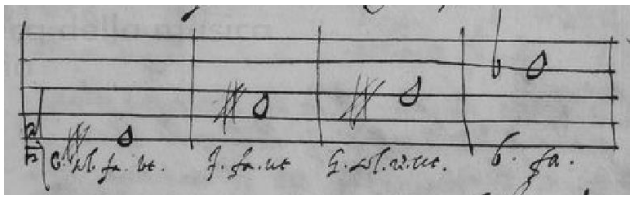


Figura 133: Exemplos dos ‘acidentes’ em uma situação *per ♮ quadro* (GRAZIANI?, n.d., f.2r).



Figura 134: Transcrição da ilustração acima (*per ♮ quadro*)

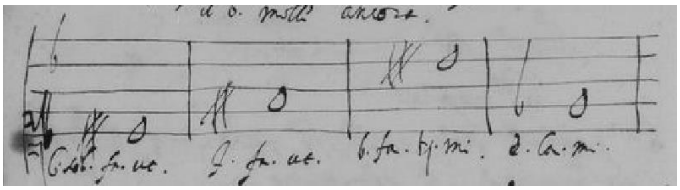


Figura 135: Exemplos dos ‘acidentes’ em uma situação *per b molle* (GRAZIANI?, n.d., f.2v).



Figura 136: Transcrição da ilustração acima (*per b molle*). O colchete apresenta a interpretação comumente adotada em transcrições modernas para a mesma situação.

3.17 Rossetti, Biagio

O teórico e organista veronese, Biagio Rosetti (segunda metade do séc. XV – *post* 1547) foi educado na *Scuola degli Accoliti* na Catedral de Verona. Em 16 de Julho de 1495, ordenou-se padre e entrou para os colegiados dos clérigos, tornando-se capelão e cantor

(SCHIMIDT-BESTE, 2016). Assim como apontam Bergquist e Harrán, pouco depois Rossetti se torna o organista da catedral, permanecendo neste posto ao menos até 1547 (como apontam documentos), e provavelmente, até a sua morte (BERGQUIST; HARRÁN, 2001).

3.17.1 *Libellus de rudimentis musices* (Verona, 1529) – Ts.4

Embora tenha escrito um tratado sobre a maneira de tocar órgão - conforme cita seu sobrinho, o matemático, Giovanni Padovani em seu tratado '*Institutiones'*, (como comentado) -, o seu único tratado sobrevivente *é Libellus de rudimentis musices* (1529), que pode ser entendido como um dos tratados da tradição italiana da *ars cantandi* (diferentemente daquela da *ars componendi*), cujo principal escopo consiste no fornecimento de informações práticas exclusivamente aos cantores: uma tradição que possui grande representatividade em meados do século XV pelo tratado do humanista e teórico francês (educado em Mântua sob tutela de Vittorino da Feltre) Johannes Gallicus em *Ritus canendi vetustissimus et novus* (c.1460) (HARRÁN, 1987, p.46).

Libellus foi publicado em Verona por Stefano da Sabbio e seus irmãos, o que, a priori, é um fato inusitado, pois os irmãos da Sabbio (assim chamados pois são originários de Sabbio Chiese, uma comuna bresciana) foram atuantes principalmente em Veneza, com a empreitada iniciada pelo primogênito, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio. A presença em Verona, conforme pontua Laura Carnelos em *Dizionario Biografico degli Italiani* (2013), ocorre a partir de um dos irmãos, Stefano, que, juntamente com próprio Giovanni Antonio e Pietro, foram chamados a essa cidade pelo bispo Gian Matteo Giberti[795] em 1528 para a realização de um projeto editorial, permanecendo até 1532, quando então os três voltaram a imprimir individualmente em Veneza (CARNELOS, 2013).

Embora Carnelos não comente sobre o projeto editorial especificamente para qual os irmãos foram convidados, o contato de Giberti com os impressores possivelmente constitui-se como parte da tratativa das medidas concernentes à difusão de seus esforços como

[795] Que ganhou notoriedade política na cúria romana a partir de seus serviços como secretário de Giulio de' Medici, futuro papa Clemente VII, por sua posição antimperialista e seus desdobramentos políticos alinhados a Francisco I da França (VENTURI, 1933).

“reformador dos costumes do clero e do povo e zelador da fé católica” (VENTURI, 1933). Desta maneira, a requisição da experiência de impressores como as dos irmãos da Sabbio, pode ter ocorrido pela ausência dessa mão-de-obra em Verona. Entre os textos alinhados a esse propósito já publicados em Verona, constam as *Constitutiones* (Verona 1589), que serviu de modelo às demais dioceses na formação dos canônicos tridentinos. No entanto, como afirma Venturini (1933), ainda que tenha sido bastante estimado pelo papa Paulo III (Alessandro Farnese), sucessor de Clemente VII, Giberti não foi apontado ao cardinalato por sua oposição ao imperador Carlos V (VENTURI, 1933).

Rossetti dedica o seu *Libellus* justamente ao bispo Giberti, sendo este aparentemente o responsável pelos custos da impressão realizada por Stefano e os irmãos da Sabbio. Considerando o contexto político em que figurava Giberti, é possível compreendermos que, pelo tratado de Rossetti, também havia uma possível intenção da sua utilização como ferramenta a complementar, por uma perspectiva musical, essa nova tendência do movimento reformista. Esta premissa pode ser de certa maneira confirmada diante do caráter apresentado pela segunda parte das duas que formam o tratado. Se a primeira apresenta os rudimentos necessários para a formação musical do cantor (definições elementares, solmização, mutação, intervalos, leitura, modos, tons salmódicos), na segunda, constam detalhes para que a ‘entrega’ do texto seja realizada de maneira apropriada, com duras críticas a alguns de seus contemporâneos nesse sentido - e é essencialmente esta parte que alguns estudiosos como Alan H. Preston (*Sacred polyphony in Renaissance Verona*, 1969) e Don Harrán (*Word-Tone Relations in Musical Thought*, 1986; *Directions to Singers in Writings of the Early Renaissance*, 1987) ressaltaram em seus escritos.

No entanto, aqui nos limitaremos a apresentar os elementos que se alinham ao objeto proposto, isto é, que condizem com as descrições dos elementos concernentes à entrega apropriada do texto dos cânticos eclesiásticos, *a priori*, monofônicos. Desta maneira, toda a porção selecionada constará na primeira categoria “Elementos relacionados à tradição do cantochão”, ainda que, por conjectura, é possível estendermos os mesmos ensinamentos a contextos polifônicos, uma vez que a polifonia era regularmente realizada na Catedral de Verona; portanto, assume-se que os ensinamentos proporcionados por Rossetti poderiam ser aplicados tanto ao cantochão quanto à polifonia (HARRÀN, 1988, p.52).

3.17.1.1 Elementos relacionados à tradição do cantochão

Intitulada como "*De choro et organo compendium*", a segunda parte do tratado apresenta ao longo de seus quatorze capítulos, indicações detalhadas concernentes a boa realização dos cânticos, e elementos sobre a atuação do órgão no contexto litúrgico.

Por se tratar, em muitos aspectos, de uma espécie de 'método' para a *performance*, críticas inevitavelmente são proferidas ao longo da exposição, tanto do ponto de vista dos cantores quanto dos organistas. Procuraremos aqui fornecer uma síntese daquilo que Rossetti apresenta em seu tratado, o qual figura uma importante fonte de argumentos críticos perante a realização musical deste contexto eclesiástico no norte da Itália no período

Como pontua Harrán, Rossetti preocupa-se fundamentalmente com a relação entre palavras e música, tanto da perspectiva musical quanto devocional (1987, p.50). Inerente ao histórico da própria *schola accolitorum* relacionada a *studia humanitatis* desde 1477, conforme afirma Alan H. Preston (1969, p.13), pode-se imaginar que o grande apreço de Rossetti à correta declamação de sílabas e palavras tenha sido consequência especificamente desta formação, o que, em termos gerais, "caracteriza a abordagem humanista ao estudo dos cânticos nas escolas das catedrais" (1969, p.49); já que é justamente "na palavra", como nos lembra Harrán, que as dimensões tanto cristãs e humanistas se encontram (1986, p.112).

Mesmo que o desenvolvimento concernente a esses aspectos ocorra de maneira aprofundada na segunda parte do tratado, informações importantes ao nosso propósito são apresentadas também na primeira parte. No inferido cap. VI ("*Attende bene quod nulla syllaba dictionis profertur*") Rossetti realiza a distinção de dois tipos de relações entre música e texto (ou 'gramática' nos termos do autor): (1) texto a serviço da música; (2) música a serviço do texto.

Em termos práticos, afirma Harrán, "o primeiro tipo é aplicado às músicas ornamentais, repletas de ligaduras e melismas, como Responsórios, Graduais e Introitos" (1986, p.113). Nesses casos, os aspectos que configuram 'infrações' com relação a acentuação de sílabas devem ser tolerados, pois neste caso, "a gramática é subordinada à música" ("*hic grammatica ancilla est musicae*") (1527, f.Ciiv).

Com relação ao segundo tipo, faz-se necessário a correta distinção na realização de sílabas acentuadas daquelas não acentuadas. Nas palavras do próprio Rossetti, isto ocorre nos casos dos "Hinos, Prosas ou Sequências, Salmos e Antífonas"; desta maneira, "quando cantamos uma sílaba curta, nós devemos encurtar a nota da melodia, mesmo se houver duas notas para uma sílaba curta de uma palavra"[796] (1527, f.Ciiv). Para ilustrar essa situação, dois exemplos são apresentados: no primeiro (Fig.137), requer-se que a sílaba '*de*' da palavra '*ideo'*, sejam brevemente realizadas mesmo comportando duas notas, "de maneira a soarem apropriadamente";[797] no segundo exemplo (Fig.138), a sílaba '*mi*' da palavra '*Domine*', deverá ser realizada de maneira mais curta, privilegiando o acento apropriado do vocábulo[798].

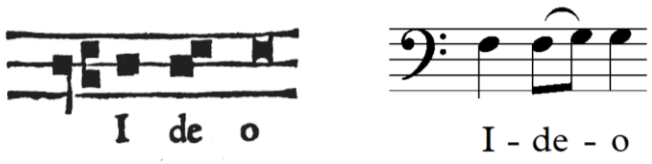


Figura 137: Transcrição ilustrativa do processo pretendido por Rossetti (1527, f.Ciiv) em torno da realização de sílabas curtas em duas notas em ligadura (baseado em HARRÁN, 1986, p.117).

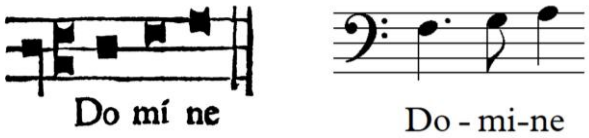


Figura 138: Transcrição ilustrativa do processo pretendido por Rossetti (1527, f.Ciiir) em torno da realização de sílabas curtas em uma situação musical, *a priori*, equidistante (baseado em HARRÁN, 1986, p.117).

O mesmo argumento é tratado mais amplamente a partir do inferido capítulo 7 da segunda parte, em que Rossetti estende a discussão sobre a realização apropriada das sílabas longas e curtas aplicadas aos cânticos essencialmente silábicos - que, portanto, configuram em situações da prevalência do texto sobre a música, no que diz respeito a entrega a ser realizada pelo cantor. Nesse caso, também é notável a estratégia encontrada por Rossetti para

[796] "*...ut quando pronunciamos syllabam brevem debemus abreviare notulam cantus etiam si fuerint duae notulae supra unam syllabam dictionis brevem*" (1527, f.Ciiv).
[797] "*Unde est syllaba de, dic strictius illas duas notulas ligatas et sic bene erit consona*" (1527, f.Ciiir).
[798] "*Etiam in ista antiphona est dictio dominus illa syllaba mi est brevis, et sic dices strictius*" (1527, f. Civr).

ilustrar a sua argumentação: o autor apresenta uma espécie de 'guia' rítmico para indicar a maneira que julga ser a ideal para a entrega daquele texto, fornecendo, para o mesmo exemplo, uma versão apropriada ('*bene'*) e outra não apropriada ('*male'*).

O primeiro dos exemplos fornecidos se trata de um texto do Salmo 50 ('*Domine labia mea'*), no qual o mesmo princípio acima discutido é aplicado. Aqui apresenta-se apenas o *incipit* tanto da versão 'apropriada' quanto aquela 'não-apropriada', a qual proporciona "confusão" causada por uma "pronúncia, gramatical e musicalmente" deficitária (Fig.139):



Figura 139: Comparação entre as duas maneiras a respeito da acentuação de um texto (1527, f.Kiiiv-f.Kivr). Observa-se, além da diferença do ritmo da recitação, também a ausência de algumas sílabas na versão '*male*' justamente para expor o resultado geral de algumas das deficiências ocasionadas pelo descuido e má entrega do texto.

Rossetti também comenta sobre os elementos concernentes à articulação e das divisões frasais, além do comprometimento da clareza da entrega do texto a partir de leituras mal realizadas. Desta maneira, uma série de exemplos são fornecidos para exemplificar diversas situações adequadas e não-adequadas a esse respeito (Tabela 61).

"Bene"	**"Male"**
In habitatione sancta/Coram ipso ministravi	In habitatione/ sancta cora/ ipso ministravi
Benedicite omnia opera Domini Domino/ laudate et super exaltate eum in sæcula	Benedici tonia opera Domini Domino laudate super exaltateum min sæcula
Iustum deduxit per vias rectas	[Iustum deduxit] per via recta
Et ostendit illi regnum Dei	Et ostendit illum regnum Dei
Adivvent ut dum eorum	Aivvent tudum [eorum]
Tempora sint tua	Tempora sin tua

Tabela 61: Exemplos que ilustram situações quanto a leitura e articulação textual de maneira apropriada e não-apropriada (cf. 1527, f.Kivv-f.Lir).

Além da questão sobre a articulação frasal proporcionada por pontuações (incluindo a vírgula), o autor afirma também sobre o emprego de "notas longas para sinalizar finais de membros paralelos de versos salmódicos" (1987, p.52). Como afirma Harrrán, os valores alargados dos finais desses grupos "não somente dividem o texto, mas também direcionam o cantor a tardar em maior ou menor grau esta última nota e seus membros", de acordo com a sintaxe do texto (1987, p.53).

Por essa mesma perspectiva, consta também a prescrição de Rossetti sobre a inflexibilidade acerca da repetição de palavras, afirmando que se trata de um "vício cometido sem nenhuma razão"[799], se comparada a uma entrega textual fluída e coesa. O processo ocorre principalmente nas seções de "*Benedicamus domino* e *Deo gratias* nas festas dos apóstolos ou nos movimentos do Agnus Dei" (1987, p.53), como pontua Harrán a partir das palavras de Rossetti.

Além dos aspectos supracitados, o autor veronese comenta sobre outros elementos que enfatizam aquilo que julga ser algum nível de deturpação sobre a entrega textual. Servindo-se da organização proposta por Harrán sobre esse mesmo tópico, que ao mesmo tempo podem constituir em atributos ou requisitos a serem considerados por um bom cantor, podemos dividir tais elementos em: (1) pronúncia; (2) respiração; (3) tempo; (4) expressão (1987, p.54).

Sobre a pronúncia, a primeira categoria inferida por Harrán, constam seis erros comuns além daquilo que já foi exposto sobre a boa articulação textual. O primeiro é a realização de vozes anasaladas, "uma prática que parece ter sido amplamente difundida no canto eclesiástico antigo"; apesar de Rossetti não utilizar a expressão "anasalado", ele comenta sobre a adição de sílabas não requeridas em certas vogais durante um melisma, emulando, o resultado sonoro de uma voz anasalada, por exemplo: para as palavras '*Alleluia'* e '*Domino'*, de maneira equivocada seriam cantadas como "*A-a-an-an-an-na-le-lu-u-u-um-um-um-ia*" e "*Do-o-o-on-on-on-on-mi-no*", assim resume Harrán[800] (1987, p.54). A segundo

[799] "*replicare syllabas, vel dictiones, nisi semel, quia est vitium sine ratione factum*" (1527, f. Ciiiv).

[800] A exposição originalmente ocorre no inferido capítulo 7 da primeira parte. Na verdade, Rossetti apresenta esta mesma informação de maneira escalonada; por exemplo, sobre a primeira palavra '*Alleluia'*, o autor apresenta o equivoco da seguinte maneira: "*Et etiam bene attende quando plures notæ funt coniunctæ in una syllaba, uerbi gratia quæ terminant in a in e in u uel in o debemus perseverare in illa uocali usquequo incipiamus aliam syllabam vel vocalem ut eft alliam et sæpe propter neumas, sunt: multe notulæ et ligaturæ in*

é relacionado com a exclusão de certas sílabas, como "*Domine labia mea aperis*" que torna "*Domi-labia me-peris*", ou ainda pela duplicação de uma determinada consoante que ocorre no final de uma palavra, sucedida por uma palavra iniciada por vogal, como em "*requiem aeternam*" que se torna "*requiem maternam*", ou ainda, "*saculorum amen*" que é realizada como "*saeculorum mamen*" (1987, p.54). O terceiro e quarto erros configuram-se pela omissão ou adição de uma letra no meio de uma palavra, como por exemplo, "*aiutorium*" (que na verdade é "*adiutorium*") ou "*allelugia*" (para "*alelluia*"). O quinto consiste na alteração de uma palavra pela substituição de duas letras por uma, como em "*sum*" que se torna "*so*", ou "*adiutorium*" que se torna "*adiutorio*" (1987, p.55). E o sexto e último erro indexado por Harrán, em síntese à exposição de Rossetti concernente à pronúncia, consta a compressão de duas vogais adjacentes de palavras diferentes em uma única sílaba, como "*exaltate eum*" que se torna "*exaltateum*" (1987, p.55).

A segunda categoria, respiração, distingue-se em sete recomendações conforme a proposta de Harrán: (a) nunca se deve respirar durante uma palavra, ao menos que seja absolutamente necessário[801]; (b) em melismas são considerados, quanto a respiração, tanto a capacidade da voz humana em sustentá-la e a estrutura da linha melódica em questão[802]; (c) a respiração deverá apoiar saltos de terça, quarta, ou quinta, pois as notas envolvidas devem ser iguais em força, "sem que estas ofendam o ouvido daqueles que lhe escutam"[803]; (d) a respiração deverá ser moldada ao contorno da melodia[804]; (e) as ligaduras e os melismas devem ser realizados de maneira que a respiração encoste uniformemente no palato[805]; (f)

---

alliam ideoque debemus dicerc femper illam syllabam a, vel le et lu, ia, si, in principio alliam erunt multe notulæ, in syllaba, a, debemus perseverare in illa vocali, a, usque quo perveniamus ad aliam syllabam le, et non dicere a et transactis duabus notulis et dicere an, et sic,lu, aliqui dicunt, si sunt plures notulæ lu lum, et sic etiam ut multi dicunt in benedicamus de Apostolis" (1527, f.Ciiir).

[801] "*...tunc enim necessitate urgente poterit cantor post non ultimam dictionis syllabam respirare*" (1527, f.Ciiiv). Neste parágrafo, todas as passagens originais também foram citadas por Harrán (1587, p.56-57).

[802] "*Et si cantus ascenderit, vel descenderit sine littera, vel syllaba, et cum neumis: tunc nobis conceditur facere pausas secundum complexionem vocis humanae. Ideoque in cantu descendendo ad ultimam descendentem debemus facere paus*am..." (1527, f.Ciiiv).

[803] "*Et quando facis diapente, vel diatessaron, vel ditonum in cantando dic leviter cum anhelitu, et emitte aequaliter vocem, et anhelitum...multi conantur quo maxime possunt impetu proferre quod multum displicet auribus audientium...* (1527, f.Ciiiv).

[804] "*...oportet ascendere, vel descendere leviter cum harmonia, et cum auditu suavi, quod faciens, bene et optime cantabis cum delectatione*...(1527, f.Ciiiv).

[805] *"... et quando pervenerint ad ligaturas, vel neumas, fac: ut anhelitus feriat palatum plane*" (1987, f. Ciiiv-Civr).

durante as pausas, a respiração deverá ser realizada de maneira "calma e sem ansiedade"[806]; (g) não se deve respirar durante uma ligadura[807] (HARRÁN, 1987, p.56-57).

A terceira categoria, indica a necessidade da escolha correta de um 'tempo' – aqui presumidamente significando 'pulso' – pelo qual o texto será apresentado de maneira adequada. Por "tempo correto", segundo que afere Harrán, entendesse aquele que seja "moderado". Segundo os exemplos fornecidos por Rossetti, escritos de modo meramente ilustrativo, as notas rápidas (como semimínimas) são consideradas não-apropriadas, diferentemente daquelas escritas em notas mais alongadas; além disso, uma vez estabelecido um determinado "pulso" para a declamação, este deverá ser mantido uniformemente regulado. A única exceção a esse preceito, ocorre na "abertura ou conclusão de uma peça ou frase", embora sem a distinção entre um exemplo silábico ou meslimático, como afere Harrán (1987, p.57). Nas palavras de Rossetti: "devemos estender a penúltima nota de qualquer música um pouco mais do que as outras, a fim de indicar que a música está chegando ao seu fim"[808] (1527, f.Liir).

A última categoria inferida por Harrán sobre os requisitos do bom cantor a partir da exposição de Rossetti[809]é a expressão: ou seja, a adequabilidade expressiva com relação a determinadas porções da liturgia – uma abordagem já demonstrada por Gafurio em seu *Practica musice* (1496), particularmente no oitavo capítulo do primeiro livro. Na síntese realizada por Harrán, podemos ler:

> Nos Introitos, "nós nos excitamos para a adoração divina"; eles devem ser cantados altos ('*alte'*) e de maneira vigorosa ('*alacriter'*). Tractos "marcam a labuta e a aflição"; Rossetti afirma que sejam entoados lentamente ('*tractim'*), com uma certa aspereza de voz ("*cum asperitate vocum*"). Nos Graduais, procede-se de forma constante ('*plano'*), alongada ('*protensa'*), em uma voz suave ou 'abaixada' ("*humiliataque voce*"). No Aleluia, deve-se "regozijar docemente" nas delícias de um "canto celestial de alegria"; sua realização deve ser apropriadamente alegre. Seqüências ou "canções de exaltação" devem ser cantadas de maneira exuberante ('*exaltador'*); Ofertórios e Comunhões, em que "rendemos graças e louvores ao Senhor por suas revelações", devem ser cantadas de maneira profunda [ou séria] ('*gravitador'*) (HARRÁN, 1987, p.58).

[806] "*Quando autem pausandum est: fac ut respirent facili modo, et non cum anxietate...*" (1527, f.Civr).
[807] "*Cave autem ne aliquando inter ligaturas respires*" (1527, f.Civr).
[808] "*...quod penultimam notulam cuiusvis cantus paulo longiorem aliis protrahamus, ut fini cantum propinquare significemus*" (1527, f.Liir). Citação também realizada por Harrán (1987, p.57).
[809] Que ocorre essencialmente no inferido capítulo 8 da segunda parte (f.Liir-Liiv).

Outra informação de interesse apresentada por Rossetti consta no inferido capítulo 14 da segunda parte do tratado. Neste caso, são identificados quatro tipos ou perfis de organistas que atuam no contexto do autor, configurando um importante relato da atividade desse instrumento no âmbito da primeira metade do século XVI. Para cada um dos tipos são apresentados juízos de valor perante a dificuldade de elaboração, parâmetro responsável por distingui-los.

O primeiro dos quatro tipos apresenta um perfil que "realiza contrapontos sobre cantochãos, prosas, ou seja, hinos, antífonas, sequências e peças similares". Rossetti afirma que os organistas "*ultramontani*" (provenientes do Norte da Europa) são particularmente habilidosos, "para vergonha dos Italianos". Tais músicos são julgados verdadeiramente como "organistas de Igreja".[810]

O segundo tipo distingue-se por inventar, elegantemente, prelúdios ('*preambula'*) "de sua própria imaginação", realizando-os sobre as várias partes da Missa, "vagando entre elas enquanto sempre preserva o vigor musical". Desta maneira, de acordo com o autor, esses podem ser chamados de "bons organistas".[811]

A terceira categoria é aquela que recebe o juízo mais ilustre, justamente pela dificuldade que caracteriza a sua habilidade. Neste caso, conforme cita Rossetti, tais músicos são capazes de "tocar peças polifônicas, adaptando-as para que sejam cantadas pelo coro, sem nunca se equivocar, de maneira que possa ser ouvido cada uma das partes da peça". Desta maneira, esses "devem ser suntuosamente elogiados e são os mais notáveis entre os organistas".[812]

A quarta e última categoria de organistas apresentada por Rossetti, constam aqueles que são deficitários em sua atividade, Tais músicos "possuem o início apenas [fundamentado]

---

[810] "*Sunt enim nonnulli sese exercitantes in pulsando contrapuncto (quod aiunt) sub cantu plano, prosarum, videlicet, hymnorum, antiphonarum, sequentiarum aliorumque id genus in qua parte ut multum pollent ultramontani, non sine Italorum rubore. Hi itaque veri et Ecclesiastici censendi sunt organistae*" (1527, f.Niiv).
[811] "*Alios videas ex suis imaginationibus praeambula non improbanda concinne colligere, super missarum partibus ex tempore de sua industria eleganter vagari, servato tamen undique musices vigore. Sed et hi nomen sortiuntur boni organistae*" (1527, f.Niiv).
[812] "*Aliquos itidem videas toto conamine carmina cantu mensurabili compacta pulsare, choro canentium in cantu plano se commodare, nec usquam a tramite cantus mensurabilis deviare, ita ut singulas quasque carminis partes possis auribus haurire. Hi quoque summo commendandi atque inter organistas primarii dici possunt*" (1527, f.Niiv).

na prática e não na razão", não sendo capazes de realizar apropriadamente o cantochão, excedendo o *ambitus* do modo e atrapalhando o coro, o qual não conseguem acompanhar "um simples *Kyrie Eleison*". Consequentemente, essa categoria de organistas é julgada pelo autor, como a mais baixa entre todas as anteriores.[813]

3.18 Tigrini, Orazio

Como atesta Jörg Bölling, Orazio Tigrini nasceu provavelmente em Arezzo por volta de 1535 e iniciou os seus estudos musicais nessa cidade, assim como seus dois irmãos, Giorgio e Valerio (BÖLLING, 2016). Em 1560 é eleito para assumir o posto de *maestro di canto* na igreja Santa Maria della Pieve, onde seu professor, Paolo Antonio Bivi, era canônico desde 1545; no entanto, já em 1562, ascende a ocupar o mesmo cargo na Catedral de Arezzo – uma posição a qual, segundo Coradini, não foi bem aceita pelos '*mansionari*' da *cappella*, denunciando um certo favoritismo a Tigrini, embora ele tenha conquistado o posto por "eleição legítima", afirma (CORADINI, 1937, p.162). A sua atuação nos anos seguintes também se estendeu a outras igrejas, até a sua mudança para a Catedral de Orvieto em 1571. Em 1587, regressa a Arezzo para ocupar os cargos tanto de *maestro di canto* quanto de *maestro di cappella*; nestas posições permaneceu até a sua morte em 15 de outubro de 1591.

Com relação a sua produção como compositor, Tigrini publicou quatro álbuns, três enquanto atuava em Orvieto e no último ano de sua vida, em Arezzo: "*Il primo libro di madrigali a quattro voci*" (Veneza, 1573); "*Musica super psalmos omnens qui totius anni...liber primus et secundus*" (Veneza, 1579); "*Il primo libro di madrigali a sei voci*" (Veneza, 1582); e "*Il secondo libro de madrigal a sei voci*" (Veneza, 1591).

O "*Il compendio della musica*" é publicado em Veneza em 1588, ano seguinte ao retorno de Trigrini a Arezzo – que talvez tenha consistido em sua principal motivação para escrevê-lo -, usufruindo de notória popularidade se considerarmos o fato da aparição de duas edições póstumas realizadas em 1602 e 1638 (PALISCA, 1994, p.11).

---

[813] "*Sed plerosque videas organa concutere, nec cantum nec eius rationes cognoscentes, caeca quadam pratica et non ratione initium, quandoque finemque cantus plani vix appraehendentes, aliquando etiam extra tonum coeptum vagantes...Iactant tamen se tamquam probos gnarosque organistas, verum ubi unum "Kyrie eleison" in cantu plano obieceris pulsando*" (1527, f.Niiv).

3.18.1 *Il compendio della musica* (Veneza, 1588) – Ts.27

Com o intuito a abordar especificamente sobre os elementos da 'arte do contraponto' – como afere o próprio título[814] - Tigrini dedica o seu tratado à principal *auctoritas* utilizada no compêndio: Gioseffo Zarlino. Além da recorrente citação ao longo do tratado, Tigrini expressa claramente a acentuada influência de Zarlino na própria dedicatória, como pode ser observado no excerto abaixo:

> E o dedico ainda por ser à maneira de uma pequena guirlanda formada por variadas flores entrelaçadas, as quais, havendo eu recolhido quase a maior parte delas de seu prazerosíssimo e fertilíssimo jardim, e desejando a pedido de muitos amigos a ser publicado, eu avaliei, por uma e outra causa, que [a dedicatória] seria mais apropriada a ninguém mais do que o senhor[815] (1588, f.2r)

De maneira geral, pode-se afirmar que a divisão proposta em quatro livros de Tigrini também reflete o terceiro e quarto livro de *Le Istitutione harmoniche* (1550) de Zarlino – sobre o contraponto e os modos, respectivamente. No entanto, a ordem expositiva é alterada no *Compendio*, uma vez que o texto acomoda conceitos provenientes também de outras *auctoritates*, as quais são detalhadamente apresentadas na marginália – característica que demonstra a clara intenção do autor em demonstrar a proveniência do texto

A primeira parte consiste na apresentação das definições elementares sobre o contraponto, bem como a exposição sobre a manipulação das consonâncias e dissonâncias. A segunda é dedicada às regras do contraponto – em termos gafurianos -, incluindo elementos compositivos e da disposição das vozes (a três e quatro partes). A terceira parte apresenta as considerações sobre os modos e cadências - esta última com a presença de uma ampla gama de exemplos musicais (ou 'modelos' cadenciais) a duas até seis vozes. Na quarta e última parte são apresentados os elementos sobre a *fuga* e imitação (com forte influência zarliniana), bem como breves capítulos dedicados aos aspectos fundamentais sobre a notação mensural.

---

814 "*Il compendio della musica nel quale brevemente si trata dell'arte del contrapunto*"

815 "*Et lodedico ancora, per essere egli a guisa di una picciola ghilandetta di variati Fiori intessuta: dei quali havendone io quase la maggior parte raccolta nell'amenissimo et fertilissimo suo gioardino, et desiderando a preghi di molti Amici darlo in luce, ho giudicato, per l'una, et l'altra causa ad altri non conveniersi piu, che a lei*" (1588, f.2r)

Ao presente propósito, nos limitaremos a investigar os aspectos da recepção das doutrinas adotadas por Tigrini, priorizado certas definições de conceitos-chave e, sobretudo, os exemplos musicais oferecidos pelo autor. Além da ampla síntese de suas *auctoritates*, as ilustrações oferecidas pelo autor consistem, talvez, na contribuição mais original presente no *Compendio*.

3.18.1.1 Contraponto

O *Compendio* reúne uma grande quantidade de informações relativas ao assunto, uma vez que o tratado é prioritariamente dedicado à síntese dos elementos do contraponto. Contudo, entre os pontos que podemos destacar estão os comentários do próprio autor, sobretudo se valendo de sua notória experiência como compositor. Desta maneira, nos concentraremos sobretudo em porções da segunda e quarta parte do tratado, as quais são estreitamente alinhadas ao nosso objeto de estudo.

Diante da natureza do tratado – o qual é dedicado integralmente à "arte do contraponto" -, Tigrini apresenta a definição do objeto logo no primeiro capítulo do primeiro livro – e para isso, iniciaremos a investigação com esta rápida digressão às partes mencionadas. A primeira definição é cunhada pelo próprio autor, dizendo: "contraponto não é outra coisa senão um simples canto duplicado, triplicado e quadruplicado à vontade do compositor"[816] (1588, p.2). A definição concisa do autor é acrescida por aquela proveniente do início do terceiro livro de *Practica musice* (1496) de Gafurio, que afirma: "o contraponto é uma faculdade e uma maneira que em si contêm diversas variações de sons cantáveis, com certas razões de proporções e medida de tempo"[817] (Ibid., p.2). A explicação etimológica de Tigrini esclarece que antes de Giovanni de Muris – i.e., antes das 'oito figuras mensurais' (como afere o autor) -, outros símbolos notacionais eram utilizados (como o ponto); logo, a disposição de notas em contraposição, estão associadas ao 'ponto-contra-ponto' (Ibid., p.2).

[816] "[*il*] *Contrapunto non è altro, che un semplice canto duplicato, triplicato, et quadruplicato ad arbítrio del Compositore*" (1588, p.2).
[817] "[*il*] *Contrapunto è uma facoltà, et un modo, che in se contiene diverse variationi di suoni cantabili, com certa ragione di proportioni, et misura di tempo*" (1588, p.2).

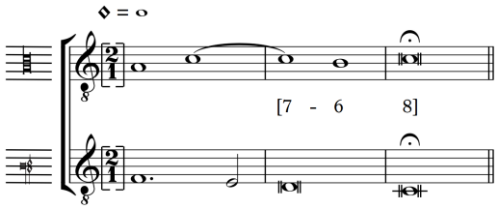
A classificação bipartida é apresentada somente no segundo livro do tratado, após as tradicionais 'oito regras' gafurianas. Assim, baseando-se em Zarlino (1558, III, cap.40), o contraponto é classificado em simples e diminuído (ou '*semplice*' e '*diminuito*'). Como processo didático, orienta que o estudante inicie se exercitando primeiramente com o 'simples' ("...*essercitando prima nel semplice*") ou contraponto 'nota-contra-nota', em que somente consonâncias (perfeitas e imperfeitas) são utilizadas.

Com relação ao contraponto diminuído (cap.10), Tigrini acrescenta as considerações a respeito do tratamento da dissonância - ou seja: segunda, quarta, sétima e seus intervalos compostos. Diferentemente do contraponto simples, o diminuído caracteriza-se pela disposição de duas ou mais notas contra uma do *soggetto,* formado a partir de parte de um *cantus firmus* ("...*si piglierà per soggetto una parte di qualche canto fermo*"). A quantidade de notas 'diminuídas' do contraponto mantém-se sempre proporcional àquela do *soggetto*.

Em termos gerais, podemos considerar que Tigrini organiza sua exposição acerca da manipulação da dissonância dividindo-a em seis circunstâncias contrapontísticas, ou seja: (1) nunca realizar uma dissonância na primeira parte da semibreve,[818] exceto quando esta ocorre de maneira sincopada (Ex.364); (2) a dissonância não deve ser realizada por salto, mas sempre por movimento '*congiunto*' (i.e., grau conjunto); (3) quando uma situação contrapontística apresenta duas mínimas contra uma semibreve do *cantus firmus*, a dissonância deverá ser posta na segunda mínima (i.e., no '*levare'* do *tactus*) (Ex.365); (4) quando quatro semimínimas são apresentadas contra uma semibreve, as consonâncias devem estar presentes na primeira e na terceira, se for utilizada uma mínima (ou semibreve) com ponto, a segunda semimínima apresentada em seguida deverá ser uma consonância (Ex. 366); (5) quando quatro semimínimas são apresentadas em uma situação próxima à cadência, a terceira deverá portar a dissonância (Ex. 367); (6) quando um intervalo de segunda ou quarta for colocado na segunda parte da semibreve ('*levare'* do *tactus*) por via da sincopa, esta deverá proceder à terça mais próxima (Ex.368) – o mesmo deve ocorrer entre a segunda e o

[818] Neste caso, entende-se que a referência a semibreve seja relacionada ao *tactus* vigente. Um indício para este entendimento provém do exemplo fornecido pelo próprio autor: neste caso, presume-se que o *tactus* esteja relacionado a breve (*tempus imperfectum diminutum*), mesmo que a indicação de mensuração seja ausente, uma vez que a sincopa indicada ocorre justamente na breve (e não na semibreve como referenciado no texto).

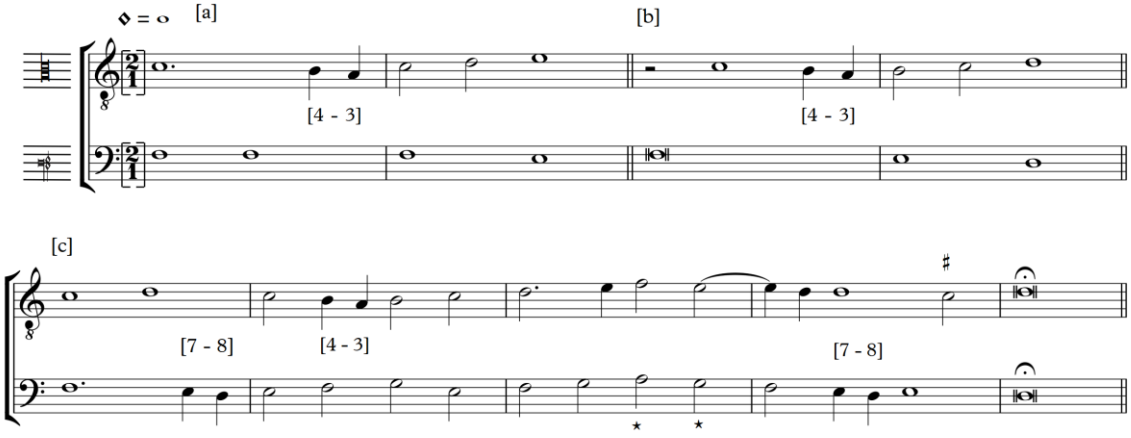
uníssono, quarta e a terça, quarta e a quinta (exceto se esta quarta for um trítono) e nona e a oitava (1588, II, p.32-33).[819]



Exemplo 364: Dissonância apresentada em sincopa (1588, p.32).



Exemplo 365: Dissonâncias apresentadas na segunda mínima (1588, p.33).

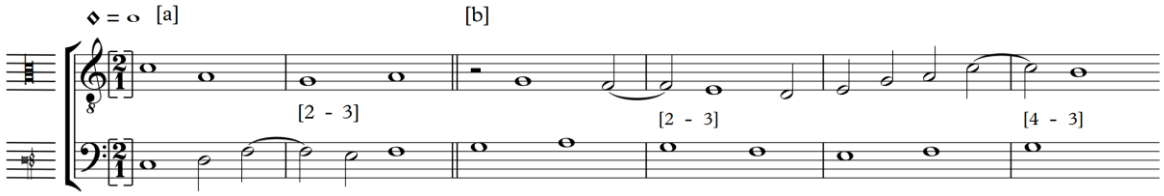


Exemplo 366: Dissonâncias apresentadas na segunda semimínima após a semibreve com ponto ou da mínima (1588, p.33). As notas assinaladas com asterisco foram emendadas (originalmente são lidas como semibreves).

[819] Curiosamente Tigrini não comenta, neste ponto, sobre a progressão da sincopa realizada entre a sétima e a sexta, abundantemente encontrada em cadências.



Exemplo 367: Dissonância apresentada na terceira semimínima (do grupo de quatro) próximas à cadência (1588, p.33). A nota assinalada com asterisco foi emendada (originalmente uma semimínima).



Exemplo 368: Dissonâncias, segunda e quarta, que procedem para terça após a sincopa (1588, p.33).

Além dos elementos internos ao contraponto, outros comentários de Tigrini acerca do processo como um todo também podem ser destacados. A exemplo da orientação presente no capítulo 13, pela qual o autor comenta sobre "aquilo que deve ser feito antes que se inicie a composição". Neste caso, baseando-se novamente em *Practica musice* (1496, III, cap.15) de Gafurio, Tigrini enfatiza que o compositor deve inicialmente considerar qual é assunto do texto que será utilizado em sua composição. As considerações mencionam ainda as condições promulgadas pelo Concílio de Trento a respeito da utilização de *cantus firmi* seculares (a exemplo das (Missas *L'homme armé*, por exemplo) [820] (1588, p.36): um testemunho

[820] A relação com o Concílio é expressamente escrita por Tigrini, o qual, em referência à Missa *L'homme armé, Dux Ferrariae* (Josquin) e *Philomena praevia* (Verdelot), indaga: "*quanti crediamo noi che siano quelli, che sentendo per le Cappelle hora cantare la Messa l'ombre armato, hora Hercules Dux Ferrariae, et hora Filomena dicano; che domine ha da fare la Messa con l'huomo armato, ò con Filomena, ò col Duca di Ferrara?.... Onde essendo stata introdotta la Musica nella Chiesa di Dio per incitar gli animi de gli huomini à divotione, quando si sentono simili sorti di Canti, non solo non fanno questo effetto, ma più tosto gl'incitano à lascivia, come se fossero ad ascoltare qualche Mascherata, ò altri simili canti lasciui, et teatrali, i quali non*

significativo da recepção das novas diretrizes que orientaram a realidade musical pós-tridentina.

> Portanto, antes de iniciar a composição é necessário considerar muito bem sobre qual assunto e matéria esta será composta, isto é, se o texto é latino e eclesiástico, ou se *volgare*, como são os Madrigais, Sonetos, *Canzoni*, e outros semelhantes. Sendo latino e eclesiástico, a composição será feita de maneira séria e o seu proceder diferente daquele das *Villote*, dos Madrigais, das *Canzone Francesi*, e semelhantes tipos de composição. Desejando compor uma Missa sobre algum *soggetto*, esta não será composta sobre Madrigais, *Battaglie* ou outros semelhantes, dos quais rapidamente surgem mais o mal-estar do que devoção por aqueles que ouvem estas sortes de cantos...[821] (1588, p.36).

No capítulo 20, também da segunda parte, Tigrini expressa as orientações gerais sobre as quais o compositor deve considerar ao acomodar as vozes em sua composição, incluindo ainda características individuais de cada uma das quatro vozes. Apoiando-se em Gafurio (1496, III, cap.15) e Zarlino (1558, III, cap. 46 e 58), Tigrini adverte que as partes da composição devem ser acomodadas de tal maneira que "deem lugar à outra, sejam fáceis de cantar, que tenham um belo proceder, regulado e elegante, que não sejam muito extremas e nem que uma parte se distancie da outra por salto e movimentos separados"[822] (1588, p.43). Sobre as características individuais das partes, o autor enfatiza as qualidades de cada uma, bem como a notória dependência ao modo composto, sobretudo com relação ao Tenor, parte a qual "rege e governa toda a composição" (1588, p.44).

> Sobre o Baixo
>
> A parte do Baixo será bem ordenada quando não for muito diminuída, mas procedendo com figuras de certos valores, será organizado de maneira que faça bons efeitos e que não seja difícil de cantar.

solo dal Santo Concilio Tridentino, et communemente da tutti i Dottori di Santa Chiesa sono in tutto, et per tutto prohibiti..." (1588, p.36)

[821] "*Prima dunque, che si dia principio alla Compositione, è necessario il considerare molto bene, sopra che soggetto, et materia s'habbia à comporre, cioè, se sia cosa latina, et ecclesiastica, ò pure volgare, come sono Madrigali, Sonetti, Canzoni, ò simili altre materie; et essendo latina, et ecclesiastica, si farà, che habbia del grave, et sia il proceder suo differente da quello delle Villotte, de Madrigali, delle Canzone Francesi, et simili sorte di Compositioni volgari; et volendosi comporre una Messa sopra qualche soggetto, non si comporrà sopra Madrigali, Battaglie, ò altri simili soggetti, da i quali più presto nasce mala sodisfattione appresso, chi sente queste sorti di canti, che divotione*" (1588, p.36).

[822] "*...che le parti della Compositione siano talmente accomododate, che l'una dia luogo all'altra, et siano facili da cantare, et habbino bello, regolato, et elegante procedere, ne siano molto estreme nè l'una s'allontani dall'altra com salti, et movimenti separati*" (1588, p.43).

> Sobre o Tenor
>
> O Tenor é assim chamado pois é aquela parte que rege e governa toda a composição e mantêm, com o seu proceder, o modo sobre qual [a composição] é fundamentada; se deve compor com movimentos belos e elegantes, tendo grande cuidado que, nas cadências e nas outras coisas, sejam observadas a natureza daquele modo ou tom da composição.
>
> Sobre o Alto
>
> O Alto será bem ordenado quando for bem composto e ornado de belas e elegantes passagens, com as quais fornecerá grandiosíssima elegância e graça à composição.
>
> Sobre o Canto
>
> O Canto como é a mais aguda e penetrante de todas as outras partes, quanto mais belo, ornado e elegante for o seu proceder, tanto maior será o deleite que causará aos ouvidos daqueles que escutam[823] (1588, p.44)

O último excerto aqui comentado é proveniente da segunda parte do tratado, particularmente do capítulo 25, pelo qual Tigrini fornece orientações sobre a "maneira de revisar as composições e emendá-las de todo tipo de erros" ("*Modo di rivedere le Compositioni, et emendarle da ogni sorte di errori*"). Se considerarmos a experiência como compositor de Tigrini, a passagem configura-se como um testemunho significativo de uma prática corrente (e pouco comentada) de uma maneira específica de revisar a estrutura contrapontística entre as vozes. De acordo com o breve texto, Tigrini orienta que a detalhada revisão nota-a-nota à procura de inconsistências e infrações das regras discutidas no tratado (como a disposição de "duas quintas ou duas oitavas em sequência", exemplifica o autor), seja realizada pela comparação sempre entre duas vozes do complexo, a começar pelo Canto: assim, o Canto é comparado ao Alto, Tenor e Basso; depois, o Alto é comparado ao Tenor e Basso; e, por último, o Tenor é comparado ao Basso e às demais vozes (se houver)[824] (1588, p.51-52).

---

[823] "*Del Basso. La parte del Basso allhora serà bene ordinata, quando non serà molto diminuita, ma procedendo con figure di alquanto valore serà ordinata di maniera, che faccia buoni effetti, nè sia difficile da cantarsi. Del Tenore. Il Tenore, il quale è cosi detto, perche è quella parte, che regge, et gouerna tutta la Compositione, et mantiene col suo procedere il Modo, sopra cui è fondata; si dee comporre con belli, et eleganti mouimenti, hauendo grande auertenza, che nelle Cadenze, et nell'altre cose osserui la natura di quel Modo, ò Tuono, di che serà la detta compositione. Dell'Alto. L'Alto allhora serà bene ordinato, quando serà ben composto, et ornato di belli, et eleganti passaggi, co' quali darà grandissimo ornamento, et vaghezza alla Compositione. Del Canto. Il Canto, si come è più acuto, et penetratiuo d'ogni altra parte, quanto haurà bello, ornato, et elegante procedere, tanto maggiore serà il diletto, ch'apporterà alle orecchie di quelli, che l'ascoltano*" (1588, p.44).

[824] Um processo semelhante è descrito por Vicentino em *L'antica musica* (1555, f. 87v-88r).

A quarta parte do *Compendio*, como mencionado anteriormente, dedica-se sobretudo às considerações sobre os elementos da *fuga* e *imitatione* sob larga influência da doutrina zaliniana sobre o assunto. Assim, Tigrini mantêm a mesma classificação realizada por sua *auctoritas*, distinguindo entre as qualidades '*legata*' e '*sciolta*' aplicadas em ambos os casos.

Enquanto a '*fuga'* (ou '*consequenza*', '*reditta*') diz respeito ao processo de reprodução estrita com relação a estrutura intervalar e rítmica da *guida* – portanto somente possível se o consequente estiver posicionado a uníssono, quarta, quinta ou oitava (e seus intervalos compostos) -, a '*imitatione*' estabelece-se quando o 'consequente' é menos estrito, embora observa-se nele os "mesmos movimentos ou graus", embora esses não necessariamente devem coincidir rigorosamente com os mesmos intervalos e figuras rítmicas da *guida*. As qualidades '*legata*' e '*sciolta*' propostas por Zarlino e adotadas por Tigrini justamente servem como graduações a abarcar processos imitativos em ambos os níveis comentados.

A *fuga legata*, conforme mostra o Exemplo 369, corresponde ao processo imitativo mais estrito na classificação – em outros termos, refere-se ao processo observado no 'cânone'. Já a *fuga sciolta* corresponde aos processos imitativos que podem apresentar a estrita manutenção das estruturas intervalares/rítmicas da *guida* por um determinado número de notas (Ex.370) ou ainda a manutenção estrita dos intervalos, mas a alteração das figuras, como o caso do Exemplo 371.



Exemplo 369: "*Fuga legata all'Unisono*" (1588, p.105).



Exemplo 370: "*Fuga sciolta*" (1588, p.105). O asterisco assinala uma emenda, pois originalmente a breve consta pontuada.



Exemplo 371: "*Fuga sciolta...con varie sorti di figure*" (1588, p.105).

Após a exposição dos dois tipos de *fughe*, Tigrini comenta sobre a '*fuga alla riverscia*' (ou 'por movimento contrário') a qual também pode ser compreendida pelas qualidades '*legata*' e '*sciolta*'. A explicação é a mesma, embora neste caso as vozes procedem por movimento contrário, como mostra o Exemplo 372. A *fuga sciolte alla riverscia*, por outro lado, corresponde a *fuga* também por movimento contrário, mas com o processo imitativo aplicado a apenas um determinado número de notas. Contudo, Tigrini não oferece nenhum exemplo musical para este caso.



Exemplo 372: "*Fuga legata alla riverscia*" (1588, p.106).

Com relação à *imitatione*, Tigrini apenas reforça a ausência da relação estrita entre a *guida* e o *conseguente*, possibilitando a realização do processo imitativo por intervalos como segunda, terça, sexta e sétima. As qualidades *legata*, *sciolta* e *alla riverscia* também são aplicáveis neste tipo de processo. No entanto, o autor não apresenta uma definição clara para estas categorias quando aplicadas à *imitatione*, apenas relaciona com às categorias explicadas da *fuga*. Assim, o entendimento dependerá do estudante em compreender tais processos ao observar os respectivos exemplos musicais (Ex.373 a 375).

Entre esses exemplos, Tigrini não especifica à qualidade *legata* ou *sciolta*, mas apenas intitula cada um deles pelo intervalo que o consequente estabelece a partir da *guida* – exceto com relação ao exemplo da 'imitação por movimento contrário', no qual é intitulado como "*imitatione alla riverscia*". A ausência de tais inscrições pode figurar um indício de como Tigrini compreende esta categoria em particular, pois, é razoável sugerir que o

detalhamento teórico proposto por Zarlino acerca da '*imitatione*' aparentemente não encontra necessidade nos termos práticos adotados por Tigrini no tratado.



Exemplo 373: "*Imitatione alla riverscia*" (1588, p.107).



Exemplo 374: "[*Imitatione*] *alla Seconda*" (1588, p.108).



Exemplo 375: "[*Imitatione*] *alla Terza*" (1588, p.108).

Após a apresentação sobre a imitação, Tigrini apresenta o "*contraponto doppio alla duodecima"* ('contraponto duplo a décima segunda') o qual julga "o mais artificioso e mais belo de todos os outros tipos de contraponto"[825] (1588, p.109). Baseando-se em Zarlino (1558, III, cap.56), são apresentadas cinco regras para que o procedimento referente ao contraponto duplo seja realizado de maneira consistente. Assim, Tigrini recomenda: (1) não

[825] "*...la quale, s'io non m'iganno, è la più artificiosa, et più bella di tutte l'altre* [*sorte di contrapunto*]" (1588, p.109).

estabelecer uma sexta com a parte principal pois a réplica (quando transposta) não realiza consonância; (2) deve-se manter as vozes num âmbito relativo a uma décima segunda; (3) as partes não devem se cruzar; (4) não se deve realizar uma sincopa que contenha uma sétima, sendo possível realizá-la por via da segunda ou quarta; (5) entre as partes, não se deve estabelecer uma décima menor seguida de oitava, nem uma terça menor seguida do uníssono ou para a quinta em movimento contrário (1588, p.109-110). Para ilustrar o processo, dois exemplos são apresentados (Ex.376 e 377), caracterizados justamente pela intercambialidade da parte aguda (principal), a qual pode ser apresentada também uma décima segunda abaixo da parte originalmente grave. Após os exemplos, Tigrini expõe uma série de indicações sobre a relação dos intervalos invertidos; contudo é possível simplificar a explicação conforme indica a Tabela 62 (não apresentada por Tigrini).



Exemplo 376: "*Contrapunto doppio alla duodecima*" (1588, p.108).



Exemplo 377: "*Contrapunto doppio alla duodecima*" (1588, p.108).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Tabela 62: A relação de intervalos do contraponto duplo inferida do texto. A primeira linha refere-se aos intervalos do contraponto realizado acima do Tenor. Na linha de baixo, refere-se aos intervalos quando este mesmo contraponto é posicionado uma décima segunda abaixo do Tenor.

No capítulo 11 da quarta parte – o último a ser investigado na presente seção - constam as explicações sobre a maneira de realizar o contraponto 'improvisado' sobre um

cantus firmus, isto é, o *contraponto alla mente*. Apesar da explicação dos processos contrapontísticos, os quais muito se assemelham àqueles apresentados por Vicente Lusitano em sua *Introduttione facilissima* (1553), iremos nos concentrar particularmente nos comentários sobre aspectos contextuais, tanto de uso quanto da própria realização.

De acordo com Tigrini, o '*contraponto alla mente*' sobre um *cantus firmus* é uma prática comum nas '*capelle'*, e deve ser realizada com atenção, principalmente a respeito da região de atuação de cada uma das vozes sobre o *cantus firmus* (localizado no Basso), estabelecendo as cadências de acordo com o modo em que se encontra o *cantus firmus*. Embora o cantor deva realizar mais de uma consonância a cada nota do Basso, Tigrini comenta sobre um certo 'exagero' observado em certas ocasiões, em que o cantor:

> [as apresenta] obstinadamente em uma mesma passagem, a qual querendo sustentá-la de maneira contínua, utilizam tanta velocidade em seu cantar que a maior parte daquilo que se ouve são *semichrome*, e esta prática, como bem dizem alguns excelente músicos, [quando realizada] no coro, não é boa, e [quando realizada] na *camera*, de nada vale[826] (1588, p.115).

O autor também comenta sobre uma prática a três vozes em realizar décimas entre as vozes extremas, enquanto a voz intermediária não estabelece duas consonâncias imperfeitas em sequência, e se tal parte realizar duas sextas com a parte do Basso, então o Soprano deverá realizar duas quintas (Ibid., p.115).

Para finalizar o capítulo, Tigrini expressa o parecer negativo sobre a prática improvisatória, justamente pela dificuldade que esta demanda, afirmando: "...o verdadeiro contraponto sobre o *cantus firmus* é realizado primeiramente quando se é escrito, porque naquele que é feito *alla mente*, é quase impossível que não sejam realizados infinitos erros"[827] (1588, p.116).

---

[826] "*...ma non già come fanno alcuni* [*cantori*], *che pigliano una ostinatione di far sempre un passaggio, la quale volendo di continuo sostentare, usano tanta la velocità nel Cantare, che la maggior parte, che si ode, sono Semichrome; et questa loro prattica, come bene dicono alcuni Eccellenti Musici, nel Choro non è buona, et da camera, non vale niente*" (1588, p.115).

[827] "*...il vero Contrapunto sopra il Canto fermo si è, quando prima si fa scritto: perche in quello, che si fa alla mente, è quasi impossibile, che non si faccino infiniti errori*" (1558, p.116).

3.18.1.2 Cadência

A exposição sobre as cadências consiste em um dos principais destaques do *Compendio.*[828] Contudo, a argumentação sobre o assunto é inicialmente relacionada aos modos,[829] pois os primeiros comentários aparecem no capítulo 8 da terceira parte do tratado, quando Tigrini apresenta as características individuais de cada modo.

Neste caso, o autor afirma que, em todos os modos, dois tipos de cadência são encontrados: as cadências 'regulares' e aquelas 'irregulares'. As 'regulares' estão localizadas nas notas extremas das espécies de *diapente* e *diapason* que formam o modo, enquanto que as 'irregulares', são todas as demais, então "chamadas de peregrinas pelos músicos", explica Tigrini (1588, p.70 [p.62]). Ao exemplificar as notas correspondentes às cadências do primeiro modo, o autor utiliza o movimento cadencial do Canto (Fig.140) para explicitar o que chama de "*cadenze vere, et naturali*" ("cadências verdadeiras e naturais") do modo em questão, baseando-se estreitamente na exposição de Zarlino sobre o assunto (cf. 1558, III, cap.18, p.320).

Consequentemente, Tigrini apresenta as duas classificações a respeito da cadência no primeiro modo: (1) regulares e irregulares, pertinentes às espécies de *diapente* e *diatessaron* (d-aa-dd); (2) '*cadenze vere, et naturali*', também supostamente atribuídas às espécies, posicionadas em d-f-aa-dd.[830]

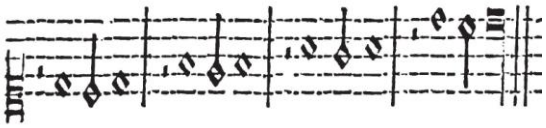


Figura 140: "*Cadenze vere, et naturali* [*del primo modo*]" (1588, p.70 [p.62]).

[828] Como aponta Palisca, por exemplo: "*Among the helpful features are examples of cadences in various modes in three, four, five, and six voices...*" (1994, p.11).
[829] A respeito, Tigrini adota o sistema zarliniano dos doze modos, o que inclui, no capítulo 32 da terceira parte, a reordenação proposta em *Dimonstrationi harmoniche* (1571) e na segunda edição do *Le Istitutione harmoniche* (1573). No entanto, ressalta-se que a explanação apresentada sobre o assunto ao longo do capítulo três do *Compendio* segue majoritariamente a doutrina exposta na primeira edição de *Le Istitutione* (1558, 1561).
[830] Vale lembrar que, se compararmos com a nomenclatura utilizada por Zarlino, aquilo que Tigrini chama de '*cadenze vere*' é identificado como '*cadenze regulare*' pelo mestre de Chioggia. A opção bipartida da classificação de Tigrini sugere que o autor tenha incorporado à sua definição, outros autores que, advindos da tradição promulgada por Marchetto da Padova em *Lucidarium*, separam as *finales* cadenciais em regulares e irregulares, como faz, por exemplo, Pietro Aaron em *Trattato della natura et cognitione* (1525, f.Aiiir-Aivr).

Outros comentários sobre a '*cadenza peregrina*' são realizados no capítulo 37. Neste caso, Trigrini afirma que tais cadências, por serem relacionadas a outros modos diferentes daquele em questão, devem ser utilizadas com "muita diligência", produzindo "bons e graciosos efeitos". Se, por outro lado, essas cadências forem realizadas "sem juízo ou consideração alguma", tornam a composição "muito pouco apreciada", diz o autor (1588, p.95).

Ainda que as cadências atribuídas aos modos sejam inicialmente relacionadas por meio do movimento cadencial da parte do Canto, a primazia do movimento do Tenor (e do Baixo como suporte a este) é apresentada como a principal escolha no capítulo 38. A preferência ao Tenor entre as demais vozes é expressamente escrito por Trigrini, enfatizando que que o leitor observe os finais dessa voz, conforme mostra a Figura 141:

> ...para que se possa reconhecer melhor os modos de qualquer composição da parte do Tenor, todas as cadências finais dessa parte são apresentadas nas notas regulares, pelas quais será muito fácil reconhecer [os modos] imediatamente, sem nenhum esforço[831] (1588, p.95)



Figura 141: Movimentos melódicos do Tenor na cadência final de acordo com cada modo (1588, p.96).

[831] "*…acciò meglio si possino conoscere i Modi in ogni Compositione dalla parte del Tenore, si descriveranno tutte le Cadenze finali di detta parte nelle chorde regolari, mediante le quali sera facilissimo il conoscerli un un subito senza fatica alcuna*" (1588, p.95)

Além do reconhecimento modal pela observação do Tenor, Tigrini estende o processo também à voz do Basso. A justificativa é atribuída ao fato que esta voz é considerada "a base e fundamento de todas as outras", citando uma passagem de *Baldus* (XXI, 83), do poeta Teofilo Folengo, que diz: "*Bassus alit voces, ingrassat, fundat et auget*" ("o baixo alimenta, fortifica, sustenta e acresce as vozes") (1588, p.96). Desta maneira, o autor apresenta doze terminações desta voz relacionadas a cada um dos modos, conforme mostra a Figura 142.



Figura 142: Movimentos melódicos do Baixo na cadência final, de acordo com cada modo (1588, p.96-97).

Como meio a complementar a exposição, o mesmo é feito com os modos transpostos *per b molle*, conforme mostra as Figura 143 e 144. Nestes casos, Tigrini apresenta os marcadores modais concernentes às cadências finais observados nos modos transpostos, seja no Tenor ou no Basso.



Figura 143: Movimentos melódicos do Tenor na cadência final, de acordo com cada modo transposto *per b molle* (1588, p.97-98). Observa-se que Tigrini apresenta duas possibilidades de final no caso do quinto e sexto modo, pois o autor também considera a possibilidade da presença do *b molle* sem que estes modos estejam transpostos.



Figura 144: Movimentos melódicos do Baixo na cadência final, de acordo com cada modo transposto *per b molle* (1588, p.97-98).

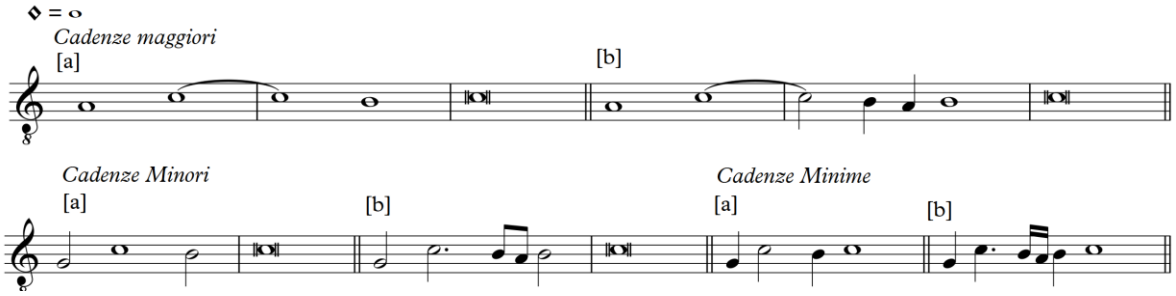
Se a cadência é inicialmente relacionada aos modos, certos capítulos ao longo do tratado apresentam uma perspectiva que também considera os elementos formantes da cadência propriamente dita.

Essas informações são apresentadas particularmente nos capítulos 21 e 26 da terceira parte do tratado. A exemplo da definição de 'cadência', a qual Tigrini reproduz essencialmente as palavras de Zarlino (1588, III, p.53) e Vicentino (1555, III, cap.24) sobre o assunto. Portanto, em seus termos - que supostamente refletem aqueles "dos [músicos] práticos", Tigrini afirma que a cadência:

> ...é um certo ato que fazem as partes da composição, cujo [compositor] demonstra o seu desejo em realizar o repouso no momento em que o texto e o canto finalizam, [uma vez que] a cadência é realizada quando há a iminência da conclusão e término da oração e da harmonia[832] (1588, p.71).

De acordo com o autor, as terminações comumente ocorrem a uníssono ou à oitava. Caso finalizem à quinta, à terça ou outra consonância, estas "não são chamadas absolutamente de cadências, mas cadências imperfeitas", diz Tigrini (1588, p.71-72).

A primeira taxionomia as divide em cadências *maggiori*, *minori* e *minime*. A diferença, conforme consta no Exemplo 378, diz respeito às figuras utilizadas, respectivamente: breves e semibreves; semibreves e mínimas; mínimas e semimínimas (podendo ainda constar rápidas diminuições em cada uma delas).

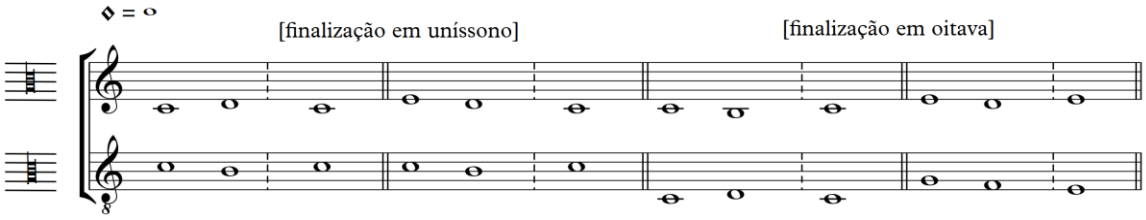


Exemplo 378: Algumas das cadências *maggiori*, *minori* e *minime* apresentadas pelo autor (1588, p.72).

Na segunda classificação, assim como no contraponto, as cadências são divididas entre 'simples' e 'diminuídas' ('*semplice*' e '*diminute*'). A cadência simples é realizada por figuras semelhantes, sem a presença de dissonância (Ex.379). As diminuídas são aquelas que

[832] "*Dicono dunque i Prattici, la Cadenza essere un certo atto, che fanno le parti della cantilena, il quale dimostra, che vuole significare di far cadere il fine della conclusione del parlare, ò della cantilena: la onde è stata detta cadenza quasi, che cade, et conclude la oratione, ouero l'Harmonia*" (1588, p.71).

se apresentam por uma variedade de figuras com a presença da sincopa (Ex.380). Como uma variante deste processo, há a possibilidade de adicionar um ponto à semibreve, que estabelece uma sincopa (Ex.381).



Exemplo 379: Algumas das cadência simples, com finalização em uníssono e em oitava (1588, p.72-73).

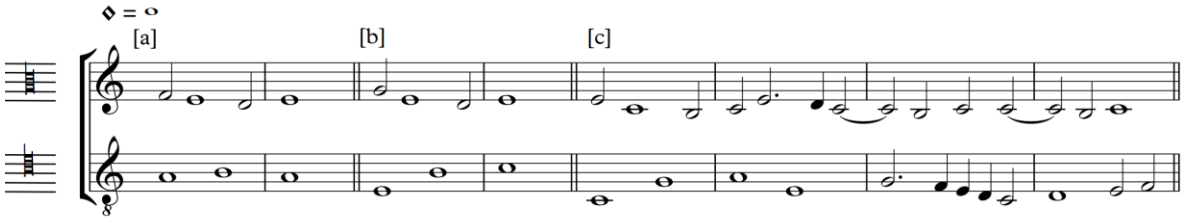


Exemplo 380: Algumas das cadências diminuídas, com finalização em uníssono e em oitava (1588, p.73-74). Na versão ‘c’ da finalização em oitava, observa-se aquilo que o autor chama de ‘troca das partes’, pois “a parte grave (do Tenor) faz a mesma passagem que faz a aguda (o Canto)” (1588, p.74). O mesmo processo pode ocorrer na cadência simples.



Exemplo 381: Algumas das variantes da cadência diminuída, com a adição do ponto à semibreve (1588, p.74).

A respeito das terminações em quintas ou terças (Ex.382), Tigrini orienta que composições a duas vozes utilizem tais cadências no meio da composição, e não ao final - embora estas sejam comuns nas partes graves de composições a mais vozes.



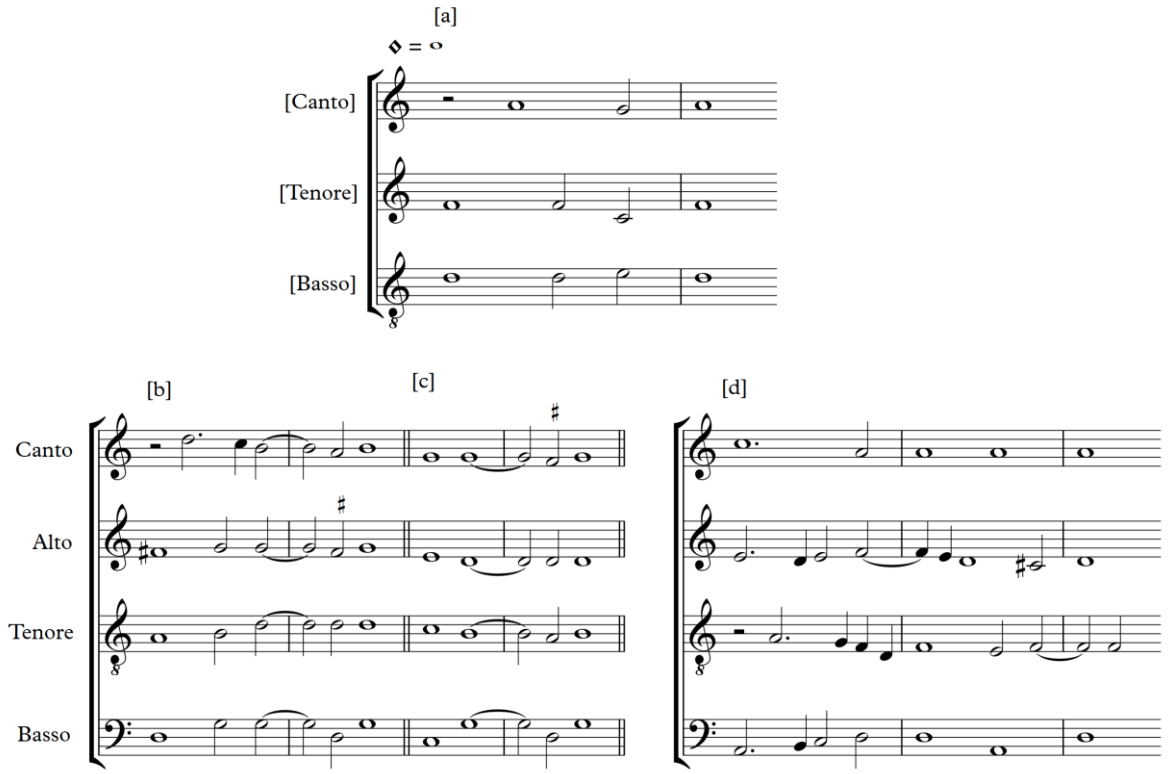
Exemplo 382: Algumas das cadências com resoluções em terças e quintas apresentadas pelo autor (1558, p.75).

No capítulo 24, Tigrini argumenta sobre cadências que 'fogem' ('*fuggono*') da conclusão. Neste caso, ele diz que são melhores quando aplicadas a três ou mais vozes, nas quais a conclusão em uníssono ou oitava é substituída por outra consonância. Como pode ser observado nas cadências do Exemplo 383, em certos casos a evasão da resolução é realizada em ambas as vozes, o que, por consequência, torna-se difícil distinguir a cadência evadida de um passagem contrapontística comum, como ocorre, nas cadências 'd', 'e' e 'h' do exemplo (as quais supostamente seriam resolvidas em Dó) ou 'h' (supostamente resolvida em Fá). Contudo, as cadências evadidas 'acidentais' apresentadas ao final do exemplo, devem ser evitadas, como orienta Tigrini (1588, p.77).



Exemplo 383: Algumas das cadências que ‘fogem’ às suas resoluções, incluindo aquelas chamadas ‘acidentais’ (1588, p.76-77).

Com o intuito de advertir o estudante a respeito de certas estruturas cadenciais, no capítulo 25 o autor apresenta três desses tipos a ser evitados. A primeira (Ex.384a) diz respeito a cadência sem sincopa ou dissonância, a qual “não possui nenhuma beleza e elegância” (1588, p.78). Semelhantemente, o segundo tipo evitado dispõe as vozes com as mesmas figuras sem o uso da sincopa (Ex.384b e 384c). E a respeito do terceiro e último tipo, Tigrini recomenda que no momento da realização da cláusula melódica do Canto, devesse evitar o posicionamento da quinta abaixo, o que ocasionaria uma quinta *superflua* (i.e., aumentada) entre ambas as vozes (como ocorre entre o Canto e Tenor do Exemplo 384d).



Exemplo 384: Estruturas cadenciais a serem evitadas (1588, p.78-96 [recte p.79]).

Para finalizar a exposição, apresenta-se alguns dos modelos cadenciais a três, quatro, cinco e seis vozes expostos pelo autor (Ex.385 a 388), fornecendo exemplos práticos da organização das vozes para cada um dos casos.



Exemplo 385: Cadências a três vozes (1588, p.96 [recte p.79]-80).



Exemplo 386: Cadências a quatro vozes (1588, p.80-81).



Exemplo 387: Cadências a cinco vozes (1588, p.82-84).



Exemplo 388: Cadências a seis vozes (1588, p.88-92).

3.19 Vanneo, Stefano

Proveniente de Recanati (província de Macerata), os primeiros indícios datados da atividade de Stefano Vanneo são de 1529, pelos quais sabemos que ele é um monge agostiniano atuante no monastério de Ascoli Piceno – local onde recebeu sua educação formal em "ciências liberais" (incluindo música), desde o seu ingresso quando jovem à ordem, de acordo com Pamphillus[833] -, tornando-se cantor na Catedral de Ascoli neste mesmo ano, e partir de 1533, organista e *rector cantus* na mesma Catedral ao menos até a 1540 (BERGQUIST; BLACKBURN, 2001). Contudo, não há informações conhecidas sobre a data nem as circunstâncias de sua morte.

Em 1531, pouco antes de sua ascensão de posto junto a Catedral, Vanneo finaliza a escritura (em italiano) de seu único tratado musical, *Recanetum di musica aurea*, o qual foi traduzido para o latim por Vicenzo Rosetti e publicado em Roma por Valerio Dorico em 1533[834], o qual será o objeto da presente investigação.

3.19.1 *Recanetum de musica aurea* (Roma, 1533) – Ts.8

A carta dedicada a Giovanni Battista dei Sinibaldi, patrício e bispo de Osimo, é assinada por Vanneo em 9 de julho de 1532, data na qual o teórico já usufrui do cargo de *maestro di cappela* ("*Eccelsia chori moderator*") na Catedral de Ascoli. Como exposto no último capítulo, o tratado é endereçado ao aprendizado musical de jovens cantores ("*studiosi Adulescentes Musices amantissimi*"), caracterizado por uma abordagem didática especialmente ilustrada por gráficos e exemplos musicais que sintetizam e complementam a organizada abordagem expositiva. Assim como sugere Bergquist e Blackburn, os tratados de Aaron aparentemente servem a Vanneo como 'modelos gerais' para o seu *Recanetum*, cuja influência pode ser observada inclusive no nome dado ao tratado em tributo a sua cidade

[833] Cf. Joseph Pamphillus, *Chronica Ordinis Fratrum Eremitarum Sancti Augustini* (Roma, 1581): "*Stephanus Recanate civitate, quae in Piceno, adb adolecentia ordinem ingressus, ac in liberalibus scientijs ad scholas ordinis educatus, Musicae, ut illi arti, cui orae alijs deditus, in finem usque ardentius adhaerebat*" (1581, f.112v).

[834] Assim como cita Klaus-Jürgen Sachs, as coleções citadas nas crônicas de agostinianas de Pamphillus – especificamente um livro de Introitos e Antífonas de Vésperas – foram perdidas (SACHS, 2016[2]).

natal (assim como ‘*Toscanello’*), bem como a tradução para o latim (assim como ocorre em *De institutione harmonica*) (BERGQUIST; BLACKBURN, 2001).

O tratado divide-se em três livros: no primeiro, constam os elementos pertinentes à *musica plana*; no segundo, aqueles da *musica figurata*; e no terceiro, contraponto. A cuidadosa exposição do conteúdo, traço característico de todo o tratado, encontra, sobretudo no terceiro livro, certos aprofundamentos os quais não são encontrados nos demais tratados à época. Entre eles, destaca-se o tratamento apresentado sobre as cadências, com considerável atenção ao tratamento das dissonâncias nesta estrutura. Além disso, a acurada sistematização do *tactus* apresentada na segunda parte influenciou ativamente autores como Agostino Pisa em *Dichiarazione sulla battuta musicale* (1611), ou ainda Bononcini, em *Musico prattico* (1673), como afirma Vecchi (VANNEUS, 1969, *premessa*).

Desta forma, a presente resenha será apresentada com especial atenção ao segundo e terceiro livros do tratado, justamente pelas características analíticas que Vanneo expressa ao detalhar o seu argumento sobre musica *figurata* e contraponto. Do conteúdo presente no primeiro livro, destacaremos apenas a inusitada ampliação da mão guidoniana e as considerações sobre *musica ficta*.

3.19.1.1 Elementos relacionados à tradição do cantochão

Ao presente propósito, vale enfatizar o entendimento do espaço sonoro expandido de Vanneo representado pela sua versão peculiar da mão guidoniana. Presente nos capítulos 9 e 10 do primeiro livro, além da tradicional representação, o autor também expõe o dorso da mão com o intuito de sistematizar a oitava debaixo de ‘Gamma *ut*’, bem como aquela acima de ‘E *la*’.

Como pode ser observado na Figura 145, a parte de baixo do dorso da mão representa a oitava posicionada abaixo, que finaliza na ponta do polegar (posição tradicional do ‘Gamma *ut*’), e então, a referência passa novamente para a palma; na parte de cima, o primeiro *loco* do dedo médio equivale o tradicional ‘e *la*’, prosseguindo em espiral até o novo ‘e *la’* (oitava acima) localizado no dedo anelar. Dada a apresentação inusitada, Vanneo também oferece

uma espécie de ‘mapa’ para que o estudante possa se localizar a respeito de sua proposta de expansão, conforme consta na Figura 146.

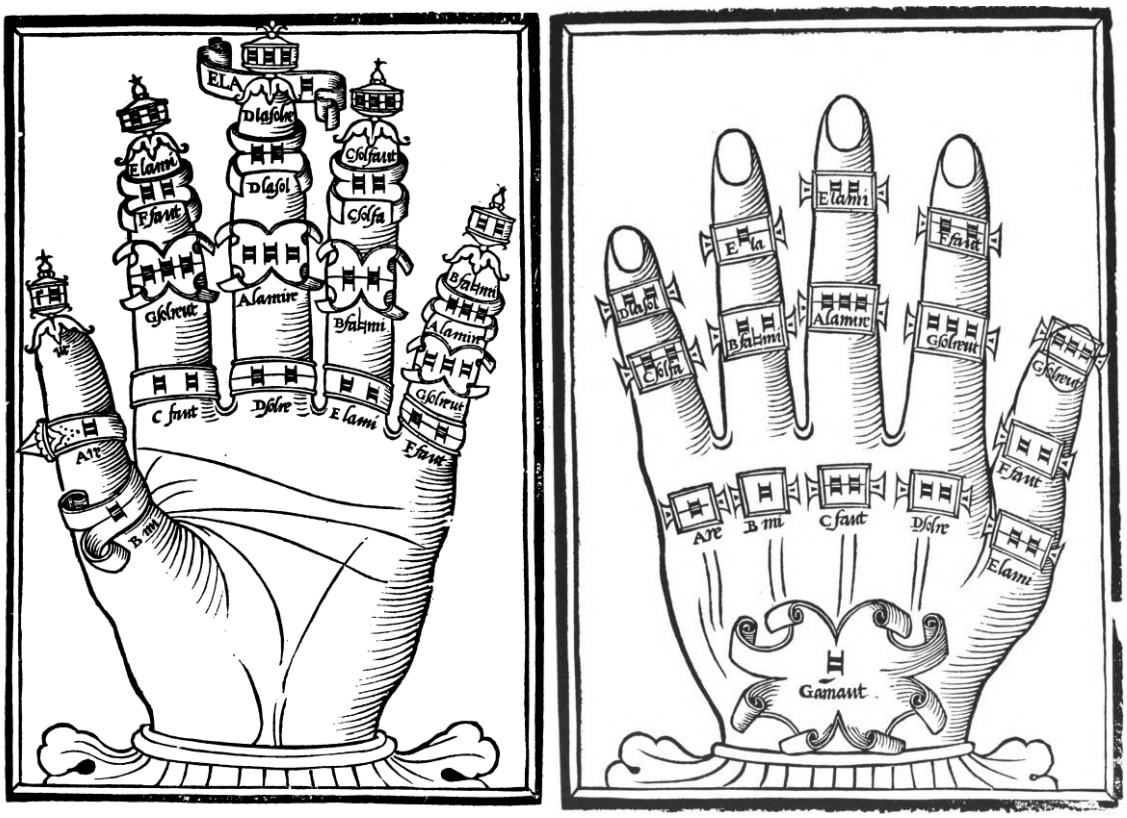


Figura 145: Mão guidoniana expandida proposta por Vanneo (1533, f.9v e 10v).

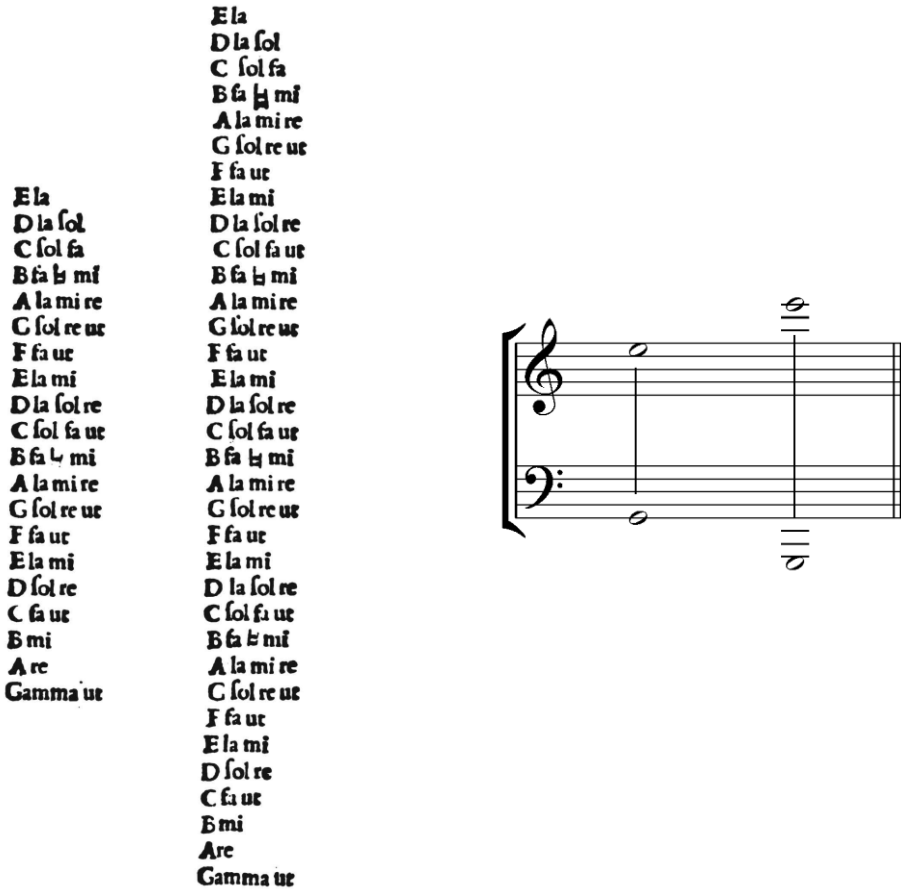


Figura 146: À esquerda, a relação entre a mão guidoniana tradicional e a expansão proporcionada pela inclusão das duas oitavas do dorso (1533, f.11r), à direita, a comparação entre as respectivas tessituras.

3.19.1.2 Notação

Estreitamente alinhadas à corrente teórica promulgada por Spataro sobre o assunto, a exposição sobre os elementos notacionais da *musica figurata* em *Recanetum* caracteriza-se por oferecer ao estudante os elementos necessários para a compreensão dos códigos intrínsecos ao sistema. De maneira ricamente ilustrada, o conteúdo do segundo livro – dedicado ao assunto - é apresentado de maneira sistemática, adotando uma estratégia expositiva que apresenta os detalhes sobre cada uma das camadas do sistema mensural, tornando a explicação notavelmente clara. A partir destes aspectos, outros elementos (como

perfeição, imperfeição, proporção, sincopa, etc.) são gradualmente adicionados à sólida base já exposta.

Entre tais assuntos, destaca-se aquele apresentado no capítulo 8 (f.54r), no qual Vanneo expressa suas considerações sobre os três tipos de '*tactus'* ('*mensura maior*', '*minor*' e '*proportionata*'), incluindo a descrição de como são manisfestos na prática musical. Assim como comenta DeFord, as palavras de Vanneo sobre o assunto são consideravelmente representativas: para o autor, o *tactus* pode ser realizado tanto por um movimento do corpo - especificamente a 'batida' da mão ou do pé), o que pode incluir algum som da batida proveniente de algum objeto - quanto simplesmente mentalmente.

> Heac igitur mensura...est ictus seu percussio quaedam levis, quae a musicis manu vel pede, vel quovis alio instrumento menu tento fieri solet, Et haec eadem fieri potest id est sine ulla evidenti expressaque alicuis instrumenti percussione...sed animo atque mente ea observanda erit (1533, f.54r).
>
> Portanto esta *mensura* é uma batida ou um tipo de leve toque, o qual é geralmente realizado pelos músicos com a mão ou o pé ou qualquer outro objeto empunhado. A [*menusra*] também pode ser realizada silenciosamente, ou seja, sem qualquer ação evidente ou audível de qualquer objeto...mas [apenas] observada pela mente.[835]

Assim, após o testemunho de Vanneo a respeito da marcação desta referência no ato da execução musical, prossegue-se pela contrapartida teórica-notacional, ou seja, como esta orientação deverá ser observada na leitura musical. Desta forma, Vanneo apresenta três categorias desta *mensura* que podem ser observadas em concordância às diferentes situações mensurais indicadas. Portanto, a '*mensura maior'* convém à breve (ou ao '*tempus'*, como o autor se refere à este camada mensural), cujo *tactus* é tangido por tal referência quando se canta/toca pela indicação dos símbolos 𝅜 e 𝅜.[836] A '*mensura minor*', de outra forma, convém à semibreve, sendo o *tactus* referenciado por esta figura nos símbolos 𝅝 e 𝅝.[837] Já na '*mensura proportionata*', o *tactus* é referenciado variavelmente de acordo com a proporção eventualmente estabelecida. Vanneo cita o exemplo da proporção *tripla* e a *sesquialtera*, supostamente apresentadas em um *tempus imperfectum prolatio minor* (ou 𝅝): nestes casos a referência ao *tactus* será em cada uma das três semibreves que completam,

[835] Tradução baseada em DeFord (2017, p.60-61).
[836] "*Mensura quidem maior ea est, quae tempus, hoc est breue, unico motu tangit...Quum uero superiora signa secta fuerint ut hic* 𝅜, 𝅜. *Singulae breues, singulis cantando ictibus gaudere debent*" (1533, f.54r).
[837] "*Minor autem mensura, caeteris facilior est, quae sola semibrevem suo moto complet... Quum in cantilenis circulus uel Semicirculus distinctus uidebitur, modo non sit sectus ut hic.* 𝅝,𝅝. *Singulae semibreves, singulis ictibus cantande sunt*" (1533, f.54r).

juntas, uma unidade mensural da referência anterior - seja na *tripla* (1:3) ou na *sesquialtera* (2:3).[838]

3.19.1.3 Contraponto

No terceiro livro do tratado, a estratégia expositiva de Vanneo acerca do contraponto é sistematicamente organizada entre considerações sobre o contraponto simples ('*simplex*') e florido ('*floridus*'), compreendendo respectivamente o tratamento de consonâncias e as dissonâncias. Em ambos os casos o autor oferece preceitos gerais (o que inclui as 'oito regras') e direções sobre as cadências pertinentes a cada uma das categorias contrapontísticas À semelhança da Aaron em *Toscanello* (1523, cap.21 a 30), há também uma extensa exposição de harmonias consequentes da combinação de consonâncias, delineadas a partir de diversas situações intervalares entre o Cantus e Tenor. Ao final, como uma espécie de sumário de todo o terceiro livro, Vanneo pontua aspectos "dignos dos ótimos compositores" em suas Missas e Motetos.

Transferindo as considerações sobre cadência para a seção seguinte, por ora concentraremos nos elementos concernentes ao contraponto propriamente dito. Portanto, a primeira etapa dessa exposição está relacionada aos preceitos apresentados para cada uma das categorias.

As oito regras, baseadas tanto em Aaron quanto em Gafurio, expõe os rudimentos do tratamento das consonâncias em uma textura nota-contra-nota, a qual caracteriza o contraponto simples. Dessa forma, Vanneo indica que: (1) o contraponto inicie com uma consonância perfeita (uníssono, quinta, oitava, décima segunda, etc.), embora seja facultativo o uso de consonâncias imperfeitas (terça, sexta, décima, etc.)[839] (Ex.389); (2) duas consonâncias perfeitas do mesmo tipo (dois uníssonos, duas quintas, duas oitavas, etc.), se apresentadas sequencialmente, devem permanecer ambas no mesmo lugar, e caso prossigam,

[838] "*Demum proportionata Mensura, est quae tres complectitur Semibreves, proferuntur quae sub unius Semibrevis tempore, ut sit Tripla in proportione, uel Sesqualtera, qua tres Semibreves eo tempore debent proferri, quo duae proferendae essent, Sicque de reliquis proportionibus*" (1533, f.54r).
[839] "*Primam igitur auspicatissime suscipe regulam, Qua Musicorum lege cautum fuit, ut Simplicis et Floridae Symphoniae exordium a perfectis proficiscatur consonantiis uidelicet, ab Vnisono, uel a Quinta, Octaua, Duodecima, et huiusmodi*" (1533, f.73r).

devem ser alternadas por consonâncias imperfeitas pelo "deleite auditivo" que resultam e pela variedade semelhante "ao multicolorido na pintura"[840] (Ex.390); (3) reforçando a variante da regra anterior, duas consonâncias perfeitas do mesmo tipo devem ser interpostas por uma consonância imperfeita, sendo essa reservada à mínima (e não à semimínima ou à *chroma*), podendo tais consonâncias também serem intermediadas por pausas de semibreve ou de breve[841] (Ex.391); (4) consonâncias perfeitas podem ser apresentadas em sequência desde que sejam de tipos diferentes[842] (Ex.392); (5) duas ou mais consonâncias perfeitas do mesmo tipo podem ser apresentadas desde que as vozes evolvidas (especificamente Cantus/Altus ou Tenor e Bassus) sejam permutadas por movimento contrário[843] (Ex.393); (6) a progressão das partes deve ser realizada pela diversidade de movimentos (paralelos e contrários), com o intuito de produzir variedade harmônica ao contraponto[844] (Ex.394); (7) consonâncias perfeitas não devem estabelecer *fa* contra *mi*, pois tais intervalos (como o trítono por exemplo) são irregulares pela diferença de um semitom maior[845] (Ex.395); (8) o término do contraponto deve ser realizado com consonâncias perfeitas, embora o uso de imperfeitas seja permissível caso a textura contrapontística seja formada por mais de duas vozes[846] (Ex.396).

---

[840] "*Duae eiusdem generis consonantiae...pariter immediate ascendentes ac descendentes, locum non habent in cantilena. Sed post perf fectam subsequi debet imperfecta, qua quidem alternatio ne aeque aures delectantur, atque oculi uersiculore Pictura*" (1533, f.73v).

[841] "*Duas inter eiusdem generis perfectas consonantias simul ascendendo ac descendendo, unam saltem disponere imperfectam... Quae scilicet imperfecta consonantia, saltem* mínima*m, non autem* Semimínima*m, ut nonulli male sentiunt, inter perfectas media esse debet.... Si pausa semibreuis interponatur, etsi consonantiam non generet, quia maior intercapedo temporis adiacet, sufferri posse putamus, multo magis si breuis integra pausa notetur*" (1533, f.73v).

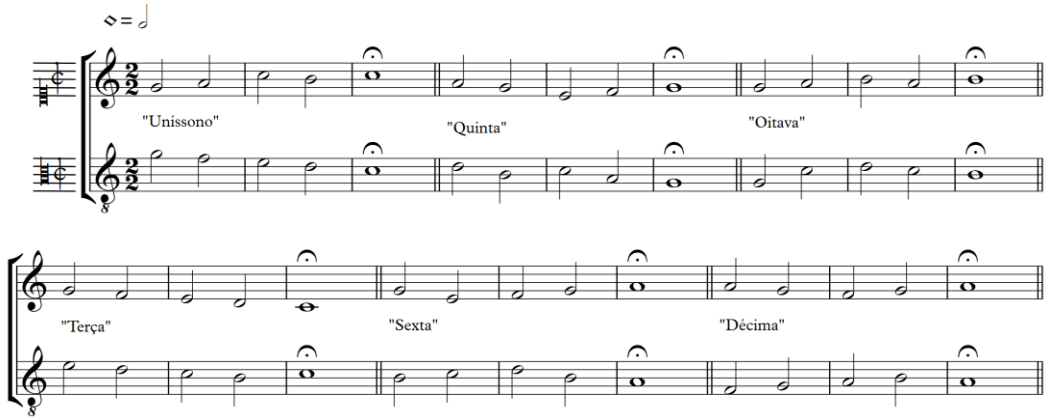
[842] "*Diversorum generum Duae pluresue perfectae consonantiae, iugiter uel ascendentes uel descendentes, nulla media imperfecta, disponi possunt...*" (1533, f.74r).

[843] "*Pares etiam duae aut plures perfectae eiusdem generis consonantiae, quales sunt duae Quintae, vel totidem Octavae, nulla imperfecta concinnitate media, in cantilena admittuntur, si tamen contrario situ dispositae fuerint, ut cum Supranus, vel quaevis alia concentus pars ascendit. Et Tenor, vel quaelibet alia pars descendat, qualem crebro incessum a Tenore ad Bassum Quinta habere solet...*" (1533, 74r).

[844] "*Pro compositoris viribus observandum est, ut in Symphonia notulae discrepent in progressu, ut quum Suprani notulae ascendunt, Tenoris descendent, et idem reliquis de partibus intelligendum praecipimus. Ne putes tamen hoc fixum atque immutabile, huic enim legi non semper obsequuntur Musici, sed ea saepe abutuntur, pariter ascendentes uel descendentes, gradatim dico a suprano ad tenorem, iucundiorque inde oritur harmonia, quam Sirenarum concentus, si fabulis credendum est*" (1533, f.74v).

[845] "*Cavendum est, ne perfectae consonantiae cuiusmodi sunt Quinta, et Octaua, et reliquae, neque in coniunctione aliqua Tritonum producentem, ex Mi et fa, seu ex Fa et mi constent... Nam quum extremae uoces uel octauae, uel Quintae, in sede resident semitonii, tunc ea dicitur consonantiarum extremae voces in tono quiescunt, luxuriant atque exuberant, superfluo maiore semitonio*" (1533, f.74v).

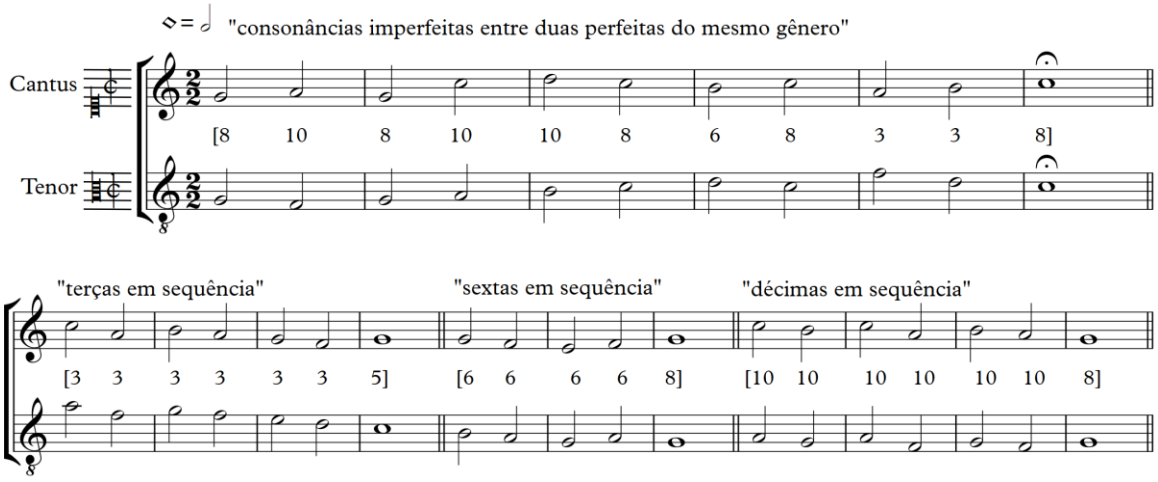
[846] "*Arctissimum summaeque necessitati subiectum Musicorum est praeceptum, Omnem scilicet concentum perfecta clausum in consonantia*" (1533, f.75r).



Exemplo 389: Regra 1, inícios em consonâncias perfeitas e imperfeitas (1533, f.73r).



Exemplo 390: Regra 2, da disposição de consonâncias perfeitas do mesmo gênero (1533, f.73r).



Exemplo 391: Regra 3, consonâncias perfeitas interpostas por imperfeitas; permissibilidade da disposição de consonâncias perfeitas do mesmo gênero (1533, f.74r).



Exemplo 392: Regra 4 (excerto), incidência de consonâncias perfeitas de gêneros diferentes apresentadas em sequência, (1533, f.74r).



Exemplo 393: Regra 5 (excerto), disposição permissível de consonâncias perfeitas do mesmo gênero apresentadas em sequência (1533, f.74r).



Exemplo 394: Regra 6, "Cantus e Tenor em ascendência e descendência paralela e movimento contrário" (1533, f.74r).



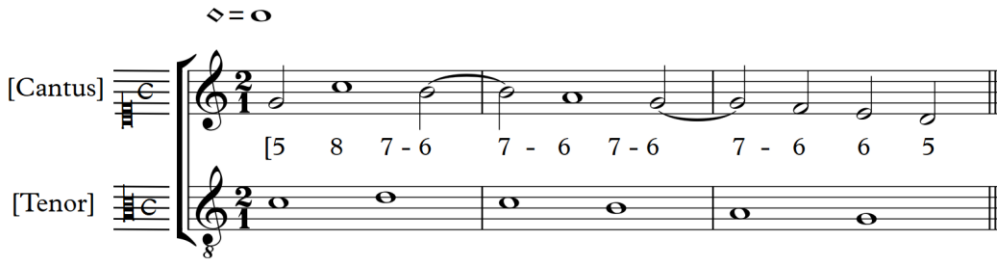
Exemplo 395: Regra 7 (excerto); consonâncias perfeitas (oitava e quinta) não devem estabelecer *fa contra mi* (1533, f.74v).



Exemplo 396: Regra 8, "a composição deve finalizar em [consonância perfeita] (1533, f.75r.).

No contraponto florido, Vanneo orienta sobre o uso das dissonâncias considerando duas perspectivas: no *ictus* (i.e., o início do *tactus*) sincopado e quando apresentadas em notas menores após o uso da semibreve ou mínima com ponto.

No primeiro caso, o autor menciona que, pelo uso da sincopa, as vozes devem ser interpostas por sextas ao realizar duas ou mais sétimas ou nonas, portando-se como se estivessem num ato continuado de cadências evadidas ("*...fingendo cadentias te facturum*"), como mostra o Exemplo 397 (1533, f.76r). Para o segundo caso, três exemplos musicais ilustram didaticamente diferentes posições as quais as dissonâncias podem ser realizadas em notas posicionadas depois das figuras pontuadas: no Exemplo 398 as dissonâncias são apresentadas sempre na primeira e na última nota do grupo de mínimas após a semibreve pontuada; no Exemplo 399, as dissonâncias são apresentadas de maneira variável no grupo de semimínimas após a mínima pontuada; e no Exemplo 400, as dissonâncias constam sempre na semínima apresentada após a mínima pontuada (1533, f.76r-76v).



Exemplo 397: Uso da dissonância no contraponto florido por meio do uso da sincopa (1533, f.76r).



Exemplo 398: Uso da dissonância no contraponto florido pela utilização de mínimas pontuadas (1533, f.76v). Observa-se que as dissonâncias estão presentes sempre na primeira e na última mínima do grupo que sucede a nota pontuada.



Exemplo 399: Uso da dissonância no contraponto florido pela utilização de mínimas pontuadas (1533, f.76v). Os asteriscos representam ‘pontos’ originalmente assinalados por Vanneo que identificam as consonâncias no grupo de semínimas que sucede a nota pontuada.



Exemplo 400: Uso da dissonância no contraponto florido pela utilização de mínimas pontuadas (1533, f.76v). Observa-se que as dissonâncias estão presentes sempre na semínima posterior a mínima pontuada

Ao longo dos capítulos 18 a 29, também do terceiro livro, são apresentadas situações harmônicas construídas sistematicamente a partir de intervalos estabelecidos entre o Cantus e Tenor. Desta forma, além das explicações passo-a-passo, cinquenta e oito exemplos musicais oferecem uma síntese da laboriosa prosa referente às combinações, refletindo diretamente o processo compositivo apresentado anteriormente por Aaron.

No entanto, diante da quantidade de exemplos fornecidos e a necessidade de apresentar uma síntese destas escolhas, iremos recorrer ao modelo expositivo tabular proposto por Aaron em *Toscanello* (1523) em vez da apresentação dos exemplos musicais propriamente ditos. Assim, a Tabela 63 sintetiza a exposição de Vanneo, mantendo o mesmo raciocínio apresentado pelo autor, cujos intervalos do Bassus e Altus derivam de situações intervalares estabelecidas entre o Cantus e Tenor.

Cantus e Tenor	**Bassus** (em relação ao Tenor)	**Altus** (em relação ao Bassus)
Uníssono	3↓	1, 3↑, 8↑, 10↑[847]
	5↓	3↑, 8↑, 10↑
	8↓	3↑, 5↑, 10↑, 12↑
	10↓	3↑, 5↑, 8↑, 12↑
	12↓	3↑, 5↑, 8↑, 10↑, 15↑
	15↓	3↑, 5↑, 8↑, 10↑, 12↑
Terça[848]	3↓	8↑, 10↑
	6↓[849]	3↓, 3↑, 10↑, 5↓
	8↓	3↑, 5↑, 12↑, 13↑, 15↑
	10↓	3↑, 5↑, 8↑, 15↑
Quarta	3↓	3↑, 6↑, 8↑
	5↓	3↑, 6↑, 8↑
	10↓	3↑, 8↑, 15↑
4 – 4 (progressão) →	10↓ - 12↓ (progressão)	8↑- 10↑ ou 8↑ - 5↑ (progressões)
	12↓	5↑, 8↑, 10↑, 17↑, 19↑
Quinta	8↓	3↑, 5↑, 10↑, 15↑
	3↑	6↑, 8↑
5 – 3 (progressão) →	6↓ - 8↓	3↑ - 5↑ ou 8↑ - 5↑/12↑
Sexta	3↑	6↑, 5↓
	3↓	3↓, 5↑, 6↑, 10↑
	5↓	3↑[850], 8↑
	8↓	6↑, 3↑
6 – 6 (progressão) →	8↓ - 10↓	3↑ - 5↑ ou 10↑ - 12↑
	10↓	5↑, 6↑, 8↑, 12↑
	12↓	3↑, 5↑, 8↑, 10↑, 12↑
Oitava	1	3↓, 3↑, 5↑, 6↑, 10↑, 12↑
	3↑	5↓, 3↑, 6↑
	3↓	3↓, 5↑, 6↑, 8↑, 10↑
	5↑	3↓, 6↑, 8↑
	5↓	3↑, 8↑, 10↑
	6↓	8↑, 10↑
	8↓	3↑, 5↑, 6↑, 10↑, 12↑, 15↑
	10↓	8↑, 12↑, 13↑, 15↑
	12↓	3↑, 5↑, 8↑, 10↑, 15↑
Décima	3↑	5↓, 3↑, 6↑
	3↓	5↑, 8↑, 10↑
	5↑	3↓, 4↑, 8↑
	6↑	3↑, 5↓, 8↓
	8↑	4↓, 6↓, 10↓, 5↑, 8↑
	8↓	3↑, 5↑, 6↑, 10↑, 12↑, 13↑, 15↑

[847] Os intervalos referentes às consonâncias imperfeitas não apresentam detalhamento quanto sua qualidade maior ou menor, pois entende-se que a aplicação a ser realizada pelo contrapontista considera sempre um cenário 'diatônico' para sua aplicação.

[848] Cantus acima do Tenor. O mesmo valerá para os demais intervalos apresentados nesta coluna.

[849] Vanneo também apresenta uma progressão utilizando este intervalo: nesta, enquanto o Cantus e Tenor procedem em terças paralelas, Bassus realiza uma sexta e oitava abaixo do Tenor, e o Altus, terça e quinta acima ao Bassus.

[850] Neste exemplo musical (f.81r), Vanneo apresenta um Sol # no Altus por *causa necessitatis*, uma vez que esta nota estabelece uma oitava com o Sol # do Cantus. No entanto, a relação entre os intervalos permanece a mesma, como mostra a tabela.

Décima primeira 11 – 11 (progressão) →	3↓	6↑, 8↑, 10↑
	3↓ - 5↓	8↑ - 10↑ ou 10↑ - 10↑
	5↓	3↑, 8↑, 10↑, 12↑
Décima segunda	3↓	3↑, 6↑, 8↑
	5↑	3↓, 4↑, 6↑
	8↑	6↓, 4↓, 3↑
	8↓	8↑, 10↑, 15↑
	10↓	5↑, 10↑, 12↑, 15↑
Décima terceira	3↑	5↓, 4↑, 6↑, 8↑
	6↑	4↓, 3↑, 5↑
	3↓	5↑, 8↑, 10↑, 12↑
	5↓	3↑, 8↑, 10↑, 12↑
Décima quinta	1	3↑, 5↑, 8↑, 10↑, 12↑
	3↓	6↑, 8↑, 10↑, 12↑
	3↑	3↑, 6↑, 8↑, 10↑
	5↑	3↓, 4↑, 6↑, 8↑
	8↑	6↓, 4↓, 3↑, 5↑

Tabela 63: Síntese das combinações das consonâncias aplicadas às quatro vozes (1533, f.78r-85v).

No último capítulo do tratado, Vanneo apresenta essencialmente quatro preceitos pautados, em geral, para evitar 'excessos', os quais sempre são observados, segundo o autor, por compositores como Adrian Willaert, Costanzo Festa, Philippe Basiron, Jean Conseil, Jean Lhétitier, Carpentras (Elzéar Genet), Maistre Jhan e Jacquet da Mantova, ao fazerem suas "missas e artificiosos motetos" (1533, f.93r)

Portanto, o primeiro preceito diz que, para a boa disposição das progressões intervalares, as consonâncias devem ser apresentadas sempre próximas umas das outras, o que inclui não ultrapassar uma oitava de distância entre as partes, a não ser quando necessário.[851] O segundo também apresenta orientações sobre o equilíbrio a respeito da extensão vocal utilizada; segundo o autor, deve-se evitar registros extremos tanto do Soprano quanto do Baixo, atentando-se às palavras cantadas.[852] O terceiro, alargando a questão sobre adequabilidade do canto ao texto, Vanneo recomenda que a relação entre sílabas e as figuras não sejam discrepantes, ou seja, sílabas longas (ou acentuadas) devem ser atribuídas às notas

[851] "*In primis igitur studeat Musicus cantilenae suae Consonantias uicinius, propiusque struere quantum fieri potest, ne magno inuicem distent interuallo, neque id supra Octauam esse debet, quod si maius erit, incredibile Cantori afferet incommodum, ut quum sit Decima quae crebra esse non debet, ueluti et Sexta, Septima uero, Tritonus, Quinta ac diminuta octaua seu superflua, fugienda penitus est, nisi urgente necessitate, legi minime obtemperante*" (1533, f.93r).

[852] "*Boni etiam Compositoris est nimis alto Suprano abhorrere, ac Basso nimio profundo, ne his partibus adeo extremis, indecenter auribus personet, mediumque prosequere, ea moniti sententia*" (1533, f.93r)

igualmente longas no contexto em que constam. No quarto e último preceito, Vanneo recomenda que as cadências estejam alinhadas às segmentações textuais, associando-as ao ponto e, consequentemente, à articulação do discurso da composição.[853]

3.19.1.4 Modos

A maior parte da exposição concernente aos modos em *Recanetum* é apresentada no primeiro livro. Nessa porção, Vanneo oferece os aspectos fundamentais acerca do assunto sob notável influência da doutrina de Marchetto de Padova, incluindo uma didática exposição sobre a aplicação deste conhecimento na relação entre tons salmódicos, *saeculorum*, antífonas e magnificats no ofício religioso.

Para o presente propósito examinaremos as passagens apresentadas nos capítulos 38 e 39 do terceiro livro do tratado, em que abordam os modos sob a perspectiva da composição. Portanto, no capítulo 38 intitulado, "*De compositoris regimine in componendo*" ("Sobre o direcionamento (ou controle) do compositor no ato composicional"), Vanneo afirma que o papel fundamental dos modos está para além do uso consistente do contraponto em si, uma vez que, para o autor, certos compositores acreditaram:

> ...que seria suficiente conhecer apenas as consonâncias, enquanto negligenciavam toda a graça, lógica e significado dos modos (que se deve obedecer em qualquer caso), e assim, desperdiçavam tempo e não faziam nenhum progresso[854] (1533, f.91v).

Desta forma, Vanneo sugere que a atribuição modal à composição seja a primeiro parâmetro a ser observado no ato composicional, [855] informando ao leitor quais são as notas características para o início e quais são as finais de cada modo (incluindo a transposição *per*

[853] "*Legitimus autem peculiarisque Cadentiarum locus est, ubi uerborum contextus desinit sententia, nec immerito, decet enim et uerborum et notularum distinctionem pariter tendere, una quae desinere...Est enim cadentia ueluti punctum, et distinctio quaedam et quies in concentu*" (1533, f.94r).
[854] "*...rati sat esse ipsas tantum cognoscere consonantias, omni post habita Venere, et Tonorum ratione, atque sententia, quibus utique compatiendum est, quum et tempus amittant, et hilum non proficiant*" (1533, f.91v). Tradução baseada em Wiering (2001, p.70).
[855] "*Animo igitur prius statuendum est, cui ex Tonis, an Primo, uel Secundo, et sic de singulis, cantilenam tuam addicere velis*" (1533, f.91v).

bemolle). No entanto, a justificativa para esta ação apresenta-se de maneira mais expandida no capítulo 39 ("*De tonorum qualitate id est quibus verbis annectendi sint*"), no qual o autor afirma que os modos promovem diversos tipos de afetos - ainda que um único modo possa operar diversos 'efeitos' segundo a qualidade do texto a ser utilizado.[856] Para completar a argumentação sobre o assunto, Vanneo então apresenta uma série de afetos que caracterizam cada um dos modos – refletindo, entretanto, a tradição gafuriana expressa em *Practica musice* (1496, III, cap.15, f.eeiiijv-eevr).

De primo tuono	Sobre o primeiro modo
Quum igitur Primus tonus Autenticus naturaliter sit canorus, iocundus, hilaris, et plurimum animi affectus excitans, illiusmodi etiam verba uel vulgaria, vel latina, sibi copulari exigit, ad quae verba cum habilis existat, a Musicis habilis nuncupatur tonus.	O primeiro modo autêntico é naturalmente melodioso, jocoso, alegre e especiamente apto a excitar as emoções da alma; esse modo exige que as palavras (em vernáculo ou latim), sejam associadas a ele; e por ser adaptável a essas palavras, é chamado pelos músicos de modo 'adaptável'.
De secundo tuono	Sobre o segundo modo
Verba praese ferentia Moestitiam, fletum, solicitudines aerumnas, captiuitatem, et omne genus miseriarum, Secundo tono, Placalium Primo, optime congruunt, quum natura sui sit lachrymosus, grauis, et humilis, proptereaque a Musicis humilis, ac depraecativus appellatur.	Palavras que carregam consigo tristeza, choro, preocupações, angústias, confinamento e toda sorte de miséria concordam com o segundo modo, o primeiro dos plagais, que, por sua vez, possui sua natureza lacrimosa, séria e humilde, e por isso, é chamado pelos músicos de 'humilde' e 'deprecativo'.
De tertio tono	Sobre o terceiro modo
Tertius tonus, Autenticorum numero Secundus, Acer, vehemens, accensus, ad iram et coleram incitans, Animosus, seuerus, crudelis habetur. Iccirco bellicosa, minantiaque uerba, et reliqua id genus sibi similia recte complectitur, cui propterea severus nomen inditum est.	O terceiro modo, o segundo dos autênticos, é considerado mordaz, veemente, inflamado, que incita a ira e a raiva, espirituoso, áspero e cruel. Por essa razão este modo apropriadamente abarca palavras hostis, ameaçadoras e outras sortes desse tipo, e por isso, é indicado como 'severo'.
De quarto tono	Sobre o quarto modo
Quartus autem tonus, inter Placales Secundus, superiori Tertio penitus contrarius est, Unde cuncta vel amoris, ocii, quietis, tranquillitatis, adulationis, fraudis,	O quarto modo, o segundo entre os plagais, é completamente diferente do terceiro que o precede, portanto palavras de amor, ócio, descanso, tranquilidade, adulação, engano e detratação podem ser apropriadamente

[856] "*Modi sive toni ipsi affectiones adducant. Namque alius intentione excitat, alter remissione reuocat. Alter item laetitiam, alter moerorem affert, atque item singulos ipsos modos, diuersos effectus operari compertum est*" (1533, f.92r).

detractionis uerba, recte huic aptari possunt, et ab effectu Adulatorius uocatur Tonus

adaptadas a ele, e por isso é chamado de modo ‘adulador’.

De quinto tono

Sobre o quinto modo

Quintus Tonus, inter Autenticos Tertius, cantando delectationem, Modestiam, Laetitiam affert, animumque ab omni solicitudine leuat, eiusdem qualitatis uerba, et Victoriam continentia, plurimum hunc decent tonum, hinc merito iocundus, Modestus, ac delectabilis vocatur.

O quinto modo, o terceiro dos autênticos, traz deleite, comedimento e alegria quando cantado, alivia a alma de todos os problemas; questões que dizem respeito à vitória associam-se particularmente a este modo; portanto, é merecidamente chamado de ‘alegre’, ‘comedido e ‘encantador’.

De sexto tono

Sobre o sexto modo

Sexto tono, ex Placalibus tertio, cuncta pietatis verba mouentia, maxime ex Devotione, et Commiseratione, et Laetitia ad lachrymas, aptissime commodantur, nec iniuria Musici devotum, lachrymabilem, ac pientissimum appellant tonum, ad differentiam Secundi toni quem diximus funestum ac aerumnosum.

O sexto modo, o terceiro dos plagais, é mais apropriadamente relacionado às palavras de piedade que levam às lagrimas, especialmente de devoção ou de comiseração e alegria, e não sem justiça os músicos chamam este modo de mais devoto, lacrimoso e piedodo em comparação ao segundo modo, o qual chamamos de ‘fúnebre’ e ‘desditoso’.

De septimo tono

Sobre o sétimo modo

Septimum tonum in Autenticorum turba Quartum, Lasciua uerba, cum modestis, iucundisque mixta, tum concitata, iracunda, atque minantia, Summopere decent, ob idque querimoniosus nuncupatur tonus.

O sétimo modo, o quarto entre os autênticos, é especialmente adequado para palavras lascivas misturadas com outras moderadas e agradáveis, mas também para palavras concitadas, raivosas e ameaçadoras; e por esta razão é chamado de modo ‘queixoso’.

De octavo tono

Sobre o oitava modo

Octauus omnium tonorum ultimus, laetitia, iucunditate, suauitate afficit auditores, ab omni lasciuia, ac omni uitio penitus alienus est, ei merito sermo mitis, moratus, grauis, resque continens profundas, speculatiuas, divinas, ut sunt de coelesti foelicitate et gloria, a Musicis dedicatus est, nec ab hoc tono verba abhorrent, quae ad exorandam gratiam contempta sunt, eius nomen est rei consequens, quum suauis mitisque dicatur.

O oitavo modo, o último de todos os modos, afeta todos os que o ouvem com alegria, prazer e docura, e é completamente estranho à lascivia e a todos os vícios; a ele os músicos têm dedicado às palavras que são brandas, calmas, sérias, que contêm assuntos profundos, especulativos ou divinos, visto que dizem respeito à felicidade e glória celestiais; nem as palavras que persuadem a graça são evitadas neste modo; como consequência, este modo é chamado de ‘doce’ e ‘suave.’[857]

[857] Tradução parcialmente baseada na tradução inglesa realizada por Anne Smith (2011, p.168-214).

3.19.1.5 Cadência

Como visto na seção anterior, Vanneo constrói uma rede de relações a partir das duas categorias de contraponto: *contrapuntus simplex* e *contrapunctus floridus*. As cadências são inclusas na mesma taxionomia e apresentadas em termos práticos antes mesmo de sua definição propriamente dita. Assim, os elementos cadenciais provenientes do contraponto simples ganham exposição no capítulo 14 ("*De simplicis contrapuncti ordinatione cum suis cadentis*"), apresentada após o conteúdo sobre as combinações de consonâncias. O mesmo ocorre com as cadências do contraponto florido, as quais aparecem no capítulo 17 ("*De dissonantiis quibus floridae contrapuncti cadentiae constant*"), após a apresentação dos primeiros preceitos do tratamento da dissonância nesse tipo de contraponto. A exposição dos elementos propriamente cadenciais – definição, variáveis estruturais e outros detalhes – surgem apenas no final do tratado, precisamente entre os capítulos 30 a 37. Considerando essa característica expositiva, a investigação a respeito dos elementos cadenciais da presente seção seguirá o mesmo percurso do autor.

Portanto, no capítulo 14 (f.76r) constam os elementos fundamentais que caracterizam a cadência pela perspectiva do contraponto nota-contra-nota. Neste caso, os movimentos estereotípicos concernentes ao *soprano* e *tenore* são explicados a partir da distinção de três tipos de conclusão: terminação em uníssono, quinta e oitava. Em termos gerais, as recomendações incluem a distinção entre as cláusulas melódicas do Soprano (final ascendente) e a do Tenor (final descendente), bem como a necessidade da progressão da consonância imperfeita para a mais próxima da consonância perfeita pretendida – o que inclui eventuais adições do *diesis* na *penultima* para aproximá-la da resolução final -, como pode ser observado no Exemplo 401. Ao final do capítulo, Vanneo também apresenta uma variante do movimento do Soprano praticada pelos músicos ("*Musicorum tamen lex est, ut Supranus arbitratu suo moveat gressus*..."), caracterizada pela típica realização melódica do Soprano porém com o término descendente, incluindo o Tenor uma quinta abaixo, o que promove o necessário caráter conclusivo para a situação[858] (Exemplo 401e).

[858] Diferentemente da resolução em 'Mi', caso o Tenor permanecesse no movimento cadencial delineado pelo Cantus até então.



Exemplo 401: Terminações cadenciais a duas vozes em contraponto simples apresentadas por Vanneo (1533, f.75v): (a, b) em uníssono; (c) em quinta; (d) em oitava; (e) em quinta, embora com o Cantus descendente.

Já no capítulo 17 (f.77r), Vanneo apresenta a cadência pela perspectiva do contraponto florido, expandido as considerações supracitadas ao inserir a sincopa ocasionada pela dissonância (segunda, quarta ou sétima) como elemento característico desta categoria. Ao tornar a estrutura ligeiramente mais complexa, o autor oferece igualmente outros detalhes com o intuito de codificar os elementos envolvidos na resolução em uníssono, em quinta e em oitava. Para isso, a atenção é sempre direcionada à sincopa: no caso da resolução em uníssono, a sincopa em segunda estabelece-se na *antepenultima*, seja uma semibreve ou mínima que procede para a terça e, enfim, resolve em uníssono, conforme mostra o Exemplo 402a e 402b (que inclui o cruzamento das vozes). Quando há a finalização em quinta, a sincopa na *antepenultima* é realizada em quarta, procedendo para a *penultima* em terça (Ex. 402c e 402d); o mesmo processo ocorre com o término em oitava, embora, nesse caso, a resolução é precedida pela *antepenultima* em sétima sincopada e a *penultima* em sexta (Ex. 402e e 402f). Cada uma das cadências é apresentada nas versões que incluem a *cadentia florida maior* e *cadentia florida minor*: nomes os quais se referem às figuras envolvidas no processo cadencial – ainda que Vanneo apresente as respectivas definições apenas no capítulo 31 (como será visto mais à frente)



Exemplo 402: Terminações cadenciais a duas vozes em contraponto florido (maior e menor) apresentadas por Vanneo (1533, f.77r): (a, b) em uníssono; (c,d) em quinta; (d,e) em oitava.

Como mencionado, apesar da explicação prática dos elementos da cadência sob a perspectiva do contraponto simples e florido, a definição terminológica da cadência é apresentada tardiamente no tratado. No capítulo 30 ("*De duobus cadentiarum generibus*"), Vanneo inicia essa mudança de perspectiva apresentando não somente a definição de cadência, mas também estabelecendo a taxionomia existente entre a 'cadência simples' e 'cadência florida', embora já demostrada na prática. Neste caso, a diferença entre ambas é explicada considerando a resolução da 'cadência do soprano'[859] ('*cadentiae suprani'*) - aqui expressamente reconhecida como modelo melódico clausular. Dessa maneira, ao apresentar a definição, Vanneo enfatiza a propriedade segmentativa e conclusiva proporcionada pela cadência, a qual é compreendida como:

> ...uma pequena parte de qualquer seção de uma composição, pela qual, ao final, se encontra repouso geral e perfeição. Cadência também é uma certa conclusão proporcionada por esta mesma seção da composição, assim como é a segmentação

[859] O termo '*cadentia tenore*', embora implícito na explicação, é expressamente apresentado apenas no capítulo 32: "*...sicque perconcinne clauditur inter Supranum et Tenorem Cadentia...*" (1533, f.87r).

> (‘*distinctio’*) medial e final no contexto da oração. Músicos experientes procuram fazer as cadências onde a oração ou suas partes terminam[860] (1533, f.85v-86r).

Ao final deste mesmo capítulo o autor oferece uma interessante lista de termos que são utilizados como ‘sinônimos’ para a cadência. Explicados etimologicamente, muitos dos termos (Tab.64) enfatizam as qualidades “transformantes” - reveladas principalmente pelos verbos dessas definições - entre um estado imperfeito das consonâncias para um ‘perfeito, o que implicitamente nos leva a compreender a cadência não apenas como uma estrutura fixa, mas como, de fato, um ‘processo’; em outros casos, contudo, há a ênfase fenomenológica do ‘*momentum*’ ou efeito de conclusão proporcionado pela cadência.

Termos	**Explicações Etimológicas**
Cadentiae (‘cadências’)	“porque procedem do [estado] imperfeito e laboram em direção às suas perfeições”.[861]
Positurae (‘ordenações’)	“porque procedem do [estado] imperfeito e aproximam e repousam em suas perfeições”.[862]
Terminationes (‘terminações)	“porque procedem do [estado] imperfeito e finalizam [em direção] à sua perfeição”.[863]
Conclusiones (‘conclusões’)	“porque conclui aquilo que deseja o ouvido”.[864]
Fines (‘finais’)	“porque procede do [estado] imperfeito e obtêm o seu final [perfeito]”.[865]
Copulationes (‘conjugações’)	“porque procedem do [estado] imperfeito e conjugam [junto] às suas perfeitas”.[866]
Reductiones (‘restaurações’)	“porque procedem do [estado] imperfeito e restauram as suas perfeições”.[867]
Perfectiones (‘perfeições’)	“porque procedem do [estado] imperfeito e obtêm as suas perfeições”.[868]

[860] “*Cadentia igitur est, cuiuslibet partis cantus particula, in fine cuius, uel quies generalis, vel perfectio reperitur. Vel Cadentia est quaedam ipsius Cantilenae partis terminatio, perinde atque in orationis contextu Media distinctio, atque Distinctio finalis. Studentque periti Musici, ut Cadentiarum Meta fiat, ubi et orationis pars, seu membrum terminat*” (1533, f.85v-86r). Tradução baseada parcialmente em Smith (2011, p.72). A primeira frase da definição consiste em uma evidente paráfrase daquela expressa por Tinctoris em *Diffinitorium musice* (c.1472-1474): “*Clausula est cuislibet partis cantus particula in fine cuius vel quies generalis vel perfectio reperitur* (TINCTORIS, 2004, p.10). Na segunda parte, entretanto, pode-se observar a influência de John Hothby em *Tractatus quarundam regularum artis musicae* (Firenze, Biblioteca Nationale Centrale, Palat.472, f.12r-12v), sobretudo com relação entre texto e música: “*...le clausule della cantilena deno essere símile: alle clausulae delle parole*” (SMITH, 2011, p.72). Ambas as referências relacionadas a Vanneo são comentadas por Anne Smith (2011, p.71-72).

[861] “*eo quia imperfectae, labuntur ad suam perfectionem*” (1533, f.86r).

[862] “*eo quia imperfectae, appetunt quiescere in suam perfectionem”* (Ibid.).

[863] “*eo quia ibi imperfectae, terminantur a sua perfectione”* (Ibid.).

[864] “*quia ibi concluditur, quod auris optabat*” (Ibid.).

[865] “*eo quod ibi imperfectae, assequuntur suum finem*” (Ibid.).

[866] “*eo quod ibi imperfectae, cum suius perfectis copulantur”* (Ibid.).

[867] “*quia ibi imperfectae, ad suam perfectionem reducuntur*” (Ibid.).

[868] “*quia ibi imperfectae, suam perfectionem consequuntur”* (Ibid.).

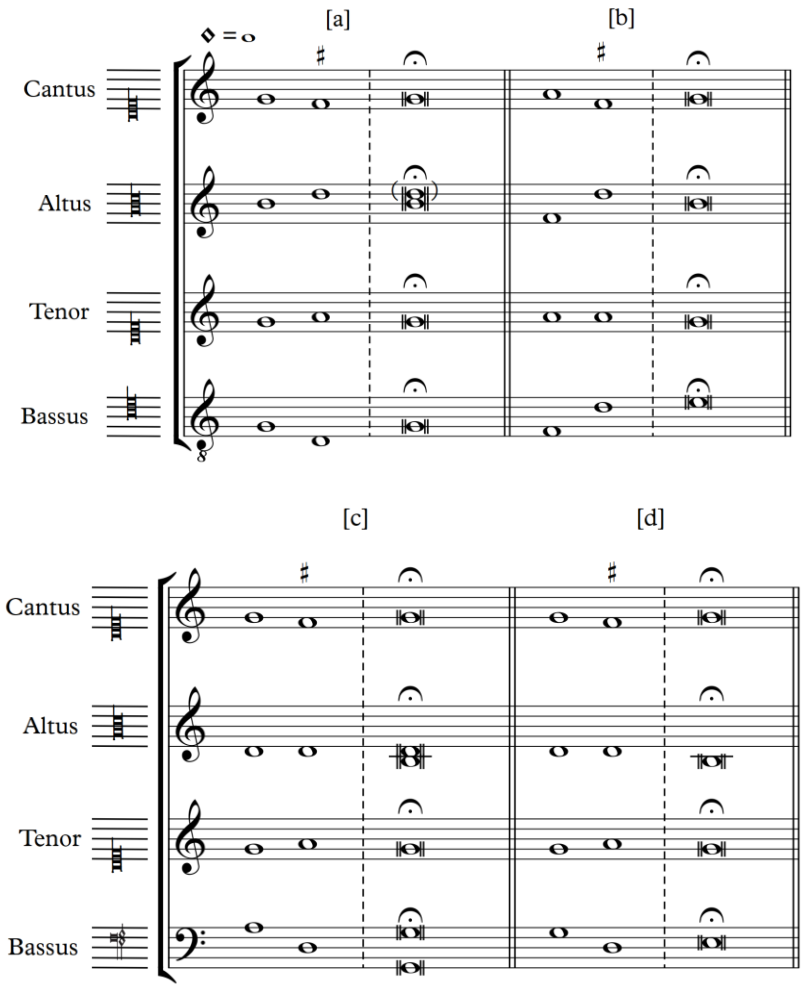
Suffragationes (‘sufrágios’)	“porque ajudam aquelas [consonâncias] imperfeitas que desejam serem compreendidas [como perfeitas]”.[869]
Optationes (‘escolhas’)	“porque o ouvido deseja que [a consonância] venha a resultar [em perfeição]”.[870]
Approbationes (‘confirmações’)	“porque os opostos se destacam mais se posicionados um ao lado do outro”.[871]
Distinctiones (‘distinções’)	“porque distingue a perfeição da imperfeição”.[872]
Termini finales (‘limites finais’)	“porque consiste na delimitação final das imperfeições”.[873]
Clausulae (‘conclusões’)	“porque as perfeições delimitam o término das imperfeições”.[874]

Tabela 64: Os “nomes das cadências” (“*cadentiarum nomina*”) e suas respectivas explicações etimológicas segundo Vanneo (1533, f.86r).

Nos dois capítulos subsequentes são apresentadas considerações complementares a respeito da dicotomia entre a finalização em uníssono e em oitava. Neste caso, Vanneo expõe como as duas outras vozes (Bassus e Altus) se portam diante da progressão cadencial realizada pelo Cantus e o Tenor (já anteriormente explicada). Em termos gerais, as vozes adicionadas são explicadas da mesma maneira como são apresentadas no contraponto: o Bassus em relação ao Tenor, e o Altus em relação ao Bassus.

Portanto, no capítulo 31 a argumentação enfatiza o comportamento das vozes com o término em uníssono. Partindo do modelo entre Cantus e Tenor, Vanneo apresenta três modelos (com variantes) que incluem as vozes do Bassus e Altus, conforme mostra o Exemplo 403. Além disso, vale enfatizar que, ao final do capítulo, o autor também faz a distinção entre duas cláusulas melódicas do Cantus do cadência florida, caracterizadas pelas figuras que estabelecem a sincopa: ‘*cadentia florida suprani maior*’, formada pela breve e semibreve (Ex.403), e a ‘*cadentia florida suprani minor*’, formada pela semibreve e mínima (Ex.404).

869 “*quia suffragium quod imperfectae desiderabant, ibi percipiunt”(*Ibid.).
870 “*quia quod auris optabat, evenit*” (Ibid.).
871 “*quia ibi opposita iuxta se posita, magis elucescunt*” (Ibid.). Cf. Tomas de Aquino, *Quaestiones disputatae de malo* (I, art.1, arg.14). A citação também é observada em *Pomerium* de Marchetto da Padova, especificamente no início do segundo tratado.
872 “*quia ibi distinguitur perfectio, ab imperfectione*” (1533, f.86r).
873 “*quia ibi est Finis terminans imperfectiones*” (Ibid.).
874 “*quia ibi perfectae, claudit terminum imperfectis*” (Ibid.).



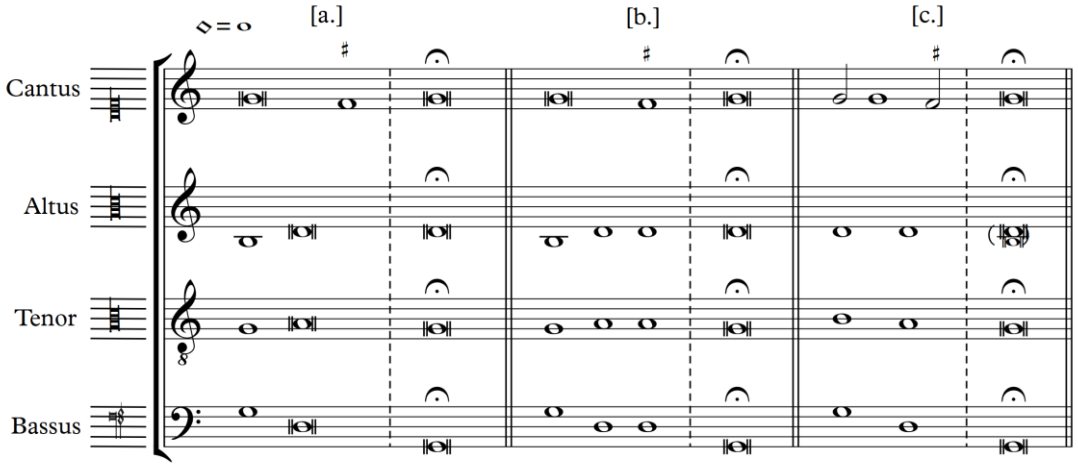
Exemplo 403: Modelos cadenciais a quatro vozes com finalização em uníssono entre Cantus e Tenor (1533, f.85v).



Exemplo 404: (a) *Cadentia florida suprani maior*; (b) *Cadentia florida suprani minor* (1533, f.87r).

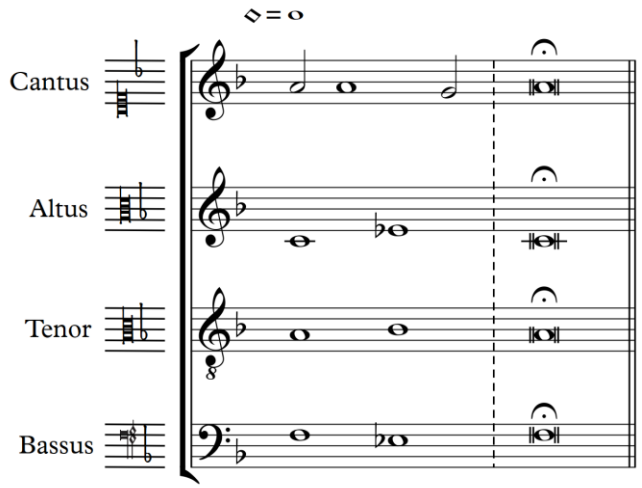
No capítulo 32, as mesmas considerações apresentadas no capítulo anterior agora são voltadas para a terminação em oitava. Dessa forma, uma estratégia expositiva semelhante é aplicada: parte-se do núcleo fundamental formado pelo Cantus e Tenor e as outras duas vozes são cuidadosamente acrescentadas. Assim, o Exemplo 405 apresenta os modelos expostos

que incluem as cláusulas melódicas em suas posições arquetípicas. As cadências ‘a’ e ‘b’ fazem uso da *cadentia florida maior* no Cantus – ainda que no segundo caso a sincopa seja ausente. Adverte-se que a cadência ‘c’, com a presença da *cadentia florida menor* no Cantus, não é apresentado pelo autor, mas apenas inferida da descrição do capítulo: neste caso a estrutura intervalar das demais vozes permanece igual aos dois exemplos anteriores.



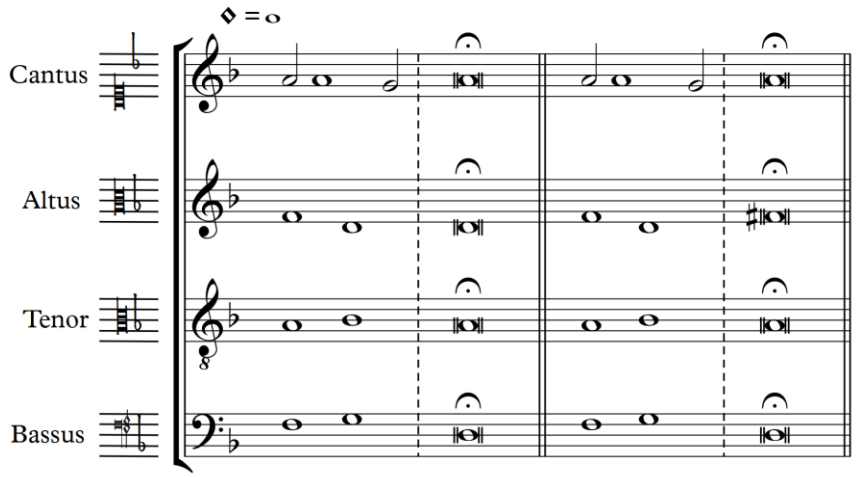
Exemplo 405: Modelos cadenciais a quatro vozes com finalização em oitava entre Cantus e Tenor (1533, f.87v).

Após as considerações envolvendo todas as quatro vozes, são comentadas outras variações do modelo cadencial com o término em oitava. Os quatro modelos são apresentados no capítulo 34, onde Vanneo pontua especificamente variações da cláusula melódica do Bassus causada essencialmente por situações que envolvem opções para evitar trítono (*mi contra fa*) melódico. Deste modo, diante da terminação em *mi* no Tenor, e do posicionamento da quinta abaixo pelo *Bassus* na *penultima*, o primeiro modelo ‘alternativo’ (Ex.406) caracteriza-se pela resolução estabelecida uma quinta abaixo do Altus – pois de outra maneira, caso procedesse para a nota Lá, o Bassus realizaria um trítono. Destaque também para a penúltima entre Bassus e Altus (oitava) que consequentemente estabelece um trítono com o Cantus, embora em sincopa - portanto, permitido -, procedendo para a terça e sexta na resolução.



Exemplo 406: Primeiro modelo cadencial com Bassus alternativo (1533, f.88v).

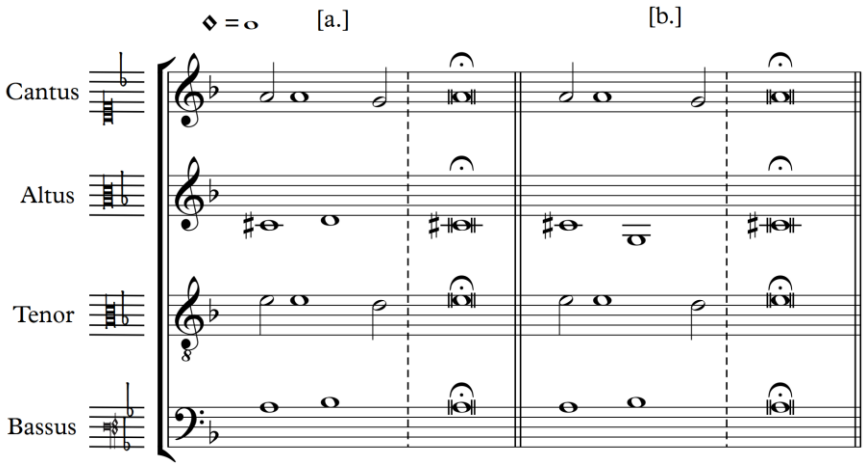
Ainda considerando a terminação em *mi* pelo Tenor, Vanneo apresenta uma outra possibilidade através posicionamento de uma terça entre o Bassus e o Tenor na *penultima*. Neste caso, o Altus deverá estabelecer uma quinta com relação ao Bassus, procedendo então para a oitava ou para a décima (Ex.407)



Exemplo 407: Opções para o segundo modelo cadencial com Bassus alternativo, com especial atenção ao Altus (à oitava ou à décima) (1533, f.88v).

No caso do terceiro modelo alternativo, o autor apresenta o Tenor e Cantus em movimento em quartas paralelas, com o Bassus realizando a progressão pelas "as notas do Tenor" ("*Tenoris notulas mutaveris Basso*"), com o Altus em terças paralelas acima do

Bassus (Ex.408a), podendo ainda o Altus realizar a *penultima* uma terça abaixo do Bassus (Ex.408b). Como consequência deste processo, observa-se o trítono na sincopa entre o Bassus e Tenor, a qual é resolvida na terça, finalizando em quinta.



Exemplo 408: Opções para o terceiro modelo cadencial com Bassus alternativo (1533, f.89r).

De outra maneira, no quarto e último modelo alternativo, o Altus pode 'permutar' ('*commutatio*') com as notas do Cantus (se compararmos ao quarto modelo), e o Cantus com o Altus, embora oitava acima (Ex.409). Neste caso, tanto o Tenor quanto o Bassus permanecem iguais.



Exemplo 409: Quarto modelo cadencial com Bassus alternativo (1533, f.89r).

Após a apresentação dos modelos cadenciais, o autor comenta sobre as notas de resolução adequadas de acordo com cada modo. A listagem das cadências 'apropriadas' aos modos (Tab.65) seguem em grande parte a lista apresentada por Aaron em *Tratatto della natura et cognitione* (1525, cap.9 a 12). No entanto, a principal diferença consiste na voz de repouso: enquanto Aaron enfatiza o Cantus, Vanneo, o Tenor – embora este expresse a possibilidade de todas as notas referidas também serem válidas na oitava superior.[875]

Modos	Cadências 'Próprias'
1	C, D, F, G, a, d
2	A, C, D, F, G, a
3	E, F, G, a,♮, c
4	C, D, E, F, G, a
5	F, G, a, c
6	C, D, F, a, c
7	G, a, ♮, c, d
8	D, F, G, c

Tabela 65: Sínteses das cadências 'próprias' ('*proprie*') aos modos, como apresentadas por Vanneo. As terminações são concernentes ao *Tenor* – embora, como descrito pelo autor, também válidas para a terminação oitava acima das referidas notas (por analogia, no *suprano*).

Para finalizar a exposição, Vanneo apresenta algumas considerações sobre a importância da 'sustentação' (i.e., a adição do *diesis*) em duas ocasiões aplicadas à cadência: (1) na cláusula melódica do Cantus - exceto em *fa-mi-fa*, ou ainda, *mi-re-mi* quando a contraparte do Tenor for precedida por *b molle*; (2) e quando a resolução cadencial apresentar uma terça ou décima menor.

875 "*...praesertim si Tenor suas desideraverit Cadentias...et has easdem suis in Octavis invenies, huic utique tono apprime gratas*" (1533, f.89v).

3.19.1.6 Musica ficta

Dois capítulos, ambos do primeiro livro do tratado, apresentam as considerações do autor a respeito de assuntos relacionados à presente seção. O primeiro encontra-se no capítulo 18, onde Vanneo apresenta as três 'causas' pelas quais o *b molle* foi 'inventado': *causa tritoni*, *causa necessitatis* e *causa essentiae* (1533, f.15r).[876]

A '*causa tritoni*' caracteriza-se pelo uso do *bemolle* como meio a evitar o trítono, seja por grau conjunto ou salto ("*gradatim vel saltim*"). A '*causa necessitatis*' consiste no uso do *b molle* aplicado de maneira a evitar a realização de oitavas e quintas 'imperfeitas'. E a '*causa essentiae*' é quando o *bemolle* é apresentado de maneira 'fixa' ("*...essentiam ibi fixam esse*"), como tipicamente ocorre com os modos 5 e 6, por exemplo (1533, f.15r).

No capítulo 65, intitulado, "*De musica ficta seu de coniunctis*" Vanneo apresenta os elementos daquilo que considera a *musica ficta* propriamente dita; isto é, a alteração ('*transmutatione*') das sílabas naturalmente *fa* em *mi*, e aquelas naturalmente *mi* em *fa* (assim como já comentado mais amplamente em Aaron), gerando, neste caso, doze hexacordes que poderiam ser entendidos como 'transpostos' (Fig.147) - embora sejam apenas 'consequências' desse raciocínio. A elevada quantidade das *coniunctae* se comparada aos outros tratadistas (como Aaron e Del Lago) aparentemente refletem a compreensão expandida do espaço sonoro sustentado pelo autor[877] – assim como demonstra o ampliado *gamut* apresentado no tratado.

[876] Refletindo a doutrina de Nicolaus Capuanus em *Compendium musices* (DE LA FAGE, 1864, p.328), embora sem mencioná-lo.

[877] Enfatiza-se que, além da cuidadosa elaboração desses hexacordes (como consta sinteticamente na Figura 147), Vanneo, ao apresentar as *coniunctae* 5 e 9 menciona o uso dessas na Missa *L'homme armé*, de Mattheus Pipelare, especificamente no *Christe* e no soprano de *Osanna* (*Sanctus*). No entanto, após a verificação junto a edição realizada por Ronald Cross (*Mattheus Pipelare Opera Omnia*, CMM 34, 1967) não foi encontrado nenhum indício que justifica a relação estabelecida por Vanneo entre as partes mencionadas da Missa e as referidas *coniunctae*.

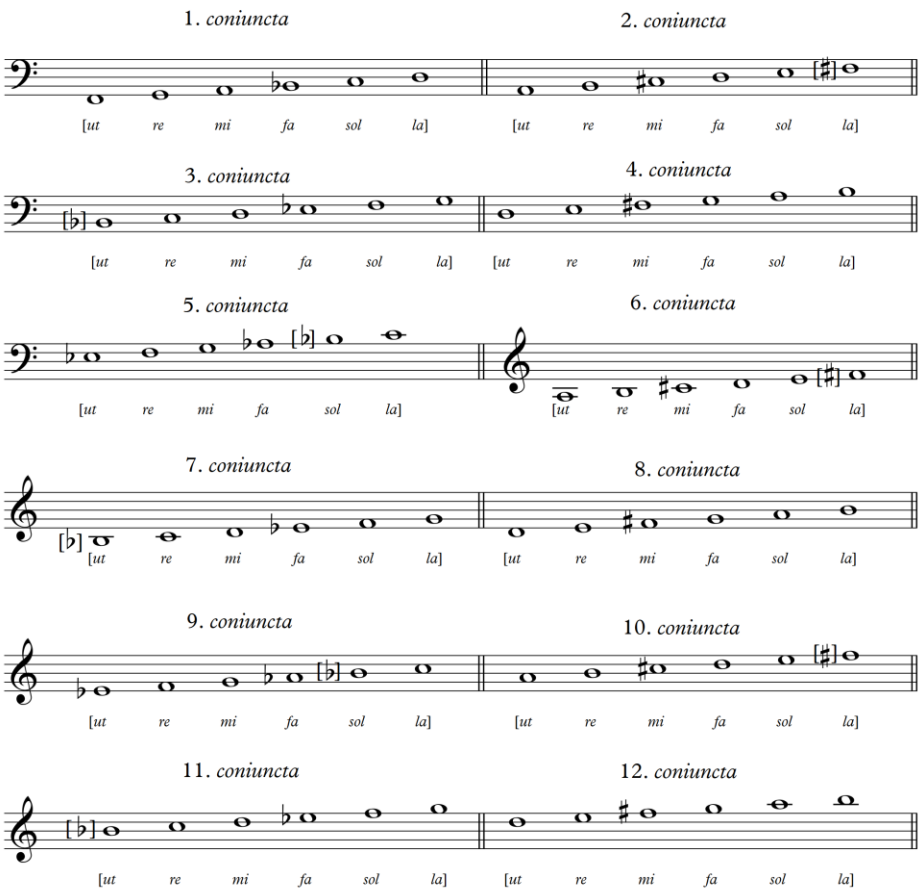


Figura 147: As c*oniunctae*, segundo Vanneo (1533, f.43v-44r).

3.20 Vicentino, Nicola

Nascido em 1510 ou 1511[878], presumidamente em Vicenza, o compositor e teórico Nicola Vicentino distingue-se pelo empirismo metodológico - e de certa maneira, experimental - pelo qual compreende o principal núcleo de seus escritos teóricos e sua obra musical: os gêneros tetracordais gregos. Apesar de Vincentino passar a maior parte de sua vida a serviço da corte estense como cantor e professor de música, Kaufmann afirma que não se sabe ao certo quando Vicentino chega em Ferrara (KAUFMANN; KENDRICK, 2001).

[878] Como explica Davide Daolmi, ainda que a figura com o retrato de Vicentino publicado em 1555 em seu tratado, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* indique a informação "*Aetatis suae XXXXIII*", e depois com a correção "XXXXIIII", o que posiciona sua data de nascimento em 1511 - como refere Kaufmann (KAUFMANN; KENDRICK, 2001) – essa menção faz referência "ao ano que a xilografia foi realizada", e a data aqui sugerida "desconta uma eventual demora na publicação do volume (datada de 22 de maio)" (DAOLMI, 2020).

Como seu nome não consta entre aqueles empregados da corte ferrarese, Kaufmann conjectura que Vicentino tenha trabalhado para o próprio Cardeal Hipólito II d'Este ao invés da capela da corte (Ibid.).

Considerando o grande interesse de Vicentino pelos gêneros, pode-se entender que um dos acontecimentos capitais de sua carreira tenha ocorrido em torno de 1534, momento no qual o teórico inicia os estudos sobre o assunto conforme descrito por Ptolomeu.[879] Segundo Daolmi, à época, a única tradução latina de *Harmonica* do autor grego havia sido realizada por Niccolò da Lonigo (Leoniceno) a pedido de Gafurio em 1499. Leoniceno morre em 1524 e a cópia desse importante tratado chega às mãos do humanista e ex-aluno de Leoniceno em Ferrara, Gian Giorgio Trissino, de origem vicentina e também ligado a corte dos Este (DAOLMI, 2020). Desse modo, conjectura-se que fora provavelmente por meio de Trissino que Vicentino obteve acesso àquelas que seriam as informações que consolidariam o seu principal *corpus* teórico, e que, adaptando-as à prática musical de seu tempo, haveria de sustentá-las por toda a sua vida.

A ocasião seguramente mais célebre de um desses 'confrontos' teóricos ocorreu em 2 de junho de 1551, quando Vicentino, acompanhando a ida de Cardeal Hipólito II à Roma, se encontra em uma *accademia* na casa de Bernardo Acciaioli. Na ocasião, surge uma discordância, uma "*differentia musicale*" - segundo Ghiselin Danckerts[880]-, estabelecida com o cantor e teórico português, Vicente Lusitano, sobre o entendimento dos gêneros diatônico, cromático e enarmônico aplicadas à música de seu tempo. Sobre o conteúdo da disputa, Kaufmann e Kendrick resumem:

> Ao invés de considerar o tetracorde diatônico, cromático e enarmônico como uma unidade, ele [Vicentino] sustentava que o uso de qualquer uma das porções que os compõem era suficiente para a identificação do gênero. Assim, o [gênero] cromático poderia ser representado tanto pela sequência completa, terça menor-semitom-semitom, como também pela terça menor ou mesmo apenas pelo semitom. Da mesma maneira, o uso da terça maior poderia ser interpretado como uma evidência para a existência do gênero enarmônico. Isso significa, em essência, que a música comumente cantada [por essa perspectiva] constituía em uma mistura dos três gêneros. Lusitano divergiu dessa posição, argumentando que a maioria das

[879] Data estabelecida a partir do pedido de privilégio para a publicação de seu tratado datada de 1549, onde o compositor afirma: "há 15 anos...os dois gêneros...enarmônico e cromático de Ptolomeu" foram restituídos (DAOLMI, 2020),

[880] Como pode ser detalhamente observado em seu *Trattato sopra una differentia musicale* (Roma, Biblioteca Vallicelliana Ms. R56 A 15, R56 A 33 e R56 B, c.1552-1556).

> músicas poderiam ser explicadas em termos apenas do gênero diatônico [881] (KAUFMANN; KENDRICK, 2001).

O veredicto, julgado pelos cantores papais Bartolomeo Escobedo e Ghiselin Danckerts, deu razão a Lusitano. Segundo as conclusões de Daolmi: "Vicentino foi colocado em minoria tanto por motivos partidários quanto em punição a sua arrogância"; logo, o biógrafo acredita que o resultado da célebre decisão foi tomado sem que houvesse a apropriada consideração ao "capcioso conteúdo" relacionado à teoria grega – um conhecimento o qual "ainda era incerto" à época (DAOLMI, 2020).

Contudo, a inusitada circunstância e o respectivo desfavorável veredicto não dissuadiram Vicentino a abandonar suas experimentações a respeito dos gêneros ou de completar aquele que seria o seu único tratado. Assim, nos anos seguintes à disputa, considerando o atraso provocado pelos deslocamentos do autor entre Ferrara e Siena (momento que essa cidade vivenciava o célebre cerco contra os espanhóis[882]), a impressão de *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* seria realizada somente em 1555 por Antonio Barre, em Roma (DAOLMI, 2020) – ano marcado pelo retorno de Vicentino à Ferrara, segundo Niedermüller (NIEDERMÜLLER, 2016).

No entanto, posteriormente à publicação do tratado, uma significativa mudança começa a ser delineada em decorrência a eleição do Papa IV no mesmo ano (DAOLMI, 2020). Com um papado particularmente hostil aos Estes, Vincentino se sentiu compelido a procurar por um novo patrono, o que incluiu o envio de 10 madrigais a cinco vozes ao Duque de Mântua, Guglielmo Gonzaga, "com a implícito pedido de algum cargo", embora, sem sucesso (Ibid.). Daolmi comenta que possivelmente esta tenha sido a circunstância que os

[881] "*Instead of considering the diatonic, chromatic or enharmonic tetrachord as a unit, he maintained that the use of any one of its component members was sufficient to identify the genus. Thus, chromatic could be represented either by the complete series: minor 3rd–semitone– semitone, or by the minor 3rd alone or a semitone alone. Similarly, the use of the major 3rd could be interpreted as evidence for the existence of the enharmonic genus. In essence then, the music commonly sung was a mixture of the three genera. Lusitano disputed this, arguing that most music could be explained in terms of the diatonic gender*" (KAUFMANN; KENDRICK, 2001)

[882] Uma guerra iniciada com uma resistência dos sieneses em 1552 contra as tropas aliadas Cosimo I de' Medici e Carlos V, a qual durou até 1555, estabelenco o fim da República de Siena. Após esse período, a cidade foi governada diretamente pelos espanhóis, quando em 1557 fora vendida para Cosimo, cuja posse foi confirmada pelo Tratado de Cateau-Cambrésis. A partir de 1559, entretanto, história de Siena passou a figurar como parte do Grão-Ducado da Toscana (HOOK, 1979, p.302)

comentários negativos de Vicenzo Galilei em *Discorso intorno all'uso dell'enarmonio* (1591) são direcionados, particularmente aos episódios de 'autopromoção' de Vicentino, que executava sua música enarmônica em variadas cortes por toda a Itália[883] (Ibid.).

Por uma carta, enviada a Antoine de Perrenot Granvelle, bispo de Arras e conselheiro de Filippo II, em 14 de setembro de 1560, sabe-se que nesse período Vicentino trabalhava em San Pantaleone em Veneza (DAOLMI, 2020). Neste contexto, publica também em Veneza em 25 de outubro, um *foglio volante* que descreve, em detalhe, o 'Arciorgano': um órgão com apenas um registro, que se caracteriza pela divisão de cada oitava em trinta e nove partes (de maneira semelhante àquela proposta no 'Arcicembalo', no *L'Antica musica*).

Durante janeiro de 1563 e janeiro de 1565, o teórico passa a ocupar o posto de *maestro di cappella* na Catedral de Vicenza. Segundo Kaufmann, a curta duração de sua estada em sua cidade natal justifica-se supostamente pelo descontentamento com as circunstâncias daquela posição (KAUFMANN; KENDRICK, 2001).

Em setembro ainda de 1565, Vicentino assume o posto de Reitor de uma das duas porções da igreja de San Tomaso em Terramara de Milão, que inclui uma licença para o ensino de '*canto fermo e figurato*' (DAOLMI, 2020). Nessa posição, Vicentino integra-se aos intelectuais milaneses, particularmente com os da *Accademia dei Facchini della Val di Blenio*, a qual era dirigida pelo pintor Giovanni Paolo Lomazzo, protegido de Prospero Visconti (DAOLMI, 2020). Como conjectura Daolmi se valendo provavelmente da relação com o príncipe Guglielmo, filho do Duque Wilhelm V da Baviera, foi em 1570 Vicentino procura estreitar os laços com esta corte, a procura de melhores posições (Ibid.). Nesse mesmo ano, registros apontam pagamentos realizados pela corte de Wilhelm V realizados a Vicentino e a Giuseppe Caimo (organista milanês e membro da academia dos *Facchini della Val di Blenio*) (DAOLMI, 2020); no entanto, como afirma Kaufmann, não é claro se esse

[883] A passagem de Galilei também faz menção ao 'Arcicembalo', instrumento criado por Vicentino capaz de executar, com precisão, passagens enarmônicas (instrumento o qual será comentado mais à frente): "*haveva...Don Nicola alquanti suoi scolari che, in quel mentre ch'egli sonava l'enarmonio in particolare, cantavano quella tal sorte di musica, dal medesimo composta: la qual musica fece udire per tutte le principal città d'Italia...lasciò Don Niccola molti di quelle sue compositioni, et alla stampa, e' impenna: lasciò parimente piu d'uno di quelli strumenti di tasti; et rimasero i suoi Scolari, che per il lungo studio intendevano quella tal prattica non meno del loro maestro. Le musiche dopo la sua morte non furono piu cantate, gli strumenti non piu sonati in quella tal maniera, et i suoi scolari se vollono ricapitarsi, abbandoneranno in tutto et per tutto quel si fatto enharmonio per non trovare che piu udire la volesse*" (REMPP, 1980, p.166).

pagamento se refere a própria presença de Vicentino ou de composições enviadas à corte (KAUFMANN; KENDRICK, 2001). Vicentino morre em 11 de abril de 1577, pela provável exposição à peste que assolou Milão no ano anterior, durante suas atividades pastorais (DAOLMI, 2020).

Do ponto de vista de suas composições, apesar da publicação de um livro de motetos a cinco vozes, Kaufmann destaca a publicação de dois livros de madrigais, em 1546 e 1572, embora seja possível acrescentar também certas peças sacras e seculares, incluindo a parte sobrevivente de um Quintus de uma coleção de motetos (KAUFMANN; KENDRICK, 2001).

3.20.1 *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Roma, 1555) – Ts.17

Se valermos da apreciação de Niedermüller, em termos gerais, *L'antica musica* consiste em "uma soma de considerações individuais e experiências práticas", apresentadas em um "evidente caráter compilatório particularmente", uma vez que certos tópicos do tratado "nem sempre estão relacionados entre si" (NIEDERMÜLLER, 2016).

Contudo, a particularidade de suas considerações serve essencialmente a um propósito: a posicionar os recursos compositivo-musicais à serviço da expressão do texto. Apesar do título ('a antiga música adaptada à prática moderna'), Vicentino "não estava realmente interessado na música Grega", como afere Lowinsky, "ele sequer pertencia ao grupo de admiradores acríticos da música antiga que floresceram entre os humanistas e seus seguidores no século dezesseis, cujo entusiasmo era frequentemente proporcional à ignorância ao assunto" (1959, Postface); Nesta perspectiva, Lowisky afirma que:

> [Vicentino] estava interessado na promoção de um novo estilo musical arrojado em que os afetos e paixões reinavam supremos, no qual todo elemento musical teria que passar em apenas um teste: esse elemento contribuiu à expressão pretendida pelo poeta? As regras de contraponto, do tratamento da dissonância, da unidade modal e preservação do estilo diatônico da música eclesiástica – todos esses [elementos] foram vítimas de demandas exclusivas do princípio de que a música deve ser expressiva ao texto, de que a música deve intensificar a emoção das palavras[884] (1959, *Postface*)

[884] "*He was interested in the promotion of a bold new style of music in which affect and passion reigned supreme, in which every musical elemento had to passo ne test only: did it contribute to the expression. Intended by the poet? The rules of counterpoint, of treatment of dissonance, the unity of the mode, the preservation of*

Para realizar essa tarefa, portanto, Vicentino organiza o seu tratado em duas partes: a primeira, '*della theorica*, caracterizada por uma breve exposição fundamentada sobretudo na doutrina pitagórico-boeciana; e a segunda, '*della prattica'*, que abrange todo o restante do tratado, a qual divide-se em cinco livros, expondo os argumentos concernentes àquilo que Vicentino acredita ser, de fato, a adaptação dos gêneros gregos aplicados à prática musical de seu tempo. Esses cinco livros podem ser sumariamente listados como: (1) a apresentação dos intervalos a partir de cada um dos gêneros, sob uma perspectiva melódica; (2) a apresentação dos intervalos sob uma perspectiva harmônica, incluído aspectos da progressão desses intervalos; (3) a explanação sobre os oito modos nos gêneros diatônicos, cromáticos e enarmônicos; (4) os preceitos para a composição, incluindo, ao final, documentos que foram deliberados no processo da '*differentia musicale'* com Vicente Lusitano; e (5) a aplicação de todo o conteúdo para a prática do Arcicembalo, incluindo a planta do teclado e mecanismo desse instrumento.

Considerando tais particularidades na abordagem adotada por Vicentino, ao nosso propósito iremos nos ater aos quatro primeiros livros da segunda parte do tratado – ainda que, eventualmente, certos conceitos deliberados na primeira, serão ser comentados. A presente resenha se limitará a identificar as peculiaridades argumentadas pelo autor, possibilitando traçar um panorama de suas abordagens notoriamente originais à época.

3.20.1.1 Elementos relacionados à tradição do cantochão

Prioritariamente dedicado à música polifônica, o tratado se ausenta em tratar em detalhes sobre o cantochão. Como justificativa ao fato, no capítulo 18 do quarto livro '*della prattica*', então dedicado às noções gerais sobre a composição de *cantus firmus*, Vicentino afirma ao comentar sobre a classificação modal nesses cânticos: "...porque por muitos [autores], diversas páginas foram escritas com regras sobre esse assunto. [Portanto,] eu não

the traditionally diatonic style of church music – they all fell victims to the exclusive demands of the principle that music must be expressive of the text, that it must intensify the emotion of the words" (1959, Postface).

direi tantas outras em correção aos cantochãos pois seria muita perturbação e dispêndio a todos"[885] (1555, f.80v).

Contudo, ao presente propósito, pode-se enfatizar o entendimento particular das sílabas da solmização aplicadas sob a consideração dos três gêneros (diatônico, cromático e enarmônico). Embora o assunto aqui não seja evidentemente direcionado à prática do cantochão, optou-se por apresentá-lo nessa seção pela tradição a qual às sílabas pertencem.

A adaptação proposta por Vicentino, ocorre no capítulo 11 da primeira parte '*della prattica*', cujo autor comenta sobre o gênero enarmônico, apresentando a divisão do tom em quatro partes e suas respectivas sílabas correspondentes nos hexacordes *durum* (*per ♯ incitato*), *molle* e *naturale*, tanto em movimento ascendente quanto descendente.

Como pode ser observado nas Figuras 148 e 149, as 'notas naturais' consistem no principal guia às sílabas. Dessa maneira, considerando os semitons menores e maiores intercalados por *diesis* enarmônicos (identificados pelo ponto em cima da nota), as sílabas devem ser apresentadas de maneira convencional, isto é, como se não houvessem acidentes (incluindo as mutações entre os hexacordes), embora a ordem das sílabas sempre retorne à sua posição correspondente quando as notas 'naturais' são cantadas. As Figuras 150 a 154 sintetizam o raciocínio apresentando uma oitava ascendente e descendente de cada um dos hexacordes, em todas as quatro divisões estabelecidas por Vicentino.



Figura 148: Sílabas apresentadas em cada uma das quatro partes que dividem um tom em ascendência, considerando o semitom maior. À esquerda, no hexacorde natural, e à direita, no hexacorde *molle*. Percebe-se que a primeira e a última nota de cada porção consistem nas notas naturais (portanto, recebem as sílabas de acordo com a ordem 'convencional' de cada hexacorde). A figura foi extraída do exemplar em salvaguarda na Biblioteca Statale di Cremona, CIV.A.EE.7.34 (1555, f.16r).

[885] "*...perche da molti ne sono state ripiene le carte, delle regole di quelli. Et non entrarò a dirle tante in corretioni de canti fermi, perche sarebbe troppo gran pertubatione, et spesa, a tutto il mondo*" (1555, f.80v).



Figura 149: Sílabas apresentadas em cada uma das quatro partes que dividem um tom em ascendência, considerando o semitom menor. À esquerda, no hexacorde natural, e à direita, no hexacorde *molle* (apesar da ausência do *b molle* junto à clave). Biblioteca Statale di Cremona, CIV.A.EE.7.34 (1555, f.16r).

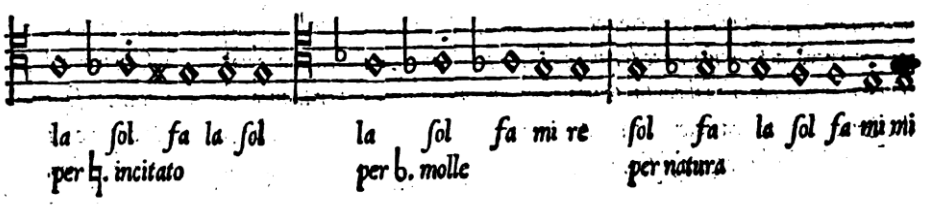


Figura 150: Sílabas apresentadas em cada uma das quatro partes que dividem um tom em descendência nos três hexacordes. Biblioteca Statale di Cremona, CIV.A.EE.7.34 (1555, f.16r).



Figura 151: Oitava ascendente nos três gêneros, com o semitom menor, em cada hexacorde: *molle* (*p*[*er*] *b* [*molle*]); *durum* (*p*[*er*] ♮[*incitato*]); natural (*p*[*er*] [*natura*].O princípio é o mesmo utilizado nas figuras anteriores. Biblioteca Statale di Cremona, CIV.A.EE.7.34 (1555, f.13r).



Figura 152: Oitava descendente nos três gêneros, com o semitom maior, em cada hexacorde: *molle* (*p*[*er*] *b* [*molle*]); *durum* (p[er] ♮ [*incitato*]); natural (*p*[*er*] [*natura*].O princípio é o mesmo utilizado nas figuras anteriores. Biblioteca Statale di Cremona, CIV.A.EE.7.34 (1555, f.13r).



Figura 153: Oitava ascendente nos três gêneros, com o semitom maior, em cada hexacorde: *molle* (*p*[*er*] *b* [*molle*]); *durum* (p[er] ♮ [*incitato*]); natural (*p*[*er*] [*natura*]. O princípio é o mesmo utilizado nas figuras anteriores. Biblioteca Statale di Cremona, CIV.A.EE.7.34 (1555, f.13r).



Figura 154: Oitava descendente nos três gêneros, com o semitom maior, em cada hexacorde: *molle* (*p*[*er*] *b* [*molle*]); *durum* (p[er] ♮ [*incitato*]); natural (*p*[*er*] [*natura*]. O princípio é o mesmo utilizado nas figuras anteriores. Biblioteca Statale di Cremona, CIV.A.EE.7.34 (1555, f.13r).

3.20.1.2 Consonância e Dissonância

Talvez o aspecto mais significativo a ser comentado sobre esse tópico em amplo entendimento[886], seja a classificação singular que Vicentino adota a respeito da qualidade expressiva das consonâncias e dissonâncias. Pelos termos '*incitato*' e '*molle*', o autor apresenta dois afetos antagônicos entre si, localizando-os em uma detalhada rede de possibilidades expressivas nas dimensões melódicas, harmônicas e rítmicas. Contudo, a tradução desses termos a partir da perspectiva de Vicentino constitui-se em uma tarefa complexa, uma vez que o autor os utiliza em circunstâncias diferentes para objetivos substanciamente distintos. Além de substituir o termo '*durum*' na atribuição de hexacordes, podemos relacionar, de modo geral, o termo '*incitato*' é aplicado com a intenção de algo 'vigoroso' ou 'estimulante" (cf. VOCABULARIO, 1612, p.430), ao contrário de '*molle*', relacionado à ideia de 'fraqueza' ou 'languidez' (cf. Ibid., p.537). Portanto, pela ausência de um correspondente direto em português que satisfaça as exigências polissêmicas de tais termos no tratado, optou-se pela utilização de ambos como originalmente são apresentados.

Dessa maneira, na presente seção iremos enfatizar a gênese desse conceito tão caro à dialética contrapontística de Vicentino, o qual é apresentado inicialmente no primeiro livro da segunda parte do tratado. Salienta-se que, se compararmos a classificação no *L'antica musica* entre consonâncias (quarta, quinta e oitava) e dissonâncias (segunda, quarta[887] e

[886] Uma vez que o assunto não tratará propriamente da taxionomia entre consonâncias e dissonâncias: assunto que, pela natureza da exposição de Vicentino, será comentado com maiores detalhes na seção 3.20.1.4 (Contraponto), mais à frente.
[887] Sobre ao status duplo da quarta entre as consonâncias e dissonâncias, ver seção 3.20.1.4.

sétima) àquela promulgada por autores como Gafurio, Aaron, Lanfranco, etc., a proposta de Vicentino configura-se notadamente original.

Para a síntese, optou-se aqui por tabular as relações desses intervalos (ou precisamente 'saltos' melódicos) conforme mostra a Tabela 66. Como pode ser observado, os afetos *incitato* e *molle* atribuídos a cada um dos intervalos são distintos de acordo com a orientação (ascendente ou descendente) e sua constituição (natural e acidental). Contudo, Vicentino não apresenta nenhum critério específico para fundamentar a maneira como a sua detalhada classificação é atribuída: o que aparentemente poderia ser relacionado a posição do semitom maior no extremo ascendente ou descendente que identifica a qualidade '*molle'*, não é sustentado como regra, tornando a taxionomia, por essa perspectiva, essencialmente empírica.

Com relação à tabela, vale esclarecer que a grafia utilizada na segunda coluna (concernente aos exemplos dos saltos intervalares), tem o intuito de substituir os exemplos musicais oferecidos pelo autor. Além da simplificação do símbolo do *diesis* (𝄪) apresentado aqui como (#), o ponto posicionado acima da letra representa especialmente o acréscimo de um *diesis* enarmônico menor.[888]

Salto intervalar	**Exemplo(s)**	**Ascendente**	**Descendente**
Diesis menor enarmônico[889]	G - Ġ	*Molle*	*Molle*
Diesis maior enarmônico	Ġ - Ab	*Incitato*	*Molle*
Semitom menor	G - G# ou C- Ḃ	*Incitato*	*Molle*
Semitom menor	A - Bb ou C-B	*Molle*	*Incitato*
Tom menor (semitom menor + *diesis* men. enarm.)	Ab - A#	*Molle*	*Incitato*
Tom natural e acidental	D - E ou E - F#	*Incitato*	*Molle*
Tom maior	C - Ḋ ou Eb - Ḟ	[*Incitato*]	*Molle*
Terça mínima	D - E# ou G - A#	*Molle*	*Incitato*
Terça menor natural	D - F	*Incitato*	*Molle*
Terça menor acidental	C - Eb	*Molle*	*Incitato*
Terça mais-do-que menor	D - Ḟ	*Incitato*	*Molle*

[888] Neste caso, a solução gráfica concernente ao 'ponto' reflete aquela utilizada pelo próprio Vicentino em seus exemplos musicais.

[889] Apesar da exposição dos intervalos iniciar com a explicação sobre o *comma* - proveniente da diferença entre os semitom maior (18:16) e o semitom menor (18:17) - a descrição dos natureza expressiva inicia-se pelo diesis menor enarmônico, a metade do semitom menor.

Terça maior natural	C – E	*Incitato*	*Molle*
Terça maior acidental	D – F#	*Incitato*	*Molle*
Terça mais-do-que maior	C – Ė	*Incitato*	*Molle*
Quarta natural	A – D	*Incitato*	*Molle*
Quarta acidental	D# - G#	*Incitato*	*Molle*
Salto mais-do-que de quarta	D - Ġ	*Incitato*	*Molle*
Tritono natural	F – B	*Incitato*	*Molle*
Tritono acidental	C – F#	*Incitato*	*Molle*
Quinta imperfeita	B – F ou A - Eb	*Molle*	*Incitato*
Salto maior do que de quinta imperfeita	F# - Ċ	*Incitato/Molle*	*Incitato/Molle*
Quinta naturale	D – A	*Incitato* (*Incitato/Molle* se apresentada em graus conjuntos)	*Molle*
Quinta acidental	D# - A# ou Eb – Bb	*Incitato*	*Molle*
Salto maior do que de quinta	-[890]	*Incitato*	*Molle*
Sextas menores e maiores Sextas mais-do-que menores Sextas mais-do-que maiores	-	*Incitato*	*Molle*
Sétimas menores e Maiores Sétimas mais-do-que menores Sétimas mais-do-que maiores	-	*Incitato*	*Molle*
Oitava e outros saltos maiores	-	*Incitato*	*Molle*

Tabela 66: Síntese dos afetos *incitati* e *molli* dos saltos intervalares, segundo Vicentino (1555, f.17v-26r).

3.20.1.3 Notação

Entre os tópicos apresentados sobre notação no início do quarto livro, destaca-se ao nosso propósito, o capítulo 8 dedicado aos três tipos de *tactus* comumente praticados no repertório do período do tratado (Fig.155). Com relação ao primeiro tipo (‘*ordine*’), Vicentino menciona o *tactus* posicionado na breve (ou duas semibreves), realizado sob o *tempus imperfectus*. O segundo tipo posiciona o *tactus* na semibreve sob o *tempus perfectus*, que posiciona três semibreves a cada *tactus*, de maneira “semelhante à proporção tripla”, cujo

[890] Com relação a esse e aos próximos três casos, nenhum exemplo musical foi oferecido. A respeito desses, Vicentino afirma que possuem a mesma ‘natureza’ das quintas naturais: “*...et i gradi havranno la medesima natura di quella che havranno le quinte naturali...*” (1555, f.25v).

uso é arcaico (a não ser pelo uso como proporção). E o terceiro, quando o *tactus*, posicionado na semibreve (ou na mínima) sob *tempus imperfectus diminutum*, passa a ser realizado sob proporção *sesquialtera* - três semibreves no lugar de duas (3:2) (1555, f.76r).[891] Também vale enfatizar o duplo entendimento concernente ao *tempus imperfectus diminutum*: (1) na condição sob proporção dupla se comparada ao *tempus imperfectus* íntegro (resultando em um *tactus alla breve*); (2) na condição pela qual subentende-se a celeridade do pulso (i.e., '*tactus celerior'*), uma vez que o *tactus* é referenciado à semibreve igualmente ao *tempus imperfectus* íntegro, apesar de sua identificação 'diminuta'.

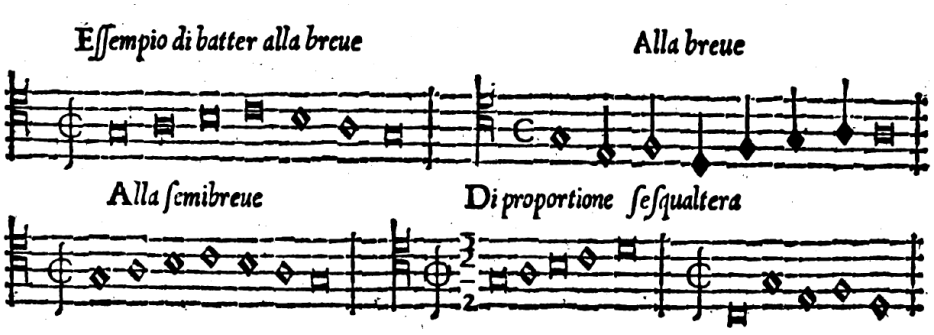


Figura 155: Exemplos de *tactus* (1555, f.76r).

No entanto, ao observar a figura acima que ilustra o argumento a respeito do *tactus* (Fig.155), nota-se a estranha equiparação do *tactus alla breve* apresentada tanto para o *tempus imperfectus diminutum* quanto ao *tempus imperfectus* íntegro. Segundo Ruth DeFord (2015, p.161), uma possível explicação para esse entendimento provém do duplo entendimento do termo 'breve'. No capítulo 10, Vicentino repete essa relação ao mencionar a presença de 'notas pretas' ('*note nere*') como semimínimas e outras notas menores sob o sinal de *tempus imperfectus* em determinadas peças – em provável referência aos madrigais '*a note nere'*, os quais surgem no decorrer da década de 1540 em Veneza.[892] Ao apresentar essa informação, Vicentino afirma que tais composições devem ser cantadas "*à misura di*

[891] O que consequentemente gera o chamado '*tactus proporcionatus*' (embora Vicentino não utilize essa terminologia).
[892] Sobre o assunto, ver: James Haar, *The "Note Nere" Madrigal* (*Journal of the American Musicological Society*, v.18, n.1, 1965).

breve" (1555, f.77r). DeFord então compreende que a expressão talvez se refira simplesmente à uma 'medida rápida' ('*short measure*') e não ao *tactus* equivalente à breve.

A aparição dessa afirmação em dois capítulos distintos do tratado reforça que não se trata, de fato, de um erro de impressão, mas um duplo entendimento do termo em questão, corroborando à resolução apresentada por DeFord.

3.20.1.4 Contraponto

De maneira geral, as considerações apresentadas por Vicentino acerca do contraponto são delineadas a partir da absoluta primazia do texto. Situando-o como aspecto primário a ser considerado tanto pelo compositor quanto para o cantor, esse consiste no elemento que enuncia as condições de uso dos intervalos e suas progressões, bem como a maneira de executá-los, podendo incluir largas licenças diante de necessidades circunstanciais. A argumentação sobre o assunto caracteriza-se por uma abordagem que equilibra a experiência adquirida como compositor e uma certa emancipação dos cânones teóricos no tratamento didático, possivelmente também adotados durante a sua longa atividade como docente na corte estense.

A exposição especificamente sobre o assunto ocupa o segundo e o quarto livros da segunda parte do tratado ('*della prattica*'). O segundo livro dedica-se a apresentar progressões intervalares e particularidades de seu tratamento. O conteúdo é organizado de maneira sistemática, delineada por uma proposta 'progressiva 'dos intervalos, iniciada pelas dissonâncias. O quarto livro, por outro lado, concentra-se nos elementos da composição propriamente ditos. Embora a organização não seja, no todo, sistemática, o livro apresenta agrupamentos de capítulos que estabelecem, em si, unidades explicativas organizadas, abarcando perspectivas um tanto quanto incomuns para a tratadística italiana sobre a questão.[893]

Ao nosso propósito, a presente seção enfatizará os conceitos que podem ser compreendidos - ao menos em hipótese - como critérios que sustentam o discurso

[893] Para maiores detalhes sobre o índice do tratado, ver Apêndice (Ts.17).

contrapontístico de Vicentino em ambos os livros mencionados. A síntese começará, em similitude à exposição do tratado, pela discussão a respeito das progressões intervalares (incluindo o tratamento acerca das dissonâncias), passando posteriormente para certos aspectos composicionais alinhados à premissa aqui estabelecida.

Assim, no prêmio do segundo livro, Vicentino apresenta três princípios ou maneiras que, de acordo com seu juízo, garantiriam uma composição "*soave et armoniosa*". Os critérios que perpassam por toda essa seção são aqueles relacionados à qualidade '*incitata'* e '*molle'* dos intervalos (cf. seção 3.20.1.2) aplicados aos parâmetros: (1) melódicos; (2) harmônicos; e (3) rítmicos da composição, estando todos, plenamente subservientes ao texto.

O primeiro aspecto a ser considerado consiste na adequação dos graus conjuntos e saltos da melodia ao 'assunto' ('*suggieto*') do texto: ou seja, esses devem expressar adequadamente a qualidade *incitata* e *molle* proveniente do texto; o segundo, consiste na adequação da dimensão harmônica (consonâncias e dissonâncias) ao princípio anterior; e o terceiro, na escolha do movimento proporcionado pelas figuras rítmicas ('*moto'*) igualmente alinhada ao texto.

Ao considerar esses fatores e suas respectivas qualidades *incitate* e *molli*, Vicentino então elabora seis graduações entre efeitos 'bons' e 'maus' dependentes do nível de alinhamento com os afetos do texto. A Tabela 67 mostra uma síntese dessa relação.

1.	Graus conjuntos e saltos *incitati* Consonâncias *inicitati* Figuras rítmicas [*molli*]	"a composição não será boa"
2.	Graus conjuntos e saltos *molli* Consonâncias 'tristes' ('*meste*') e *molli* Figuras rítmicas [*incitati*]	"contudo, a composição será boa"
3.	Graus conjuntos e saltos *incitati* Consonâncias *molli* Figuras rítmicas [*molli*]	"farão um mal efeito"
4.	Graus conjuntos e saltos *molli* Consonâncias *incitati* Figuras rítmicas [*molli*]	"farão um mal efeito"
5.	Graus conjuntos e saltos *incitati* e *molli* ('mistos') Consonâncias *incitati* e *molli* Figuras rítmicas [*incitati* e *molli*]	"nem de tudo bom ou ruim...[no entanto] a composição será dita confusa"
6.	Graus conjuntos e saltos *incitati* Consonâncias *inicitati* Figuras rítmicas média, veloz e muito veloz [*incitati*]	" [a composição] será perfeita e muito boa"

Tabela 67: Conjugação dos três fatores ou dimensões (melódica, harmônica e rítmica) e suas respectivas qualidades *incitate* e *molle* no juízo de uma composição (1555, f.27r).

Após esse tópico, inicia-se a apresentação das progressões delineadas progressivamente pelos intervalos, do uníssono à décima quinta, abarcado os capítulos 2 a 31. A exposição é iniciada pelo 'unísono', o qual não é considerado um 'intervalo' propriamente dito, mas "o princípio da criação de todas as consonâncias e dissonâncias". O mesmo é dito a respeito do pertencimento desse às consonâncias perfeitas, uma vez que "não perfeição alguma, pois o uníssono não é relacionado às outras vozes por alguma distância"[894] (1555, f.28r).

Após os comentários acerca de situações harmônicas que envolvem o uníssono, Vicentino dedica-se às dissonâncias, expondo considerações acerca do tratamento de intervalos de segunda, quarta, trítono, quinta *imperfetta* e sétima, com o uso da sincopa e sem ela. A partir do capítulo 13, entretanto, o autor prossegue com as considerações sobre as consonâncias nos capítulos 14 e 27 (terça menor à décima quinta), dedicando três capítulos para exemplificar situações entre saltos e grau conjunto de progressões desses intervalos progressões. O último capítulo do segundo livro dedica-se às considerações sobre o '*moto'* da composição – ou o 'movimento' proveniente das figuras (cap.31). Portanto, diante dessa característica expositivas, iremos igualmente separar a argumentação acerca da progressão intervalar entre dissonâncias e consonâncias, conferindo a mesma sequência de eventos conforme presente no tratado.

O discurso sobre o tratamento das dissonâncias, como comumente ocorre na tratadística até meados do *cinquecento*, é aplicada por meio da sincopa, embora inclui-se o seu uso sob as 'licenças' decorrentes do meio expressivo do texto, e ainda a possibilidade de serem apresentadas sem ela (então chamadas de '*dissonanze sciolte*'). Como afirma Vicentino, a variedade resultante do uso da dissonância é metaforicamente associada como "alimento para os ouvidos" ("*cibo per gl'orecchi*") (1555, f.29v).

Considerando que a sincopa seja o principal meio pela qual as dissonâncias são manifestas, observa-se que, do mesmo modo, uma parte substancial da argumentação consiste em estratégias para dispor esses intervalos em circunstâncias as quais o autor julga

[894] "*dico che* [*d'esso Unisono*] *non ha perfettione alcuna, quando non è relato ad altre voci con distanza*" (1555, f.28r).

adequadas de acordo com sua experiência, incluindo comentários que indicam a aplicabilidade de uma determinada situação de acordo com o número de vozes.

Como primeiro passo à uma proposta de sistematização no capítulo 4, Vicentino apresenta a definição da sincopa pelo seu efeito fenomenológico entre duas vozes, em que a nota da segunda voz apresenta-se na segunda metade da primeira nota, criando então a '*legatura*' da sincopa. Nas palavras do autor: "toda vez que uma nota apropriar e ligar a metade [entre] duas notas, então a primeira metade [da segunda] será [realizada] na segunda parte da primeira nota, e a outra metade será [realizada] na primeira parte da segunda nota"[895] (1555, f.29v). Imediatamente depois disso, o autor apresenta três maneiras de 'ligar a sincopa', diferenciadas de acordo com as figuras mensurais utilizadas: *sincopa maggiore*, quando as figura que estabelece a sincopa é uma breve, seguida de uma semibreve; *sincopa minore*, caracterizada pela semibreve e mínima; e (3) *sincopa* mínima, caracterizada pela mínima e semimínima. Todos os exemplos apresentam a dissonância de segunda em sincopa, que prossegue para a terça (Ex.410).

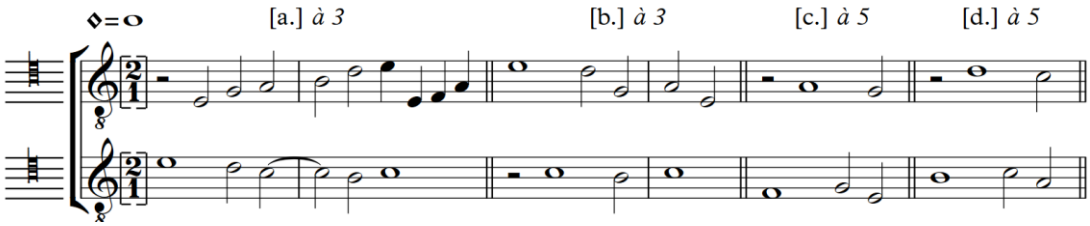


Exemplo 410: Tipos de sincopa (1555, f.29v).

Além disso, Vicentino adverte que há certas sincopas estabelecidas pelo intervalo de segunda que podem ser realizadas somente em situações a mais vozes, embora sem citar detalhamentos sobre quais seriam essas situações contrapontística. Se examinarmos os exemplos do autor, veremos que nos dois primeiros casos inseridos em um contexto a três vozes (Ex.411a e 411b), a sincopa da segunda é estabelecida e prossegue para duas terças paralelas, o que inclui cruzamento entre as vozes no segundo caso; de maneira semelhante, nos dois exemplos seguintes (projetados para serem realizados em um contexto a cinco

[895] "*…ogni volta che una nota piglierà et legarà la metà di due note allhora la prima metà sarà della seconda metà della prima nota, et l'altra metà, sarà la prima metà della seconda nota*" (1555, f.29v).

vozes), a sincopa é alcançada por salto, procedendo para a terça menor por movimento direto – progressão especialmente permitida nas vozes internas, considerando essa quantidade de vozes. Portanto, de modo geral, as sincopas realizadas pelo intervalo de segunda devem resolver em terças – ainda que a maneira como a situação é estabelecida seja dependente do número de vozes do contexto em que se insere.



Exemplo 411: Segundas em sincopa inseridas em contextos a três e a cinco vozes (1555, f.29v).

A respeito da quarta, Vicentino alerta sobre o status ambíguo desse intervalo, conforme explica no início do capítulo 6. Para o autor, a quarta, em si, é considerada uma consonância (inclusive é a primeira delas, sucedida pela quinta e oitava), embora seja assim considerada somente quanto apresentada em conjunto com a quinta em um contexto a três vozes – a qual estabelece uma oitava entre os extremos. No entanto, quando aplicada a duas vozes em uma textura nota-contra-nota (ou '*semplice*'), a quarta é utiliza como dissonância, requerendo, portanto, que a sua aplicação seja realizada por meio da sincopa, como mostra o Exemplo 412.

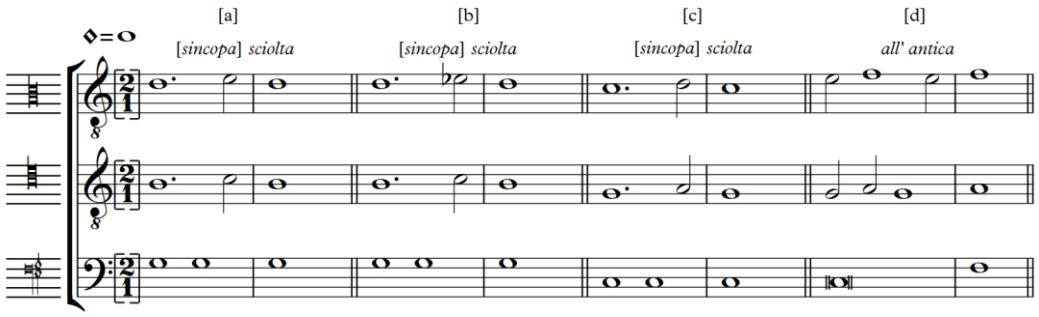


Exemplo 412: A quarta em sincopa a duas vozes (1555, f.30v).

Entre os demais usos da quarta, Vicentino apresenta uma experiência pessoal que considera uma boa opção quando uma quarta '*sciolte*' é aplicada a três vozes. Nesse caso, a voz intermediária estabelece uma quarta com a voz mais grave e a mais aguda realiza uma

sexta (Ex.413a-413c). Segundo o autor, o ponto deve ser "aceito como ligadura" - uma vez que nos demais casos a sincopa ocorre pela presença da semibreve.[896]

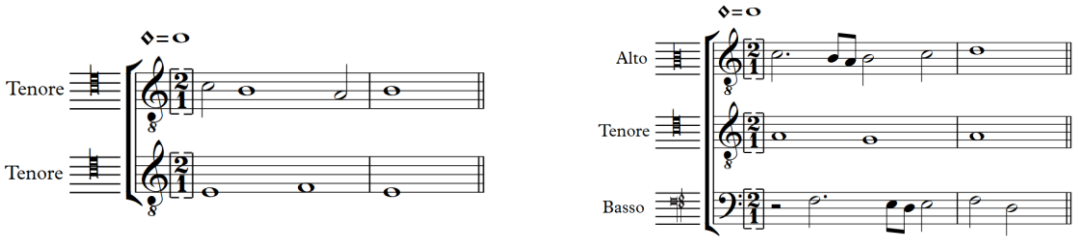
apesar de não apresentar nenhuma informação a respeito, o último exemplo oferecido traz como legenda a expressão "*all'antica*", pois o autor considera 'antiga' a configuração intervalar formada por uma décima primeira em sincopa, interposta por sextas paralelas na voz intermediária (Ex. 413d) (1555, f.30v) – que, em outras palavras, consiste em uma *cadenza doppia* (embora essa terminologia não seja aplicada pelo autor).



Exemplo 413: A quarta em sincopa a três vozes (1555, f.30v).

De modo semelhante ao tratamento do intervalo de segunda, Vicentino comenta sobre o uso do trítono e da quinta *imperfetta* (i.e., diminuta), em situações a duas e três vozes. Sobre o primeiro caso, nenhuma informação detalhada é fornecida, mas apenas exemplos musicais que mostram resoluções da sincopa também em terça (Ex.414 e 415). A respeito da quinta imperfeita, o autor sustenta a mesma resolução para a sincopa anteriormente estabelecida. Ao comentar sobre a inevitável ocorrência das relações melódicas de semitons nessas ocasiões, Vicentino comenta que "boas consonâncias acompanhadas de muitos semitons devem aparentar majoritariamente melhores e suaves" – um comentário que preconiza a musica cromática, justamente por essa ser "repleta de semitons", o que torna as "harmonias mais doces" (1555, f.32r).

[896] Essa opção é utilizada inclusive pelo próprio Vicentino tanto para promover "variedade" quanto para sustentar palavras *incitate* e *molli* (cf. 1555, f.30v).



Exemplo 414: Maneira de dispor o trítono a duas e três vozes (1555, f.31v).



Exemplo 415: Maneira de dispor a quinta imperfeita a duas vozes (1555, f.30v).

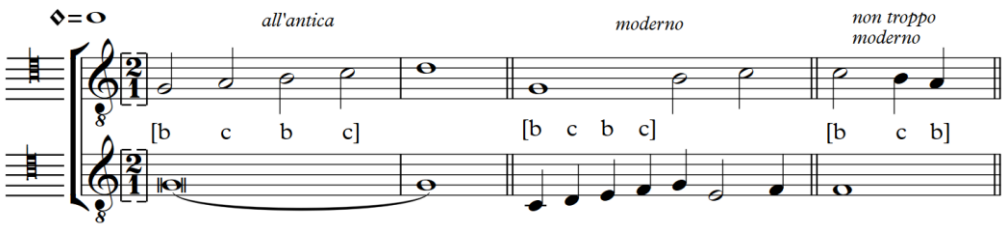
Com relação ao intervalo de sétima, Vicentino afirma que a resolução da sincopa deve ocorrer na sexta. Nos exemplos musicais, a situação da resolução é explicada de maneira mais detalhada, em termos que delineiam a resolução considerando o movimento descendente das vozes, assemelhando ao efeito de duas oitavas apresentadas em defasagem (ou dois uníssonos no caso da dissonância de segunda).[897] O Exemplo 416 ilustra casos cuja resolução ocorre em uma distância de um tom (Ex.416b e 416c) e um semitom (Ex.416a e 416d), tanto para o uníssono quanto para a oitava.



Exemplo 416: Casos em que a sincopa gera o efeito de dois uníssonos e duas oitavas em relação oblíqua (1555, f.32v).

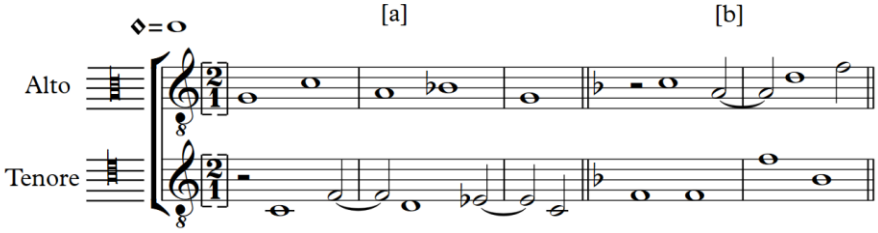
[897] Como se lê no título do capítulo 9: "*…della settima, che nel comporre fa quasi parere due Ottave et non sono, et così due unisoni, et non sono*" (1555, f.32v)

No capítulo 12, Vicentino comenta sobre a possibilidade da realização de dissonâncias sem o uso da sincopa – o que chama de '*dissonanze sciolte*', como já mencionado. Neste caso, o autor apresenta situações escalares em que são intercalados intervalos 'bons' e 'ruins' ('*buone*' e '*cattive*') – ou seja, consonâncias e dissonâncias -, com relação a outra voz em contraponto. É interessante notar que o autor faz uma recuperação histórica, ao comparar a mesma situação conforme praticada pelos 'antigos' e pelos 'modernos'; a principal diferença consiste nas figuras rítmicas com que estas ocorrem, conforme mostra o Exemplo 417.



Exemplo 417: Dissonâncias '*sciolte*'. Observa-se a identificação dos intervalos bons ('*buone'*) e ruins ('*cattive'*), apresentados em situações definidas por Vicentino como "à maneira antiga", "moderna" e "não muito moderna" (1555, f.33r).

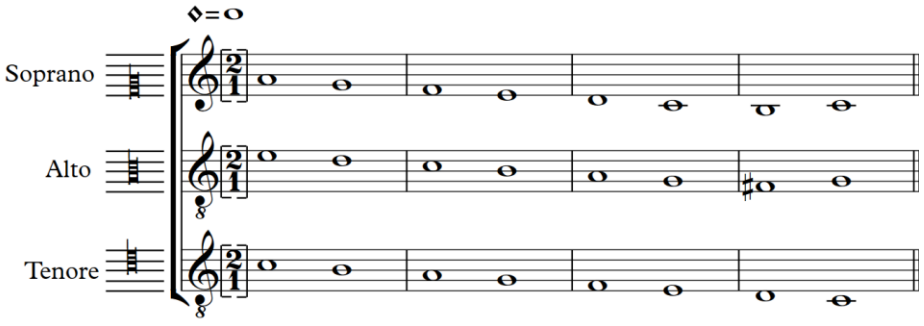
No capítulo 13, o último sobre o assunto, autor apresenta circunstâncias em que a sincopa é realizada com todas as notas 'boas', isto é, sem dissonâncias (Ex.418). Vicentino adverte que, para isso, bastará que o compositor não apresente a movimentação das partes ao mesmo tempo, assim estabelecendo a sincopa.



Exemplo 418: Sincopa "*tutta buona*" a duas vozes (1555, f.33r).

Conforme mencionado anteriormente, a partir do capítulo 14 começa-se a apresentar sistematicamente as considerações sobre as consonâncias. No entanto, iremos nos limitar a examinar apenas alguns dos elementos sobre a questão, sobretudo aqueles que revelam certos fundamentos expressivos no tratamento dos intervalos dessa classe.

Como premissa, vale enfatizar que Vicentino lembra constantemente o seu leitor sobre a ineficácia sonora resultante da apresentação de dois intervalos da mesma natureza (sejam essas consonâncias perfeitas ou imperfeitas) apresentados em sequência; como diz: "*due simili non fanno buono udire*" (1555, f.31r). Essa situação, no entanto, pode se revelar um potencial meio de expressão. Entre essas possibilidades, o autor destaca o uso do *faulxbordon* a três vozes: pois, neste caso, o uso de quartas paralelas entre as vozes intermediárias, (bem como de terças e sextas entre as outras vozes) são característicos desse estilo – cuja aplicação era" muito frequente e muito bem aceita antigamente", ainda que seja "estranha aos ouvidos", como diz Vicentino (1555, f.31r). O recurso é recomendado a ser utilizado para acompanhar palavras "severas" ("*aspre*") ou algum outro "modo de falar fastidioso" ("*parlare fastidioso*"). O Exemplo 419 mostra o seu uso.



Exemplo 419: "Como compor muitas sextas e terças, por muitos chamado...de *Faulxbordon*, a três vozes" (1555, f.31v).

Sobre o papel da consonância imperfeita nas progressões, se deve também considerar o fator de equilíbrio linear dos intervalos, uma vez que Vicentino – baseando-se no princípio aristotélico da mediania [898] - desaprova o uso de consonâncias perfeitas apresentadas

[898] *Ética a Nicômaco* (Livro V, cap.4): "Se, então, o injusto é iníquo, o justo é o equitativo, como, aliás, concordam todos. E como o igual é o ponto intermediário, o justo será o meio-termo" (ARISTOTELES, 2002, p.108).

subitamente após uma dissonância; nesse caso, a consonância imperfeita consiste no fator de moderação entre tais extremos. Nas palavras do autor:

> Recomenda-se que o compositor não realize uma dissonância penosa aos ouvidos e depois subitamente siga com uma excelente consonância...mas como o filósofo [Aristóteles] considera que entre dois extremos existe um meio, assim entre uma dissonância péssima e uma consonância excelente, se dará uma mais próxima à [dissonância], a qual será uma consonância imperfeita[899] (1555, f.30r).

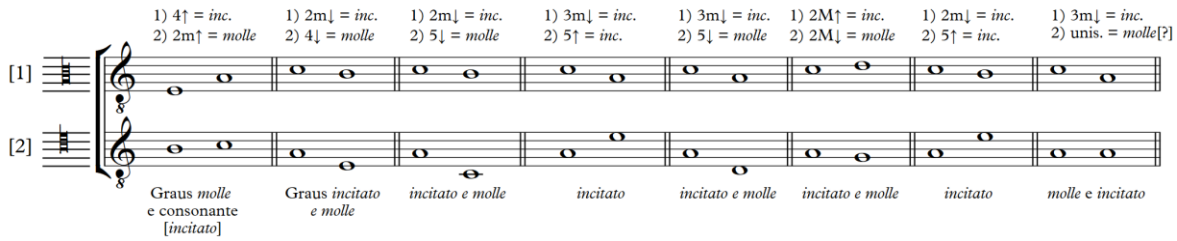
A terça menor, a primeira consonância imperfeita da série, recebe uma das explicações mais detalhadas dentre as consonâncias. Por ser a primeira a ser abordada, muitos elementos da explanação podem, ao menos por conjectura, serem implicitamente adotados nos demais intervalos - embora considerando evidentemente as respectivas particularidades. Da perspectiva expressiva, a terça menor relaciona-se com afetos 'tristes' e 'muito vultuosos' ('*molto debole*'), que, em termos de direção, "deseja descender" (1555, f.33v). Contudo, parecerá alegre se o intervalo for realizado com figuras rápidas; quando ascendem, por outro lado, "terá a natureza de um homem quando está cansado" (Ibid.). E assim, "servirá às palavras tristes", sobretudo quando realizada com figuras mensurais mais lentas.

Com relação aos exemplos musicais oferecidos, constata-se a presença de uma informação importante nas legendas das figuras. Como se pode observar no Exemplo 420, Vicentino atribui as qualidades *incitate* e *molli* a cada uma das vozes envolvidas na progressão de terças menores. Dessa forma, pode-se entender que essa ação demonstrada pelo autor supostamente consistiria no segundo parâmetro comentado no início dessa seção, justamente a respeito da dicotomia das qualidades expressivas aplicadas à dimensão harmônica das vozes.

No entanto, considerando as palavras apresentadas pelo próprio Vicentino (correspondentes àquelas da parte inferior do exemplo abaixo), conjectura-se que os elementos considerados são aqueles da condução vocal (perspectiva linear), e não, ao menos por esse indício, da perspectiva da simultaneidade harmônica propriamente dita. Portanto, compreende-se que, as qualidades *incitato* e *molle*, segundo o que se observa do exemplo

[899] "*Il compositore sarà avvertito di non dare una dissonanza pessima, all'orecchi, et poi che subito segua una consonanza ottima…che tra due estremi, si dà il mezzo. adunque, tra una dissonanze pessima et una consonanza ottima, si darà una piu propinqua à quella, che sarà la consonanza imperfetta*" (1555, f.30r).

abaixo, resultam prioritariamente da condução melódica das vozes, e secundariamente, da disposição harmônica entre elas.



Exemplo 420: Qualidades *incitati* e *molli* atribuídas a cada uma das vozes da progressão (1555, f.33v).

Ainda a respeito do aspecto expressivo, Vicentino apresenta comentários breves e objetivos aos outros intervalos. Por exemplo, ao contrário da terça menor, ele menciona que a terça maior possui uma natureza "viva e alegre, e deseja ascender devido a sua vivacidade" ("*di natura vivace et alegra et volentiera ascende per cagione della sua vivacità*") (1555, f.34r). Sobre a quinta, comenta que essa possui uma natureza com "abundância de harmonia e sonoridade" (Ibid., 34r). Já a respeito da sexta menor, menciona que é "um tanto quanto sonora" mas "possui tristeza", desejando proceder à quinta por sua proximidade e por essa possuir uma harmonia mais abundante: uma situação entre ambas que, segundo o autor, se assemelha ao "esplendor do sol à lua, porque como essa não possui luz em si, mediante do lúmen solar, aparenta a nós [que seja] repleta de luz"[900] (Ibid., f.35r).

Em contraste, sobre a sexta maior o autor menciona uma natureza intervalar que "deseja ascender e descender, de acordo como a parte de baixo ou de cima se movimenta" (1555, f.35v). Para Vicentino, esse intervalo "participa mais da dissonância do que da consonância", uma vez que está localizado entre a sexta menor ("que possui pouca harmonia") e a sétima ("que de tudo discorda") (Ibid., f.35v). No entanto, quando realizada em progressão, a sexta maior segue para a oitava, sendo, portanto, amenizada pela perfeição desse intervalo (Ibid., f.35v-36r).

Sobre a oitava, motivada pela sua natureza unissonante, Vicentino justifica o fato dos músicos práticos a proibirem quando utilizada em sequência, sem que fosse interposta por

[900] "*...come fa il sole alla Luna il splendore. perche quella in sè non hà luce, et mediante il favore del lume del sole, appare à noi piena di luce*" (1555, f.35r).

nenhuma outra consonância, já que essas não proporcionam nenhuma variedade à composição. A respeito da disposição da oitava na cadência, adverte aos estudantes que não utilizem nas vozes intermediárias, uma vez que esta é uma posição que convém mais apropriadamente à uma consonância imperfeita.[901]

Com relação aos demais intervalos compostos (décima, décima segunda, décima terceira, etc.), Vicentino os apresenta como intervalos diferentes de suas versões simples em virtude da proporção numérica que se estabelecem, especialmente quanto às décimas. Entre as razões para essa ênfase inclui-se a distinção do tratamento do uníssono perante à oitava em termos de proporção: segundo o autor é justamente por esse fator que "as décimas são mais potentes do que as terças" (1555, f.38v). Ainda que o comentário seja fundamentado na questão da 'ausência de proporção' do uníssono perante à oitava – o que supostamente proporcionaria uma relação harmônica mais satisfatória a esse último -, nenhum outro detalhe fornece explicações adicionais diante do uso do adjetivo 'potente' para esses intervalos.

Se o segundo livro consiste na explanação dos elementos do contraponto, no quarto livro do tratado Vicentino apresenta as considerações sobre a disposição de tais elementos aplicados em uma composição propriamente dita. Portanto, os capítulos 14, 15 e 16 - os primeiros a comentar sobre o assunto-, estabelecem um panorama ao leitor indicando quais elementos devem constituir o início, meio e o final de uma composição. Em tais casos, essas informações podem servir como parâmetros de referência daquilo que se espera encontrar nessas seções da composição. Assim, qualquer eventual mudança nesses parâmetros constituirá potencialmente em uma 'licença', provavelmente como consequência do uso expressivo dos recursos musicais diante de certos eventos suscitados pelo texto – ou, quando observadas em outras peças diferentes daquelas do próprio Vicentino, tais ocorrências podem constituitr apenas uma prática composicional que diferente daquela sustentada pelo autor.[902]

[901] "*...lo Studente sarà avertito di non far mai Ottava alla nota di mezzo della cadenza, perche quella chiama una consonanza imperfetta*" (1555, f.36v).

[902] E consequentemente daquela de Willaert, se considerarmos a afirmação do próprio Vicentino apresentada na dedicatória a Condessa Lucretia Chiericata em seu *Madrigali a cinque voci libro primo* (Veneza, 1546): "*...ho io dispensato alquanto di tempo appresso il divino M. Adriano Wilaert, (divino dico per non mi occorrere nome con che possi piu et meritamente honorarlo) et li primi frutti quali co'l favore del maestro da'l mio debole ingegno siano stati partoriti ho voluto al mondo publicare, et consecrarli al valoro nome di V.S.*" (1546, dedicatória).

Segundo Vicentino, ao iniciar uma composição é necessário que "primeiro seja considerado sobre o quê [o compositor] irá compor"; caso seja uma Missa realizada sobre um *cantus firmus*, sobre um Moteto ou sobre "outras fantasias", por exemplo, essa deve iniciar de maneira séria, assim como todas as composições com textos latinos (1555, f.78v). De maneira contrastante, as composições em *volgare*, como Madrigais, *Sonetti*, *Canzoni* são consideradas mais moderadas em caráter, sendo que algumas, como as *Villote Napolitane*, "anseiam velocidade no início" (Ibid., f.78v).

Além disso, de maneira mais técnica, o autor apresenta recomendações ou opções a serem observadas no começo de uma composição, as quais podem ser organizadas em oito tópicos: (1) iniciá-la com *fuga* ou sem *fuga* - cuja preferência do autor recai sobre a primeira opção[903]; (2) que ao optar pela *fuga*, a outra parte (em imitação) não seja realizada em uma distância maior do que quatro pausas[904]; (3) os intervalo permitidos a serem estabelecidos no início são: uníssono, [terça][905], quarta, quinta, oitava, décima, décima segunda ou décima quinta; enquanto os proibidos são: segunda, sexta menor, sexta maior, sétima e nona – exceto se aplicados na segunda *pars*, uma vez que o cantor, ao terminar a primeira, "já terá enviado o ouvido do cantor ao endereço [correto] a pegar qualquer tipo de nota difícil"[906]; (4) terá bom efeito o 'engano' que a diversidade resultante das partes quando entram ora no início, ora e no *levare* do *tactus*, repetindo o mesmo procedimento até a última voz; (5) que as vozes no início não sejam apresentadas em seus registros extremos; (6) se a composição estiver baseada em um *cantus firmus*, que esse, quando for apresentado, não seja iniciado diretamente com uma mínima, mas que seja precedido por uma pausa; (7) que o movimento rítmico das vozes no início proceda de maneira gradativa[907]; (8) que no início sejam priorizadas as consonâncias de terça e quinta ao invés do uníssono e oitava (1555, f.78v-79r).

---

[903] "*…farà buon udire quando le parti seguiranno una doppò l'altra, d'una medesima misura*" (1555, f.78v).
[904] Aqui supostamente em relação ao *tactus* vigente.
[905] Na lista de intervalos apresentada nesta porção do capítulo 14, a terça é omitida; no entanto, no final do mesmo capítulo, Vicentino recomenda vivamente que o início seja realizado sobre as consonâncias de terça e quinta (conforme último ponto da presente lista). Portanto, hipoteticamente, acreditamos que o intervalo tenha sido omitido por engano - a presença da décima como uma das possibilidades também reforça essa hipótese.
[906] "*…perche il fine della parima parte gia havrà inviato l'orecchia del Cantante all'indrizzo di pligliar ogni sorte di mala voce*" (1555, f.78v).
[907] Essa recomendação é diretamente relacionada ao capítulo 9 ("*Regole di comporre le note con il suo ordine, uma doppò l'altra, et con l'essempio*", f.76v) também do quarto livro, onde Vicentino apresenta maneiras de um bom proceder sob a perspectiva rítmica das notas.

No capítulo 15, Vicentino passa a comentar sobre as considerações sobre o 'meio' da composição. De acordo com o autor, esta é a seção em que o compositor manterá "os limites do contorno [melódico] do modo, principalmente quando a composição for eclesiástica, [pois essa] terá que corresponder ao [modo do] *choro* [i.e., *cantus prius factus*][908]". Ainda a respeito da relação estrutural com o modo inerente à peça, o autor menciona que em determinadas seções de transição (especialmente entre o princípio e o meio, e entre o meio e o final), o compositor poderá realizar certas digressões sem que comprometa a composição por essa perspectiva. Em suas palavras: "não importará muito se alguma passagem seja feita fora do modo"[909] (Ibid.); no entanto, ao se aproximar do final, o compositor "de maneira elegante, começando um pouco afastado, com certos caminhos irá se aproximar pouco-a-pouco em direção as notas e lugares [próprios] do modo"[910] (Ibid.).

Para essa seção, Vicentino também recomenda que, para promover a variedade, sejam apresentadas passagens em duo, trio, quarteto em peças com cinco ou seis vozes, se assim o compositor diligentemente julgar apropriado ao texto em questão, seja eclesiástico ou não – ainda que um duo pode soar 'débil aos ouvidos' se for apresentado em uma peça a muitas vozes, diz o autor (Ibid., f.79r).

Sobre as entradas das vozes, diante da limitação do ensino das inúmeras possibilidades circunstanciais que podem ser realizadas, o autor orienta que, ao iniciar uma nova passagem, o compositor não deve esperar que a anterior termine por completo, mas que essa comece ao menos na segunda metade da última nota dessa que finaliza (1555, f.79r). Além disso, também afirma: "é bom ouvir que as partes na seção intermediária iniciem todas juntas, com uma mesma consonância postas em diversos lugares", de maneira como "se todas

[908] "*...del mezzo...ilquale sarà quello che terrà in piedi, il termine del procedere del tono, et principalmente quando la compositione si vorrà fa ecclesiastica, et che havrà da rispondera'al Choro*" (1555, f.79r). Neste caso, acredita-se que a expressão "*responder'al Choro*" pode ser compreendida como o ato de adequar-se estruturalmente à melodia proveniente de um *cantus prius factus* identificada pelo termo '*choro*' (seja esse uma antífona, hino, etc.). Assim, optamos pela tradução do verbo '*respondere*' por 'corresponder', embora mantendo o termo '*choro*' no original italiano para evitar possíveis mal-entendidos. Dessa forma a tradução representa, de maneira mais consistente, o entendimento do trecho segundo aconjectura aqui considerada.

[909] "*...non importerà molto, a far qualche passaggio, che sarà fuore di Tono*" (Ibid., f.79r).

[910] "*...ma com un bel modo; accostarsi al fine, et incominciare un poco di lontano, et con certe vie andare apoco apoco, verso le corde, et luoghi del Tono*" (Ibid., f.79r).

as partes entrassem em terça ou em quinta, uma em um registro agudo e a outra no grave, enquanto as demais são realizadas intermediadamente"[911] (Ibid., f.79r).

Os comentários no capítulo também aconselham que, para o bem da variedade, não sejam realizadas entradas em uníssono ou oitava, mas sim, em terças ou quintas, uma vez que a unissonância não gera interesse, pois "os ouvintes estão sempre na expectativa de alguma coisa nova"[912] (1555, f.79r). A respeito da perspectiva rítmica, Vicentino também adverte sobre o uso de certas combinações rítmicas e intervalos. Por exemplo, o autor não recomenda que a seção intermediária finalize com uma terça menor apresentada em breves, "pois não terá bom efeito", exceto se essa for estimulada por uma palavra triste do texto (Ibid., f.79v).

Vicentino também aconselha que o compositor não realize consonâncias menores em ascendência no início de uma passagem, pois tais intervalos "não são propensos à expansão" - ainda que sejam aceitáveis somente em descendência, devido a sua natureza 'lânguida' (cf. apresentada na seção 3.20.1.2 acima). Com relação às entradas em dissonâncias, afirma que uma voz pode entrar durante uma sincopa (com a segunda, sétima ou nona); no entanto, é preferível que o compositor, apresente uma pausa de mínima em vez de estabelecer uma nova entrada na sincopa (1555, f.79v).

Por fim, o autor afirma que uma parte não deve iniciar com uma mínima ao não ser que essa seja precedida por uma pausa de mínima. Também recomenda que composições eclesiásticas e com texto latino não devem ser finalizadas com uma mínima após a apresentação de pausas de breve. Mesmo que o compositor seja compelido a fazer esses procedimentos por força do texto, conclui Vicentino, "quanto menos fizer, melhor" (Ibid., f.79v).

O capítulo 16 completa esse breve ciclo a respeito das seções (ou partes) de uma composição. Nesse caso, o autor dedica-se justamente àqueles elementos que finalizam uma composição, cujo autor a parte mais importante da composição. A dialética utilizada para

[911] "*Anchora nel mezzo farà buono udire, quando le parti entreranno tutte, con una consonanza medesima, in diversi luoghi posta in essempio, se tutte le parti entrassino per terza, ò per quinta, et che una entrassi in l'altra, et l'altra nel basso delle parti, et l'altre diversamente toccassero con varie corde...*" (Ibid., f.79r).
[912] "*...gl'oditore stà sempre in espettatione di qualche cosa nuova*" (Ibid., f.79r).

essa conclusão baseia-se no conceito bíblico, cujo preceito, resumidamente apresentado por Vicentino, consiste no entendimento que: "o princípio de uma oração não é tão importante quanto o seu final"[913] (1555, f.79v). Logo, "a perfeição de uma coisa consiste em um final bom, elegante e perfeito", mesmo se precedido por um "início não tão bom, e um meio um pouco melhor" (Ibid., f.79v); a orientação também sustenta a permissibilidade do uso de consonâncias imperfeitas no início da composição – cuja opinião, segundo o autor, é contrária a alguns compositores "não-modernos"[914] (Ibid., f.79v).

Em seguida, Vicentino comenta a respeito do planejamento de uma composição, revelando-nos uma prática inusitada na qual o compositor a inicia pela seção final, estabelecendo-a, portanto, como um ponto de destino. De acordo com o autor, esse processo facilitaria a organização dos elementos estruturais da peça, incluindo as eventuais digressões modais que o compositor pudesse aplicar, sobretudo nas peças em vernáculo, cuja liberdade perante o texto potencializa escolhas dessa natureza.

Dada a singularidade da passagem em questão – que conta ainda com uma analogia entre o compositor e um peregrino – apresenta-se abaixo a sua tradução integral integralmente apresentada abaixo.

> Nas composições, muitas vezes é necessário que seja realizado primeiramente o fim em vez do começo, pois, tendo o final estabelecido, as composições podem ser conduzidas com agilidade. O compositor, portanto, fará como o bom peregrino, que antes de iniciar a sua jornada, estabelece o seu fim, e depois, com as coisas necessárias [para esse objetivo], inicia e procura andar nessa direção por caminhos que estejam mais próximos de seu propósito, para que então a sua jornada seja concluída.
>
> O mesmo ocorre com o compositor quando ele compõe peças sobre salmos, hinos e outras coisas que devem corresponder ao *choro*, e se atentando que o *tuono* ou modo seja apresentado ao final [da composição], de maneira que o *choro* poderá concordar apropriadamente ao final desse modo. Contudo, a respeito dos madrigais e outras peças em vulgar que não requerem a correspondência a um determinado *choro*, o compositor poderá terminar fora do modo, de maneira a imitar as palavras; contudo, os compositores práticos [i.e., experientes] que compõem primeiramente o final, conduzem [a composição] de maneira tão bem realizada que

[913] "*...il principio dell'oratione non è di tanta importanza come è il fine*" (Ibid.,, f.79v). A passagem bíblica associada consta em Eclesiastes 7:8: "Mais vale o fim de uma coisa do que seu começo, mais vale a paciência do que a pretensão" (1992, p.1174). Maria Rika Maniates, por outro lado, associa esse conceito à retórica de Quintilianus, conforme consta em *Institutio Oratoria* 6.2.1 e 6.1.51-52 (2011, p.248). Embora presente, o conceito aparece de maneira mais diluída na versão do orador romano.

[914] "*alcuni compositori, non moderni, hanno per un gran fallo, quando veggano una compositione che incomincia per consonanza imperfetta; e non s'accorgino che la perfettione di tutte le cose stà nel buono et nel bello, et perfetto fine*" (1555, f.79v).

> os ouvintes não percebem se o final está no modo inicial ou se está em um outro, pois a composição procederá de maneira tão admirável que de longe, de tom em tom, gradativamente os ouvidos vão se satisfazendo, sem incomodar a quem ouve. O compositor [então] deverá procurar a governar-se pelas regras e o seu juízo,[915] de acordo com o assunto proposto [pelo texto][916](1555, f.79v-80r).

Para finalizar, Vicentino aconselha ainda sobre dois aspectos a serem considerados ao final de uma composição. O primeiro é que as vozes devem manter os seus 'atos' na cadência final (i.e., as cláusulas melódicas típicas de cada voz), não devendo inverter a ordem com as demais vozes do complexo, exceto em uma circunstância a seis, sete ou mais vozes – ocasião em que tal procedimento 'torna-se aceitável', segundo o autor (1555, f.80r). O segundo consiste na recomendação para que o compositor não apresente a pausa de breve ao final da composição – as quais poderiam indicar ao ouvinte uma falsa seção de continuidade, em vez do término da composição. Nessas circunstâncias, Vicentino permite apenas a disposição de uma figura não superior a uma mínima, pela qual o efeito conclusivo poderá ser alcançado (Ibid., f.80r).

No capítulo 20 são argumentados aspectos os quais podem ser compreendidos como o terceiro princípio relacional ao ser considerado a partir do texto, como comentado no proêmio do segundo livro do tratado – e exposto no início da presente seção. Ao longo do capítulo, implicitamente fundamentado na dicotomia sugerida entre os afetos '*incitato*' e '*molle*', o autor estabelece associações entre as características rítmicas adequadas às peças sacras, com textos latinos, e seculares, com textos em vulgar. Para o primeiro caso, o autor

---

915 Dessa passagem, pode-se compreender a manifestação plena da dicotomia do *musicus* tão cara a Boécio (*De Institutione musica*, I, 34) entre o *sensus* e o *ratio*, aplicado aqui na perpectiva da composição.

916 "*molte volte occorre, nelle compositioni, che si fara prima il fine, che il Principio et si darà il termine finito per potersi condurre, a quello con agilita; et il compositore adunque farà come fa il buono perregrino, che inanzi che incomincia il suo viaggio, a sè prima propone il fine d'esso viaggio, et poi con le cose a egli necessarie, insieme s'invia, et ricerca di andare al fine di detto viaggio, per uie che siano più al suo proposito, tanto che possi pervenire al fine del suo viaggio. il medesimo occorre al compositore, quando a egli occorrerà, comporre sopra Psalmi, Hymni, Messe, et altre cose che habbino a rispondere al Choro, avvertira al Fine, che in quello si ritruovi nel tono, ò nel Modo, acciò che il Choro possi rispondere a quello, in proposito d'esso modo, poi della compositione de i Madrigali et altre cose volgari, che non hanno a rispondere a Choro nissuno, allhora il compositore per imitatione delle parole, potrà finire fuori del tono, perche non discorderà con alcuno; se non con il tono principiato; ma i compositori prattici, che comporranno prima il fine, si conduceranno con bel modo à quello che gl'oditori non sè ne avvedranno, sè il fine sarà del tono, principiato, ò d'altro tono, perche quella compositione, che caminerà con un certo procedere, et un bel modo di entrare da lontano, di uno in un'altro tono, senza disturbo de gli oditori à poco, à poco, di maniera che gl'orecchi resteranno satisfatte, et il Compositore circa ciò con le regole, et con il suo giuditio, si reggerà, secondo il suggetto, à egli proposto*" (1555, f.79v-80r).

comenta sobre o Moteto, cujas palavras 'devotas' requerem um 'movimento' ('*motto*') lento, que "induz à devoção"; para o caso do compositor realizar um Moteto 'alegre', esse deve igualmente "induzir à alegria", fazendo com que as partes se movam continuamente até o fim – embora sendo necessário que, das partes que cantam, ao menos uma se mova de maneira mais vagarosa, evitando que todas se movam com rapidez ao mesmo tempo (1555, f.81r).

Caso o compositor queira realizar um Madrigal, uma *Villotta Napolitana* ou mesmo uma *Canzone Francese*, afirma Vicentino, será necessário que ele realize movimentos rápidos segundo o "sujeito das palavras", o qual fará bom efeito. Nesse estilo, afere o autor, é de bom grado que as vozes repousem sobre uma consonância nomeio da composição; também, não é recomendado que uma pausa seja realizada quando todas as vozes cantam juntas no início – Vicentino sugere então que "seria melhor que entre as quatro vozes, uma comece e as outras façam uma [pequena] pausa ou um *sospiro*" (Ibid., f.81v).

O capítulo seguinte consiste em uma convergência de princípios necessários para que o compositor possa realizar "uma composição harmoniosa e sem pobreza de consonâncias". No início, uma máxima sintetiza aquilo que será comentado no capítulo: "Tudo o que é contido na música, está no saber em realizar o movimento [rítmico], os graus [melódicos] e as consonâncias ao propósito da temática sobre aquilo que irá compor"[917] (1555, f.81v). Entre os três aspectos, o autor afirma que as consonâncias são as principais – especialmente as terças e a quinta -, uma vez que, em seu entendimento, esse parâmetro não é subordinado aos outros dois. Mas antes de apresentar outros detalhes da aplicação sobre a disposição e consonâncias, Vicentino reitera certos argumentos do capítulo anterior, como a adequabilidade de aspectos rítmicos à dicotomia estabelecida entre afetos alegres e tristes: se para às composições alegres, destinam-se as figuras céleres com graus melódicos *incitati*, para às melancólicas, recomenda-se as figuras vagarosas e o uso de consonâncias *molli*. Na exposição, as recomendações consideram tanto a perspectiva do compositor quanto a do intérprete, cuja execução deverá considerar igualmente os elementos implícitos expressos por tais parâmetros (155, f.81v-82r).

[917] "*Tutto il continente della Musica, stà nel sapere dare il moto, et gradi, et consonanze, in proposito del suggieto, sopra di che s'habbi da comporre*" (Ibid., f.81v).

Entre todas as informações apresentadas sobre as consonâncias propriamente ditas, a recomendação da necessidade da disposição das terças e quintas figura-se certamente como a informação mais recorrente ao longo do capítulo. Considerando essa ênfase, Vicentino apresenta certas considerações a respeito da terça maior e menor, além de fornecer alguns detalhes aos preceitos dos capítulos anteriores.

A aplicação de tais intervalos é amparada em uma consideração diretamente relacionada à máxima: "todas as consonâncias serão boas quando bem dispostas e relacionadas ao propósito do texto".[918] Logo, quando a composição for compreendida como 'triste', o compositor não somente irá utilizar consonâncias *molli*, como a terça menor, mas irá apresentá-las nas partes graves da composição – exceto em peças a cinco, seis, sete ou mais vozes, pois os cantores irão sentir dificuldades "em sustentá-las", como afirma Vicentino (Ibid., f.82r). Por outro lado, se as terças menores forem apresentadas na parte aguda, essas não demonstrarão tristeza, sobretudo "se forem realizadas em movimento [célere]", e com o acréscimo de "uma [mesma] nota posicionada oitava abaixo" (Ibid., f.82r). Vicentino também acrescenta que, mesmo em composições lânguidas, as peças devem sempre finalizar com a terça maior (embora sem mencionar a motivação para a prática do hábito).[919] Com relação ainda à terça maior, comenta que essa deve ser apresentada nas vozes aguda, para potencializar o seu caráter '*incitato*', uma vez que a disposição no grave, fará com que a sua natureza seja perdida (embora, não totalmente) (Ibid., f.82r).

Para finalizar, Vicentino apresenta uma passagem a qual diz respeito sobre acerca da 'quebra' da expectativa como recurso a gerar variedade. O trecho também menciona o papel das consonâncias nesse processo, caracterizando uma espécie de conclusão do capítulo.

> A natureza se alegra da variedade e da nova expectativa, e quando o compositor deseja que uma parte seja realizada após uma pausa no meio da composição, será muito melhor enganar os ouvidos da audiência e estabelecer uma segunda, quarta, sexta, sétima ou de nona com relação à parte antecedente, ao invés de uma quinta, oitava, terça ou uníssono da nota precedente chamada '*prima*', [pois] se [o compositor] realizar a entrada *per* quinta, terça, oitava ou uníssono, essas serão muito comuns aos ouvidos. Para que haja variedade, ele poderá adicionar uma consonância de terça, e uma outra parte, uma quinta, e em outra, a décima e ainda uma outra em décima segunda, e assim, com essa variedade [de consonâncias] os graus serão realizados assim como o movimento rítmico proposto para a

[918] "*...tutte le consonanze saranno buone, quando saranno ben poste, et in proposito delle parole*" (Ibid., f.82r).
[919] "*...ne gli fini si farà che sempre la consonanza, della terza maggiore, sarà nel sopradetto luogo, anchora che la composiione ricerchi mestitia*" (Ibid., f.82r).

> composição. [Portanto, advirto] que em tais vozes acompanhantes jamais falte as consonâncias de terça, quinta e sexta dentro de uma oitava; e entre a décima, que seja realizada a quinta, oitava ou a décima segunda...[pois,] não faltando tais consonâncias entre as vozes extremas, o compositor terá uma composição plena de harmonia, seja essa lânguida ou alegre, segundo a temática (‘*suggietto*’) que procurará a composição[920] (1555, f.82v)

Nos capítulos 24 a 27, Vicentino apresenta suas considerações a respeito das composições a duas, três, quatro ou mais vozes, respectivamente, incluindo no capítulo 28, composições para até três coros. A coletânea de preceitos é direcionada a fornecer os aspectos gerais relacionados a extrema limitação, de um lado, ou a difícil tarefa de manipular uma grande quantidade de vozes, do outro.

Com relação à maneira de compor a duas vozes, o autor recomenda que o compositor primeiramente observe o modo que irá compor, assim como as respectivas cadências correspondentes. Diante do alto nível de exposição decorrente da circunstância bivocal, o autor menciona que “qualquer consonância mal ordenada e mal posicionada, será ouvida”. Sobre a dificuldade em realizar um duo de maneira consistente, Vicentino estabelece um paralelo com as artes figurativas, afirmando: “O duo, em comparação às composições a três, quatro e cinco vozes, é semelhante a diferença entre o nu e o vestido na pintura; pois todo pintor fará bem uma figura toda vestida, mas nem todo pintor fará bem um nu”[921] (1555, f.83v).

Com relação às composições a três e quatro vozes, a principal argumentação consiste no fator de ampliação do recurso expressivo e de variedade concernente ao aumento do número vozes envolvidas. Se a três, Vicentino recomenda que as terças e quintas sejam enfaticamente presentes, bem como as dissonâncias sincopadas, as devem ser realizadas com maior liberdade, a circunstância a quatro vozes promove um cenário mais rico de

---

[920] “*...la natura s'allegra della varietà, et della espettatione nuoua, et quando il Compositore vorrà far entrare una parte doppò le pause, in mezzo della compositione, sarà molto meglio, engannare gl'orecchi de gli oditori, et entrare, con l'intonatione di seconda, ò di quarta, ò di sesta, ò di settima, ò di Nona, dell'antecedente parte, che entrare con l'intonatione, di quinta, ò d'Ottaua, ò di terza, ò d'Unisono dall'antecedente nota detta Prima. Et sè si entrerà per quinta, ò per terza, ò per Ottaua, ò per unisono, queste uoci saranno molto communi à gl'orecchi, ma per havere varietà, si potrà entrare con la consonanza di terza, et un'altra parte, potrà entrare con quinta, et l'altra con Decima, et l'altra con Duodecima...non mancando le predette consonanze fra ogni estrema consonanza, sempre il Compositore havrà la compositione piena d'Armonia, fatta in mestitia, ò in allegrezza, secondo il suggietto che ricercherà la compositione*” (1555, f.82v)

[921] “*Il Duo a rispetto delle compositioni a tre, a quattro, et a cinque, sarà simile alla differenza, che è fra il nudo, et il vestito, nella pittura, che ogni pittore farà bene una figura, tutta vestita, non tutti i pittori faranno bene un nudo*” (1555, f.83v).

possibilidades. Para ambos os casos, o autor também reforça a necessidade da adequação dos processos compositivos ao assunto do texto: em sua ótica, "deverá haver grande diferença em compor uma composição a ser cantada na Igreja e aquela a ser cantada na câmara"[922] (1555, f.84v). A seriedade das composições eclesiásticas não devem ser mantidas nas composições em vulgar italiano, como o Madrigal, por exemplo; nesse caso, devem ser "prazerosas, sem cânone e sem muita sutileza de proporções, pois tais palavras...não procuram outra coisa senão serem imitadas pela natureza das consonâncias e dos graus [melódicos] aplicados na composição"[923] (Ibid., 84v).

A situação torna-se mais complexa quando considerada em uma circunstância a partir de quatro vozes, uma vez que entre os problemas mais comuns inclui-se a manipulação de consonâncias e a compreensão das palavras. No capítulo 28, como preceito geral, Vicentino recomenda que em um número elevado de vozes, algumas delas por vezes, "sejam escondidas" por meio de pausas ou eventuais uníssonos com uma parte ou outra. No caso de obras policorais, o mesmo princípio é sustentado, mantendo-se o equilíbrio da condução das consonâncias entre os coros. De acordo cm Vicentino, ao início, após o primeiro coro realizar a primeira passagem, o segundo deverá entrar antes do término do primeiro; além disso, um dos coros deverá proceder com o Soprano a *voce mutata* (i.e., Soprano a ser realizado por uma voz grave), enquanto o outro, cantará a *voce piena*, para então equilibrar os registros e proporcionar maior variedade à peça. Com relação aos Baixos, caso queira apresentá-los simultaneamente, o compositor deverá optar prioritariamente pelo uníssono, oitava e eventualmente, a terça maior - embora nesse último caso, por no máximo uma mínima, pois esse intervalo "é fraco para sustentar tantas vozes" (1555, f.85r-85v).

Os dois próximos capítulos (32 e 36) demonstram aspectos do entendimento de Vicentino a respeito da *fuga*. No tratado, a taxionomia atribuída ao termo '*fuga'* não é sistematicamente organizada, como faz Zarlino, por exemplo. Por '*fuga*' Vicentino compreende um determinado processo imitativo (seja esse rigoroso ou não), assim como '*senza fuga*', a sua ausência. *Canone* é um outro termo é relacionado ao assunto, cujo autor

[922] "*...si dè havere, et gran differenza si farà a comporre una compositione, da cantare in Chiesa, a quella che si ha da cantare in camera*" (Ibid., f. 84v).
[923] "*...dè essere piaceuole, et intese, senza Canoni, et senza troppo sottilità di proportioni, perche tali parole... non ricercano, si non imitare la natura di consonanze, et de gradi applicati à quelle*" (Ibid., f.84v).

compreende essencialmente uma *fuga*, com elevado rigor imitativo, a qual é estimulada por uma '*regola di cantare*': uma indicação verbal a qual proporciona ao cantor a maneira como essa deve ser apropriadamente realizada, o que pode incluir interpretações e transformações das figuras escritas. Por essa perspectiva, pode-se entender que o cânone faz uso da *fuga*, embora não seja, *per se*, um procedimento imitativo.

Assim, as informações que expressam a maneira de realizar fugas são apresentadas no capítulo 32 do tratado. Os procedimentos podem ser sintetizados em essencialmente sete pontos, os quais serão aqui apresentados segundo a ordem de exposição do autor. A respeito, ele afirma: (1) deve-se considerar sobre qual *suggietto* irá compor – um texto, uma peça instrumental ('*da sonare*'), ou ainda, uma Missa, Moteto, Madrigal ou outras 'fantasias'; (2) escolher o modo, adequando-se o máximo possível às suas características estruturais; (3) se escolher a realizar uma peça vocal, acomodar as palavras à *fuga*, observado as características da língua latina e da *toscana*; (4) eleger uma passagem cuja outra voz possa realizar o mesmo após algumas pausas (e se possível, com entradas assimétricas a fim de gerar variedade); (5) evitar a unissonância das entradas em oitava ou uníssono (também para gerar variedade), exceto em caso de necessidade; (6) quando o Baixo e o Tenor realizarem uma *fuga* a quarta, o Contralto e o Soprano realizarão a quinta (e vice-versa); (7) se a *fuga* for sucedida por uma voz que não pode seguir da mesma maneira, então o compositor irá realizar um contraponto com essa, "não importando muito se o início tenha sido realizado em *fuga*, ou ainda se a *fuga* tenha sido realizado por somente por quatro ou cinco notas" (1555, f.88v). Vicentino completa ainda que tais preceitos podem ser utilizados em Motetos, Madrigais, *Canzoni Frazesi*, Missas, Salmos, etc., porém, adverte que a *fuga* utilizada não seja aquela pela qual "duas, três ou quatro [vozes] cantam sobre uma única parte" - isto é, à maneira como geralmente se realiza um 'cânone' (Ibid., f.88v).[924]

Vicentino também comenta sobre outros dois tipos: a '*fuga* mista', caracterizada pela presença de dois processos imitativos diferentes; e a *fuga* 'por movimento contrário' ('*alla riverscia*'), quando os intervalos da voz em *fuga* são apresentados em direção oposta àquela

[924] Essa afirmação, portanto, caracteriza-se como um importante indicativo da liberdade do termo '*fuga*' conforme utilizado pelo autor. Nesse caso específico, o termo designa a '*fuga*' que não se constitui um 'cânone', mas processos que se estabelecem com variável rigor imitativo.

proposta pela voz que a inicia. Para ilustrar a argumentação sobre o assunto de todo o capítulo 32, o autor oferece três exemplos musicais (Ex.421-423).



Exemplo 421: *Fuga*, o Contralto à quinta, o Tenor à oitava e o Baixo à décima segunda (1555, f.89r).



Exemplo 422: *Fuga* mista a quatro vozes em que duas partes (Basso e Tenore) geram as outras duas (Soprano e Alto) (1555, f.89r).



Exemplo 423: "*Fuga* a segunda *alla riverscia*, com os semitons e tons contrários" (1555, f.89r).

O capítulo 36 intitulado "a regra para fazer uma passagem duplicada, triplicada ou quadriplicada, e ainda [realizar] invenção para ter sempre o que compor sem pensar muito" ("*Regola di far un passaggio duplicato et triplicato, et quadruplicato, et anchora l'inventione d'haver sempre da comporre, senza tropo pensiero*"), apresenta considerações sobre a maneira de apresentar pequenas passagens imitativas para auxiliar na composição continuada de materiais temáticos. Contudo, o assunto é exclusivamente dedicado ao contexto instrumental, uma vez que a disposição 'mecânica' dessas passagens por imitação não é apropriada às sutilezas expressivas proporcionada pelas palavras [925]. Como enfatiza Vicentino, a técnica pode ser utilizada eventualmente em Motetos (ainda que não façam bom efeito), mas não em Madrigais – supostamente pelo maior comprometimento desse estilo com o texto o qual se serve (1555, f.91v).

Em termos práticos, assim como ilustra o Exemplo 424, o procedimento consiste no reaproveitamento de passagens que "acompanham a *fuga*" – em outras palavras, o 'contrassujeito' ou outros materiais que realizam o contraponto com o sujeito. Esse processo, segundo afirma o autor, fará com que o compositor possua sempre algum material temático à sua disposição.

[925] "*Questa regola non potrà servire alla compositione fatta con parole, perche quelle daranno la regola da sè medesime…della natura delle parole, accompagnate con i gradi, et salti, et con le consonanze*" (1555, f.91v).



Exemplo 424: "*Passaggio duplicato*" (1555, f.91v). Os retângulos identificam, por conjectura, as passagens as quais Vicentino possivelmente menciona em sua explicação, uma vez que essas são reaproveitadas de maneira pervasiva entre as vozes com notável aproveitamento de suas características formantes.

Por fim, o último capítulo (41) dedicado à presente seção, explica como o compositor com pouca prática deve verificar a sua peça a fim de corrigir eventuais passagens incorretas. O erro, segundo o autor, é cometido "por não projetar mentalmente aquilo que compõe' ('*non por mente quando compone*') ou apenas por "não revisar a composição" devidamente ('*non rivede la compositione*') (1555, f.87v). O processo é relativamente simples: consiste na verificação sistemática das vozes, uma-a-uma, nota por nota, iniciando pelo Soprano, que é confrontado com o Contralto, Tenor e Baixo; o mesmo é feito com o Contralto, Tenor e

demais vozes que compõe a peça (se houver), iniciando da voz mais aguda em direção à mais grave (segundo a explicação do autor)[926] (Ibid., 87v-88r). A Figura 156 ilustra o processo.

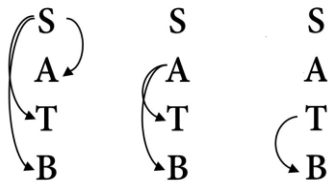


Figura 156: Gráfico do processo de revisão das partes em uma peça a quatro vozes como sugere Vicentino.

3.20.1.5 Modos

A taxionomia modal sustentada por Vicentino compreende três classes, caracterizadas de acordo com as espécies de quarta (*diatessaron*) e quinta (*diapente*) – e, consequentemente, de oitava (*diapason*) - estabelecidas a partir dos gêneros diatônico, cromático e enarmônico. Para os chamados modos diatônicos, o autor compreende ainda três subclasses: '*per ♮ incitato*', '*per b molle*', '*per musica finta*', caracterizadas apenas pela mudança na escritura ('*ma solamente a gl'occhi*'), uma vez que, nesses casos "não há nenhuma transformação estrutural, podendo ser chamada de transcrição cromática" ('*al fine non havrà tramutatione alcuna, ma veramente si potrà chiamare transcrittione Cromatica'*) (1555, f.46r); para as outras classes, nada é mencionado.

Vale enfatizar que essa estrutura organizativa é estreitamente relacionada ao cerne de todo o tratado: a convicção que a música praticada é formada pela mistura de gêneros. A grande maleabilidade da estrutura modal também consta no plano das espécies que a formam, provocando uma invariável comistura modal em todas as peças. Esse entendimento é expresso no capítulo 5 do terceiro livro, no qual, ao iniciar a exposição sobre os oito modos diatônicos simples, Vicentino apresenta uma síntese desse raciocínio, afirmando: "até o momento nunca foi visto algum cantochão que seja verdadeiramente diatônico, porque todos

[926] "*...per sua securezza incomincierà dal soprano et lo rincontrerà a nota per nota, con tutte le parti diligentemente, et finito che havrà de rincontrare il soprano, con tutte le parti, poi piglierà il Contr'alto, et lo rincontrerà con il Tenore, ò con la quinta parte, et poi con il Basso, et il medesimo si farà con il Tenore, ò con più Tenori, ò più Contra'alti, ò più soprani si debbono rincontrare con la Regola sopradetta à parte, per parte, à nota per nota"* (1555, f.87v-88r).

os cantochãos e cantos figurados têm demonstrado serem mistos de quarta e quinta de outros modos, como também das partes longas[927] de outros gêneros"[928] (1555, f.44v).

Uma outra passagem do capítulo 15 do mesmo livro acrescenta o termo ao raciocínio anterior, o qual segundo Vicentino, seria aquele adequado para denotar essa condição das composições: "*musica partecipata et mista*" ('música compartilhada e mista'). Ao comentar mais uma vez sobre a sua ótica do 'falso' predomínio do gênero diatônico, ele afirma:

> Portanto, como podem ser tons ou modos [diatônicos] propriamente ditos se nenhuma composição foi composta na organização diatônica [?] Por tal razão, a música que é utilizada e que se usa hoje no mundo deve se chamar 'música compartilhada e mista' de certas espécies de todos os três gêneros, e não música diatônica, pelas muitas razões entendidas anteriormente[929] (1555, f.48r).

Para que se possa compreender a estrutura das três classes de modos argumentadas por Vicentino, é necessário antes esclarecer como as espécies de quarta e quinta são organizadas de acordo com os três gêneros. Apesar das estruturas tetracordais estarem expressamente apoiadas em Boécio, Vicentino adverte que o tetracorde diatônico seja compreendido por um semitom maior (16:15), um tom sesquinono (10:9) e um tom sesquioitavo (9:8), uma vez que, dessa "desigualdade de tons, nasce a comodidade em poder usar as consonâncias das terças e sextas, tanto maiores quanto menores"[930] (1555, f.13v): portanto, entende-se que Vicentino, 'atualiza', por assim dizer, o tetracorde como compreendido por Boécio (semitom menor e dois tons sesquioitavos), segundo a prática do temperamento mesotônico adotado na afinação do Archicembalo, [931] compreendendo-o pelo semitom menor, um tom sesquinono e um tom sesquioitavo.

---

[927] Expressão que provavelmente faz referência aos intervalos de terça menor e terça maior que caracterizam os gêneros cromáticos e enarmônicos, respectivamente.

[928] "*…fin hora non s'habbia mai veduto alcun canto fermo, che sia veramente Diatonico; perche tutti i canti fermi, et figurati, hanno dimostro esser misti delle quarte et delle quinte de gl'altri Modi, come anchora delle parti longhe, de gli altri generi*" (1555, f.44v).

[929] "*Adunque come puo essere toni o modi osservati. se nissuna compositione è stata composta nell'ordine Diatonico: et per tal ragione la musica che è stata usata et che si usa hoggi nel mondo, si dè domandare musica participata, et mista de certe spetie de tutti tre i Generi, e non è musica Diatonica, per la tante tagioni di sopra intese*" (1555, f.48r).

[930] "*Onde questa inequalità di toni, fa nascere la commidtà di poter usar ele consonanze delle Terze, et delle Seste, così maggiori come minori*" (1555, f.13v).

[931] A relação com o temperamento pode ser inferida do comentário presente no capítulo 61 do quinto livro '*della prattica*'. Nessa passagem, Vicentino afirma que, apesar da diferença imperceptível quando cantada ou tocada, ela é necessária quando se afina o instrumento: "*che uno, sia di proportione sesquiottaua, et l'altro sesquinona*

Se compararmos à estrutura do tetracorde diatônico, a disposição intervalar do gênero cromático explicada por Vicentino também considera a disposição do semitom maior, sendo sucedido pelo semitom menor e uma terça menor - formada por um tom sesquioitavo (ou sesquinono)[932] e um semitom maior. Além disso, é importante enfatizar que Vicentino sugere uma estreita relação entre os gêneros diatônico e cromático, tanto no âmbito da prática quanto da estrutura. Assim como afirma no capítulo 7 do primeiro livro *della prattica*, a mistura é resultante da 'transformação' ('*tramutatione*') entre os gêneros, gerando uma "mistura de cores" e "variedade aos ouvidos".[933] Em outra passagem (III, cap.38, f.60r) a comparação estrutural ao gênero diatônico é expressamente estabelecida, sugerindo, portanto, que o gênero cromático seja sua direta transformação: "no lugar do tom na espécie diatônica, será lido um semitom na espécie cromática, e no lugar do semitom na espécie diatônica, será lido uma terça menor na espécie cromática"[934] (1555, f.60r).

A respeito do gênero enarmônico - formado por um *diesis* menor, um *diesis* maior e uma terça maior -, Vincentino novamente o compara com Boécio, uma vez que, além da divisão do semitom menor em dois *diesis* menores (que se equivalem a um *diesis* maior), ele também realiza a divisão do semitom maior em um *diesis* maior e um *diesis* menor.[935] Essa característica em particular resulta em uma condição adaptável da estrutura do gênero enarmônico de acordo com a sua aplicação composicional: isto é, a intercambialidade dos dieses maior e menor. Essa qualidade torna a aplicação do gênero enarmônico ainda mais maleável se comparada a elaboração boeciana, designando sua estrutura apenas às notas dos

---

nondimeno questa poca differenza di uno, et dell'altro non si può sentire cantando ne sonando, ma nello accordare li stromenti si perviene alla cognitione de si poca differenza" (1555, f.143v).

[932] A depender da disposição no *gamut*, uma vez que entre as notas naturais A-B e C-D, são encontrados os tons sesquinonos, e entre D-E e G-A, aqueles sesquioitavos, como pode ser inferido das informações apresentadas no capítulo 61 da quinta parte *della prattica* do tratado.

[933] A passagem compara o entendimento de Boécio ao uso do termo 'cromático' como 'cor' (cf. *De Institutione musica*, I, cap. 21) e a transformação dos graus nesse gênero se comparado ao diatônico: "*sarà Genere Cromatico, avenga che la differentia ch'è fra quella divisione di Boetio et la nostra, sia poca; et Boetio dice, che Cromatico non significa altro, si non quando ritrouerai l'ordine Diatonico esser mosso, et tramutato; onde prima la Quarta che conteneva esso Genere* [*diatonico*]*, et caminaua per tono, tono, et semitono, hora si muoue per due semitoni, et un grado di terza minore, et non lo dice Cromatico solamente per le differenze delle proportioni, ma anchora per cagione delli gradi tramutati d'un'ordine di gradi, tramutati in altro ordine, et non vuole come alcuni pensano, imperò che Boetio lo dica colorito, per similitudine, et non per proprietà di colore; et sicome i colori mescolati, uno con l'altro fanno diuersi effetti à gl'occhi, così i gradi Musicali tramutati, ascendenti, et discendenti mescolati, danno à gli orecchi uariato udire*" (1555, f.15r).

[934] "*...oue nelle Diatoniche si leggerà il Tono, nelle Cromatiche, si leggeranno i semitoni, et oue nelle Diatoniche si leggerà il semitono, nelle Cromatiche si leggerà il grado della Terza minore*" (1555, f.60r).

[935]

extremos da estrutura tetracordal, permitindo que a disposição interna dos dieses maiores e menores (além da característica terça maior), sejam apresentadas à vontade do compositor. Uma passagem no capítulo 46 do terceiro livro *della prattica* (que antecede a apresentação da terceira espécie de quinta do gênero enarmônico), resume essa orientação: "ocorre que na organização desses dieses enarmônicos maiores e menores, assim como os semitons maiores e menores, o compositor pode alocar ao seu bel-prazer, de acordo com o que ele desejar mais cômodo"[936] (1555, f.63v). Em complemento, pode-se notar que Vicentino exalta a variedade e multiplicidade das divisões dos graus, se comparadas àquelas expressas por Boécio, pois, segundo a sua avaliação:

> ... [agora] nós temos uma riqueza maior de graus, de consonâncias e harmonia, as quais não tinham os antigos, o que se prova com a [comparação] da divisão deles com a nossa; nós temos muitas divisões pelas quais geram uma harmonia mais variada, e que não condiz com aquela que Boécio escreveu[937] (1555, f.15r).

Portanto, para o processo de formação dos modos, antes são apresentadas abaixo as versões dos gêneros tetracordais expressos no tratado: na Figura 157, aquelas atribuídas a Boécio por Vicentino, e Figura 158, conforme praticadas e adotadas por Vicentino em sua doutrina.

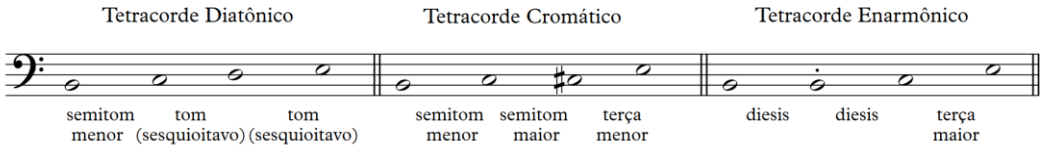


Figura 157: Os tetracordes considerados por Boécio, conforme menciona Vicentino (1555, f.13v-15r).

936 "…*avvenga che nell'ordine di questi Diesis Enarmonici, il Compositore può ad ogni suo beneplacito mettere i maggiori, et i minori secondo ch'à egli verrà piu commodo; et cosi anchora de i semitoni maggiori et minori*" (1555, f.63v). Uma abordagem que também poderá ser observada nas composições exclusivamente cromáticas', como será visto nos exemplos mais à frente

937 "…*noi habbiamo più ricchezza di gradi et di consonanze, & di Harmonia, che non haveuano gli antichi: il che si prova con la loro divisione, et la nostra; che noi habbiamo molte divisioni, che generano più variata harmonia, che non è quella ch'esso Boetio scrive*" (1555, f.15r).

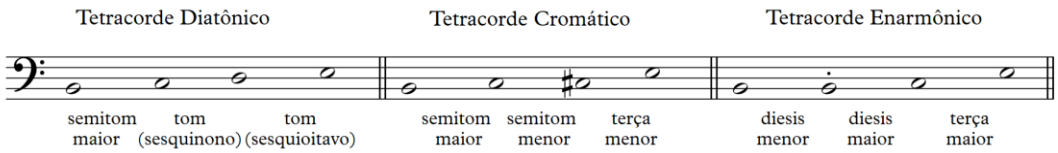


Figura 158: Os tetracordes conforme praticados por Vicentino (1555, f.13v-15r).

Considerando tais tetracordes, as três espécies de quarta e quatro espécies de quinta em cada um dos gêneros espécies (Figuras 159 a 165) são estabelecidas a partir da manutenção das respectivas configurações inerentes (como mencionado na Figura 158 acima). Com relação às espécies enarmônicas, apesar da multiplicidade de configurações resultantes das diferentes disposições dos *dieses* maiores e menores, aqui são apresentadas as espécies conforme expostas pelo próprio Vicentino ao longo do capítulo 47 do terceiro livro *della prattica*; o mesmo ocorre com as espécies diatônicas (cap.45) e cromáticas (cap.46).

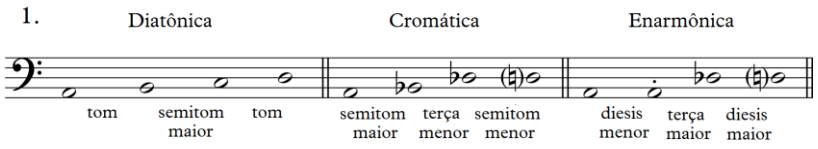


Figura 159: Primeira espécie de quarta nos três gêneros (1555, f.62v).

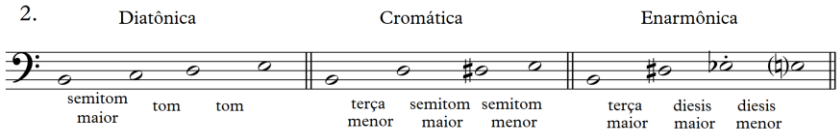


Figura 160: Segunda espécie de quarta nos três gêneros (1555, f.63r).

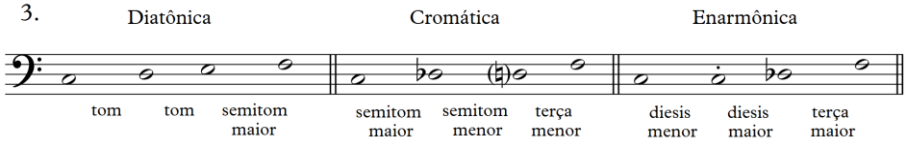


Figura 161: Terceira espécie de quarta nos três gêneros (1555, f.63r).

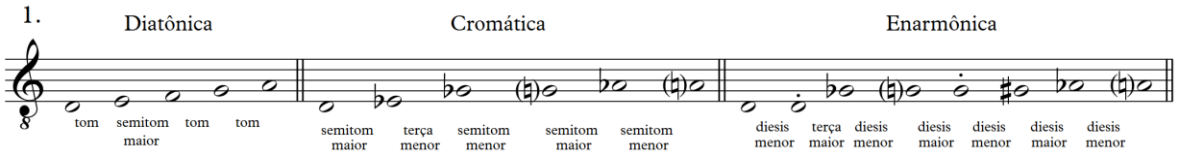


Figura 162: Primeira espécie de quinta nos três gêneros (1555, f.63r).

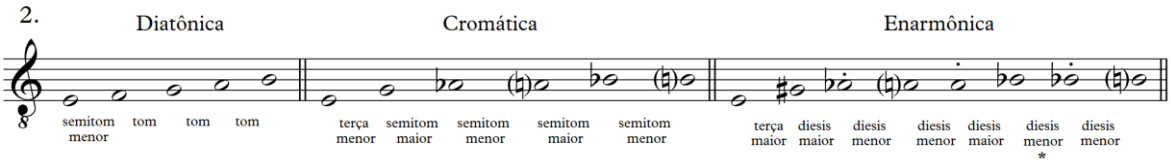


Figura 163: Segunda espécie de quinta nos três gêneros (1555, f.63v). Adverte-se que, ao apresentar a quinta enarmônica, Vicentino equivoca-se ao indicar o penúltimo intervalo como '*diesis maggiore*' (marcado com o asterisco).



Figura 164: Terceira espécie de quinta nos três gêneros (1555, f.63v).

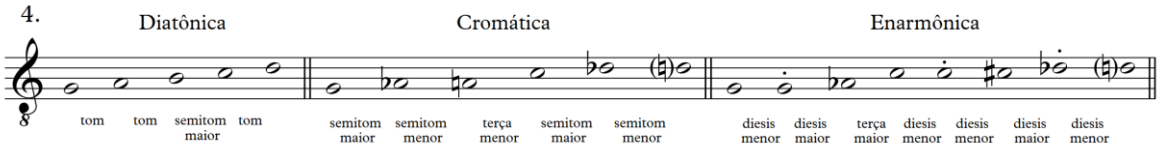


Figura 165: Quarta espécie de quinta nos três gêneros (1555, f.64r).

Como consequência da concatenação das espécies de quarta e quinta, Vicentino apresenta as sete espécies de oitava de cada gênero. Pois, assim como expresso no capítulo 5 do terceiro livro *della prattica*, a partir dessas espécies são estabelecidos os oito modos, "que pela diversidade de semitons, irão produzir vários efeitos nos ouvintes" (1555, f.44v). Então o autor apresenta breves e didáticos exemplos musicais, que incluem a notória manifestação

das espécies de quarta e quinta referentes a cada um deles. Com relação ao oitavo modo, Vicentino repete a explicação de Boécio (*De institutione musica*, IV, cap.17) – inclusive chamando-o de '*Yppermissolodio'* ('*Hypermixolydius'*) - atribuindo equivocadamente a adição do oitavo modo a Ptolomeu: uma disposição que, na verdade, é rejeitada por ele, uma vez que os sete *tonoi*, segundo o autor grego, deveriam ser iguais ao número de espécies de oitava (cf. *Harmonica*, II, cap.9).

Assim, iniciaremos a apresentação dos modos com a Figura 166, que ilustra as espécies de oitava e as respectivas concordâncias aos modos (incluindo o oitavo) do gênero diatônico, incluindo dois dos exemplos musicias oferecidos pelo autor (Fig.167 e 168).

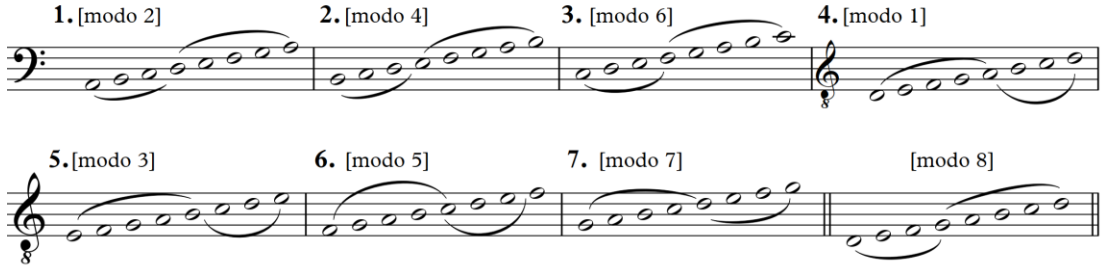


Figura 166: Espécies de oitava do gênero diatônico, com a adição de suas respectivas concordâncias aos oito modos (incluindo o oitavo modo) (1555, f.44r).



Figura 167: "Exemplo do primeiro modo diatônico simples, pelos gregos chamado *Dorio*" (1555, f.44v).



Figura 168: "Exemplo do segundo modo diatônico simples, pelos gregos chamado *Yppodorio*" (1555, f.44v).

Da perspectiva expressiva, para cada um dos modos diatônicos um afeto é atribuído, o que justamente orienta as escolhas do compositor perante o texto ou mesmo as eventuais

comisturas igualmente incitadas pelas palavras. A Tabela 68 apresenta uma síntese dos termos expressos pelo autor.

Modos	Afetos
1	"...de natureza agradável e devota...mais casto do que lascivo"[938] (1555, f.44v)
2	"...sua natureza é próxima daquela do primeiro, e não há outra diferença senão que o primeiro modo é mais alegre; o segundo, por possuir a [espécie] de quarta posicionada abaixo da quinta, possui mais modéstia"[939] (1555, f.44v)
3	"...será de natureza alegre quando composto a quatro vozes com a mistura de todos os gêneros; o diatônico simples mostrará pouco efeito de alegria, por ser sozinho, sem nenhuma companhia [dos outros gêneros]"[940] (1555, f.45r).
4	"...traz consigo muita tristeza e como será cantado em vozes graves, será muito melancólico"[941] (1555, f.49r).
5	"...demonstra ser altivo e alegre"[942] (1555, f.45v)
6	"...ainda que o Plagal seja mais triste que o seu Autêntico, o sexto modo [por conta da terça maior presente na espécie de quarta abaixo da quinta][943] é alegre e intenso"[944] (1555, f.45v)
7	"...será o mais agudo de todos e muito alegre"[945] (1555, f.50r).
8	"...é de natureza bastante viva e eclesiástica"[946] (1555, f.46r).

Tabela 68: Relação entre os modos e seus respectivos afetos, segundo Vicentino.

Como mencionado anteriormente, os modos diatônicos contemplam ainda três subclasses, caracterizadas por versões meramente transpostas das espécies *per ♮ durum* – exceto os modos 5 e 6, cuja presença fixa do *b molle* são significa necessariamente uma transposição propriamente dita (mas apenas a necessidade de evitar o trítono com a *finalis*). Dessa forma, os modos diatônicos escritos *per ♮ incitato* condizem com a versão chamada '*semplice'* (Fig. 169); há também os modos *per b molle* (Fig.170) e aqueles *per musica finta* (Ex.171), os quais são escritos com um e três *b molli*, respectivamente.

938 "*...di natura piacevole et devoto...più dell'onesto che del lascivo*" (1555, f.44v).
939 "*...è quase della natura del prim, et non hà altra differenza, se non che il primo Modo è alquanto più allegro; et il secondo, perche hà la quarta sotto la quinta, hà più modestia*" (Ibid., f.44v).
940 "*...sarà di natura allegro, quando sarà composto à quattro voci, com la mistione de tutti i generi, et il semplice Diatonico mostrarà poco effetto d'allegria, per essere solo, et senza alcuna compagnia*" (Ibid., f.45r).
941 "*...porta seco assai mestitia, et come sarà cantato in voce Bassa, sarà molto malenconico*" (Ibid., f.49r).
942 "*...dimostra essere superbo et allegro*" (Ibid., f.45v).
943 Informação apresentada no fólio 50r: "*...questo sarà allegro, per cagione del dittono, che sarà nella parte di sotto della sua quinta*" (Ibid., f.50r).
944 "*...il Plagale habbia alquanto piu del mesto, del suo Autentico, nondimeno questo sesto Modo hà dell'allegro, et del feroce*" (Ibid., f.45v).
945 "*...sarà il piu alto de tutti, et sarà molto allegro*" (Ibid., f.50r).
946 *"...è di natura assai viva, et è Ecclesiastico*" (Ibid., f.46r).

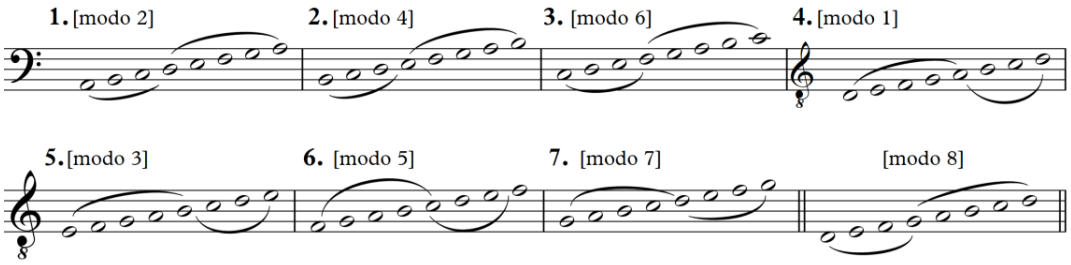


Figura 169: Espécies de oitava *per ♮ incitato*, com a adição de suas respectivas concordâncias aos oito modos (incluindo o oitavo modo) (1555, f.44r).

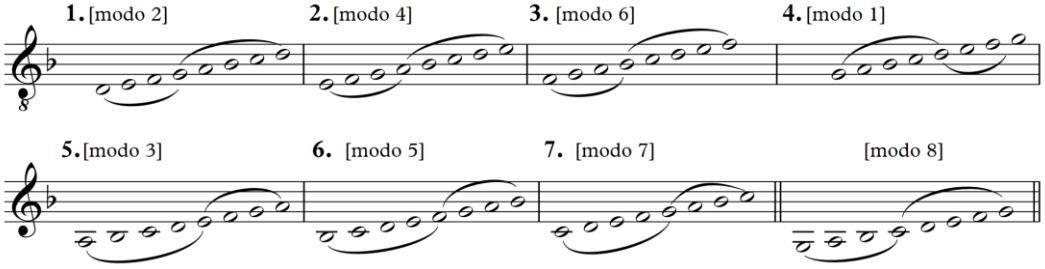


Figura 170: Espécies de oitava *per ♭ mole*, com a adição de suas respectivas concordâncias aos oito modos (incluindo o oitavo modo) (1555, f.46v).

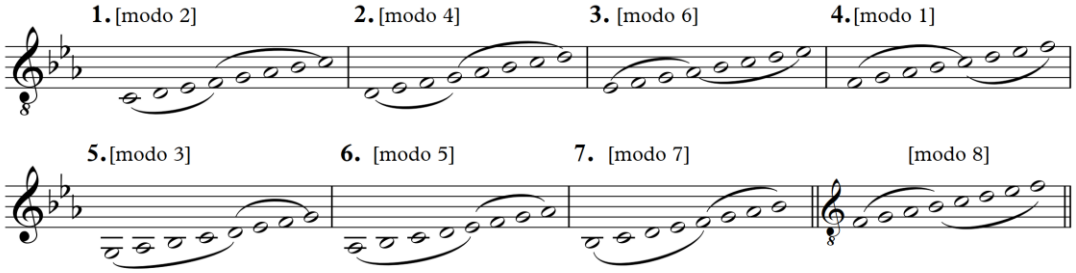


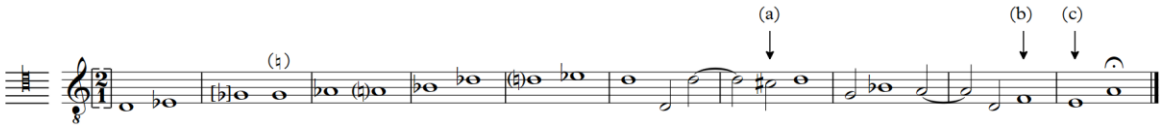
Figura 171: Espécies de oitava per musica finta, com a adição de suas respectivas concordâncias aos oito modos (incluindo o oitavo modo) (1555, f.47r).

Com relação a constituição por espécies dos modos cromáticos, Vicentino os expõe de maneira análoga aos modos diatônicos – embora sem a presença das subclasses ‘transpostas’. Assim, a Figura 172 apresenta a concatenação das espécies de quarta e quinta e suas respectivas relações com os modos, incluindo a presença do oitavo modo.

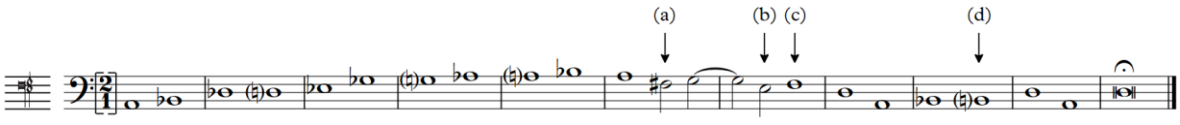


Figura 172: Espécies de oitava do gênero cromático, com a adição de suas respectivas concordâncias aos oito modos (incluindo o oitavo modo) (1555, f.60r).

No entanto, se observarmos as melodias oferecidas pelo autor como exemplos da prática dos modos cromáticos 1 e 2 (Ex.425 e 426, respectivamente), nota-se a presença de notas que não correspondem plenamente ao modelo estrutural proposto pelas espécies de oitava. A explicação para isso decorre da possibilidade de intercâmbio e/ou acréscimo de semitons maiores e menores na prática composicional – assim como comentado anteriormente. Assim, as setas adicionadas aos exemplos abaixo identificam essas ocorrências, as quais são comentadas nas respectivas legendas.



Exemplo 425: "Exemplo do primeiro modo cromático" (1555, f.60v). Ocorrências que diferem das espécies de oitava: (a) em substituição a Ré bemol (estabelecendo uma diferença de um *diesis* menor); (b) acréscimo de um semitom maior abaixo de Sol bemol; (c) acréscimo de semitom menor acima de Mi bemol.



Exemplo 426: "Exemplo do segundo modo cromático" (1555, f.60v). Ocorrências que diferem das espécies de oitava: (a) em substituição a Sol bemol (estabelecendo uma diferença de um *diesis* menor; (b) acréscimo de um semitom menor acima de Mi bemol; (c) acréscimo de semitom maior abaixo de Sol bemol; (d) acréscimo de um semitom menor acima de Si natural.

Antes da apresentação das oitavas e os modos do gênero enarmônico, faz-se necessário o apontamento de algumas considerações. Diferentemente do gênero cromático, a disposição das espécies de quarta e quinta nas oitavas enarmônicas nas ilustrações oferecidas pelo autor, não são análogas àquelas praticadas pelo gênero diatônico (apesar de Vicentino mencionar expressamente a estreita relação por essa perspectiva).[947] Além das eventuais mudanças contempladas pela substituição e/ou acréscimo de *dieses* maiores e menores como previsto pelo autor, verifica-se que a esperada disposição das espécies de quartas acima das espécies de quinta na quarta, quinta, sexta e sétima espécie de oitava (justamente relacionadas aos modos autênticos), não ocorrem.

Em vez disso, Vicentino estranhamente mantêm invariavelmente as espécies de quarta abaixo das quintas em todas as sete espécies de oitava, a exemplo da quarta espécie de oitava formada pela primeira espécie de quarta (D-g) e a quarta espécie de quinta (g-d), estabelecendo um conjunto de espécies relativas ao oitavo modo – embora a quinta, sexta e sétima espécie de oitava apresentam um conjunto de quartas e quintas que não se estabelecem como modos regulares, mas apenas comistos.[948] A Figura 173, apresenta a comparação entre a espécie enarmônica fornecida por Vicentino, e aquela inferida das espécies de quarta e quinta conforme apresentadas pelo próprio Vicentino.

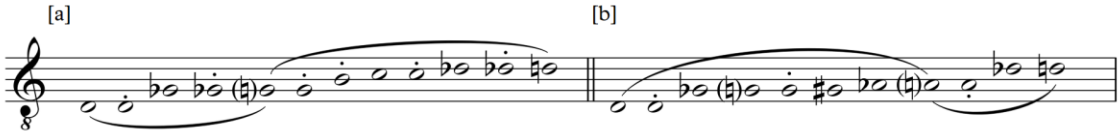


Figura 173: Comparação entre duas maneiras da formação quarta espécie de oitava enarmônica: (a) conforme apresentada por Vicentino (1555, f.47r); (b) por meio da concatenação da primeira espécie de quinta enarmônica e a primeira espécie de quarta enarmônica.

[947] "*L'Ordine che s'hà tenuto à formare l'ottaue Diatoniche et Cromatiche con le sue tre quarte, et con le sue quattro quinte, ha dato la uia di formare le sette ottaue Enarmoniche, con le sue tre quarte, et con le sue quattro quinte*" (1555, f.64r).

[948] Do ponto de vista das espécies de quarta e quinta, constata-se nas figuras apresentadas por Vicentino (1555, f.64r-64v), as seguintes combinações: primeira oitava, formada pela quarta 1 + quinta 1 (primeira quarta e primeira quinta, respectivamente); segunda oitava, quarta 2 + quinta 2; terceira oitava, quarta 3 + quinta 3; quarta oitava (cf. Figura 173a), quarta 1 + quinta 4; quinta oitava, quarta 2 + quinta 3; sexta oitava, quarta 3 + quinta 2 (ainda que a espécie de quinta inicia-se em Si bemol diesis enarmônico); sétima oitava, quarta 3 + quinta 4.

A discrepância entre ambas as estruturas nos leva a entender que a disposição das espécies de oitava no gênero enarmônico refletem apenas uma das muitas possibilidades de preenchimento de dieses maiores e menores (assim como semitons maiores e menores) no âmbito de uma oitava, uma vez que maleabilidade da divisão dos graus é expressamente prevista. Logo, compreende-se que, para Vicentino, as espécies de oitava enarmônicas não refletem diretamente os modos enarmônicos. O fator 'arbitrário' a respeito da constituição dessas oitavas, ora com dez, ora com onze ou doze graus, é comentado pelo autor, revelando-nos uma posição que reforça a pluralidade de possibilidades na constituição dessas estruturas, embora a somatória de seus graus não ultrapasse cinco tons '*participati*' (i.e., sesquioitavo e sesquinono) e dois semitons maiores – isto é, uma oitava justa:

> ...se estas oitavas forem medidas pelo estudante, esse encontrará que as oitavas cromáticas e enarmônicas são [constituídas] de cinco tons compartilhados ('*participati*') e de dois semitons maiores, como dito anteriormente nas oitavas diatônicas. Se o leitor considerar que algumas [oitavas enarmônicas] possuem onze e doze notas, e outras possuem dez ou onze, não é porque uma é maior do que a outra; como todas elas são divididas em dieses maiores e menores e pela terça maior, todas as notas juntas que a compõe irão estabelecer a formação de cinco tons e de dois semitons maiores, que postas juntas, irão compor uma oitava justa[949] (1555, f.64v).

Dessa forma, com o intuito de estabelecer uma referência estrutural daquilo que possa constituir de maneira mais direta os modos enarmônicos segundo a dialética de Vicentino, optamos por concatenar as espécies de quarta e quinta apresentadas pelo autor, à maneira dos modos diatônicos e cromáticos, como o próprio sugere na redação do tratado (Fig.174).

Ao verificar os exemplos melódicos com a aplicação dos modos enarmônicos 1 e 2 oferecidos por Vicentino, verifica-se uma aproximação maior com a estrutura aqui sugerida do que aquela apresentada no tratado referente à quarta espécie de oitava enarmônica (Fig.281a, acima) – a qual figura como uma das muitas possibilidades da divisão do espaço

[949] "*...se queste ottave saranno misurate dallo Studente, quello ritroverà che l'ottave Cromatiche et Enarmoniche, saranno di cinque toni participati, et di due semitoni maggiori, come di sopra s'hà detto, nell'ottave Diatoniche; et s'il Lettore considererà quelle, alcune hanno undeci gradi, et dodeci note: et altre hanno dieci gradi, et undeci note; ne perciò, una è maggiore di l'altra, come ogniuno con la misura de i Diesis maggiori et minori, et de i dittoni; tutti insieme composti, faranno la formatione de i cinque toni, et de i due semitoni maggiori, che insieme posti, comporanno un'ottava giusta*" (1555, f.64v).

de oitava com os graus inerentes ao gênero enarmônico. De maneira semelhante aos exemplos dos modos cromáticos, as setas acrescentadas identificam as diferenças entre o modelo estrutural e a melodia apresenta[950] (Ex.427 e 428)



Figura 174: Espécies de oitava do gênero enarmônico inferidas das espécies de quinta e quarta anteriormente apresentadas, com a adição de suas respectivas concordâncias aos oito modos (incluindo o oitavo modo). A opção pela indução, como explicado, é consequência dos diversos níveis de diferenças entre as espécies de oitava expostas com as espécies de quarta e quinta apresentadas por Vicentino.



Exemplo 427: "Exemplo do primeiro modo enarmônico simples" (1555, f.66r). Ocorrências que diferem das espécies de oitava inferidas: (a) acréscimo de um *diesis* menor acima de Sol bemol; (b) acréscimo de um *diesis* menor acima de Lá bemol; (c) acréscimo de um *diesis* menor acima de Ré bemol; (d) em substituição a Ré bemol (estabelecendo uma diferença de um *diesis* menor); (e) acréscimo de um *diesis* menor acima de Ré bemol.

[950] Diferenças as quais são plenamente previstas pelo autor.



Exemplo 428: "Exemplo do segundo modo enarmônico simples" (1555, f.66r). Ocorrências que diferem das espécies de oitava inferidas: (a) acréscimo de um *diesis* menor acima de Ré bemol; (b) acréscimo de um *diesis* menor acima de Sol bemol; (c) acréscimo de um *diesis* menor acima de Lá bemol; (d) acréscimo de um *diesis* maior acima de Ré natural.

Ainda que Vicentino sustente uma taxionomia particular acerca dos modos, há também certos comentários que se aproximam de maneira mais direta à tradição modal, sobretudo com a questão da atribuição, sem considerar as múltiplas divisões dos graus oriundos dos gêneros. A fim de esclarecer a problemática, Vicentino menciona que o Baixo consiste em um 'marcador modal' confiável para essa tarefa. A sua justificativa consiste no fato que, diferente das demais (como o Soprano, por exemplo), nessa voz as espécies de quarta e quinta se manifestam mais claramente, facilitando assim a atribuição da composição ao modo. Em suas palavras:

> ...muitos compositores observam o Soprano quando desejam entender uma composição. No entanto, [eles] não podem avaliar seguramente de qual modo seja a composição, ao menos se o estudante primeiramente não acreditar no Baixo. Pois ali são observadas as quartas e quintas que formam todos os modos.[951] (1555, f.48r).

Após essa orientação, uma série de exemplos das três subclasses é apresentada, embora contando apenas com uma das vozes do que seria um complexo polifônico (como consta no Exemplo 429). Contudo, assim como observado por Wiering (2001, p.92), a ausência das demais vozes dificulta o entendimento por essa perspectiva, uma vez que Vicetino apresenta exemplos de modos plagais posicionando a espécie de quinta abaixo da espécie de quarta – o que teoricamente equivale a mesma disposição estrutural dos modos autênticos. A dubiedade, a qual poderia ser resolvida com a presença de uma outra voz, é

[951] "*...molti Compositori quando voleno cognoscere una compositione, sè prima il Basso non fida il Scolare: che ivi si veggano le quarte et le quinte, lequali formano tutti i toni*" (1555, f.48r). Passagem também ciatda por Wiering (2001, p.92).

presente, por exemplo, na ilustração do oitavo modo diatônico *per ♮ incitato* (Ex.429b), cuja disposição das espécies é a mesma daquela presente no sétimo modo (Ex.429a).



Exemplo 429: Comparação entre dois Baixos: (a) escrito no sétimo modo *per ♮ incitato* da '*musica mista e participata*'; (b) escrito no oitavo modo *per ♮ incitato* da '*musica mista e participata'*.

Após as explanações e exemplos individuais dos modos, Vicentino demonstra *partes* de Motetos e Madrigais compostos com o intuito de ilustrar as suas próprias considerações acerca do uso das três classes modais orientadas pelos gêneros.

Entre os exemplos oferecidos, constam a primeira parte do madrigal a quatro vozes, *Dolce mio ben* (Ex.430), o qual será o nosso primeiro a ser comentado. De acordo com o autor, há três maneiras possíveis de cantar (as quais inclusive podem ser combinadas entre si): da maneira diatônica, possível se os cantores não realizarem qualquer outro acidentes senão o ♮ *incitato* (ou '*durum'*) e *b molle*; da maneira cromática, quando inclui-se, além do ♮ *incitato* e *b molle*, também a realização do *diesis* cromático; e da maneira enarmônica, que, além dos já mencionados, inclui-se o *diesis* enarmônico (identificado pelo ponto acima da nota).



Exemplo 430: Madrigal, *Dolce mio ben*, primeira parte (1555, f.67v-68r). Emenda realizada na transcrição: Alto, c.21, originalmente uma semibreve, a nota Si foi lida como mínima (e escrita como semínima).

Para finalizar a presente seção, apresenta-se o conhecido *Musica prisca caput* (Ex.431). Com texto de seu patrono Hipólito II d'Este, cada um dos três versos do breve moteto é composto sob a orientação de um determinado gênero, resultando em um exemplo consideravelmente didático sobre o assunto. Para facilitar a localização, as segmentações que identificam cada porção e seu gênero foram demarcadas na transcrição.





Exemplo 431: *Musica prisca caput* (1555, f.69v-70r). O item ‘a’ identifica uma emenda realizada na transcrição (adição do ponto de aumento no Soprano).

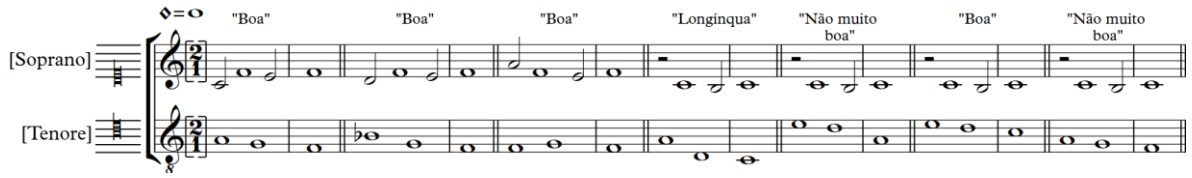
3.20.1.6 Cadência

A cadência é definida no capítulo 24 como um ‘fenômeno’ pelo qual o compositor demonstra a conclusão musical e/ou textual, seja no final ou durante a composição. Vicentino classifica três tipos de cadências orientadas pelas figuras que as formam, denominadas (assim como as sincopas): cadentie *maggiore*, quando formadas por breves - ou equivalente, no caso de constarem diminuições; *cadentie minore*, formadas por semibreves (ou equivalente); *cadentie* mínima, formadas por mínimas (ou equivalente) (1555, f.51v). Todos os três tipos cadenciais são ilustrados no Exemplo 432.



Exemplo 432: Tipos cadenciais, segundo Vicentino (1555, f.51v).

A coincidência terminológica entre sincopa e cadência – ao menos na tipologia supracitada – justifica-se pela importância dada à sincopa na estrutura cadencial, pela qual caracteriza o ‘*atto*’ – ou a ‘cláusula melódica’ - do Soprano. Dessa forma, a dissonância possui a função de potencializar a resolução em consonância perfeita - segundo o raciocínio de Vicentino anteriormente comentado. Assim como se pode observar nas cadências a duas vozes (Soprano e Tenor) (Ex.433), uma série de adjetivos avaliam a eficácia dos movimentos ao propósito cadencial, priorizando tanto a descendência por grau conjunto do Tenor quanto a ascendência conclusiva do Soprano. Entretanto, no Exemplo 434 (Contralto e Tenor) o ‘*atto*’ do Soprano é realizado pelo Tenor.



Exemplo 433: Cadências a duas vozes. Soprano e Tenor (1555, f.54r).



Exemplo 434: Cadências a duas vozes, cujo Tenor procede com o '*atto*' do Soprano (1555, f.54r).

Outra variação da estrutura cadencial consiste no processo de 'diminuição' (i.e., fragmentação de uma determinada nota em notas de menor duração) que antecedem a resolução do *atto* do Soprano. Ainda que esse processo já tenha sido mencionado na apresentação inicial das tipologias cadenciais, a sua apresentação formal ocorre no capítulo 27 também do terceiro livro. De acordo com o autor, as diminuições escritas com notas naturais são mais ágeis de serem cantadas do que aquelas acidentais ("*le diminutioni naturali saranno piu aggili al Cantante*") (1555, f.53r). Da perspectiva terminológica, o autor chama de cadência 'íntegra' aquela que não possui qualquer diminuição, e 'cadência diminuída', aquela que a apresenta. Como consta no Exemplo 435, além do emprego da diminuição em cadências 'sem conclusão' ('*senza conclusione*') (Ex.435f e 435g), nos casos das sincopas com dissonâncias proeminentes (Ex.435e) – consideradas como de '*sostentatione dubbiose*' – Vincentino dá preferência para a o emprego das diminuições (Ibid., f.53r).



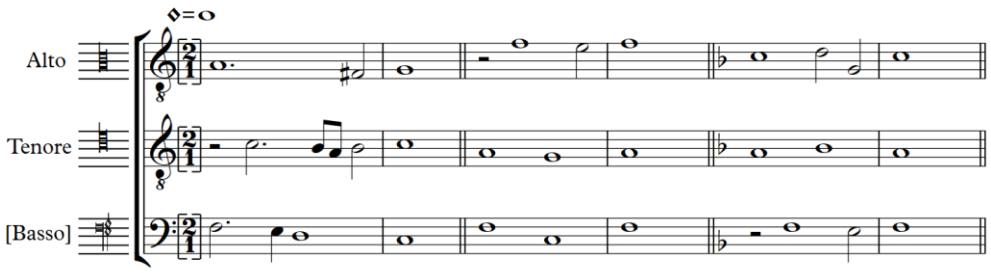
Exemplo 435: "Cadências a duas vozes íntegras, diminuídas e sem conclusão" (1555, f.53).

Entre a diversidade de cadências, além da inversão do *atto* do Soprano (realizado pelo Tenor) e as possibilidades de diminuição, Vicentino cita também aquelas cadências as quais 'evadem à sua resolução' ('*cadentie che fuggano la sua conclusione*'). O processo descrito e exemplificado a duas vozes por Vicentino (Ex.436) consiste na realização de um salto do *atto* do Soprano em direção a uma consonância diferente daquela que seria a conclusão, podendo essa nota comportar um acidente (seja um *b molle* ou *diesis*), 'à vontade do compositor'.



Exemplo 436: "Cadências naturais e acidentais a duas vozes da *musica participata et mista*, as quais fogem da sua conclusão" (1555, f.53v).

Como visto, as bases fundamentais do conhecimento estrutural das cadências são apresentadas, como visto, a duas vozes; no entanto, ao longo do terceiro livro cadências a três, quatro e a cinco vozes também são exemplificadas, as quais são caracterizadas sobretudo como adensamentos à estrutura a duas partes (Soprano e Tenor). De acordo com Vicentino, enquanto a parte do Soprano, Tenor e do Baixo possuem movimentos cadenciais estereotípicos - pois caminham "*con il suo proprio atto*" -, o Contralto "fará aquilo que lhe convém" - isto é, apenas complementará a resolução cadencial convenientemente com uma consonância. Os exemplos abaixo ilustram essas possibilidades: enquanto as cadências a três vozes (Ex.437) são expressas com uma certa liberdade de movimentos, apesar da presença da estrutura fundamental dos *atti* do Soprano e Tenor, aquelas a quatro vozes apresentam uma estrutura bastante definida, conforme os termos comentados anteriormente, além de serem as únicas a serem apresentadas sistematicamente nos oito modos (Ex.438-445).[952] As cadências a cinco vozes apresentam uma 'quinta parte', e certas possibilidades combinatórias bem como eventuais advertências decorrentes dessa adição (Ex.446).



Exemplo 437: Cadências a três vozes (1555, f.79r [recte 84r]).

[952] Embora os tais modos sejam marjoritariamente diatônicos, algumas das cadências possuem passagens de espécies cromáticas. Por essa razão, Vicentino não relaciona as suas cadências a uma classe modal específica (i.e., diatônica, cromática ou enarmônica), mas as chama apenas como "*cadentie...della musica participata et mista per♮ quadro*".



Exemplo 438: Cadências do primeiro modo[953] , a quatro vozes, da *musica participata et mista, per ♮ quadro* (1555, f.55r). As expressões 'Cadências do Soprano', Cadências do Contralto', etc., são apresentadas originalmente em todos os exemplos subsequentes. No entanto, essas foram supridas dos demais para privilegiar a clareza da escritura.



Exemplo 439: Cadências do segundo modo, a quatro vozes, da *musica participata et mista, per ♮ quadro* (1555, f.55v).

[953] Originalmente descrito como 'quarto modo': "*Essempio di molte cadentie del Quarto modo...*" (1555, f.55r). A emenda justifica-se no fato que, a estratégia expositiva modo-a-modo adotada por Vicentino é iniciada por esses exemplos. As cadências relativas ao quarto modo são apresentadas apenas no fólio 56 *recto* -indício que, portanto, reforça o provável erro de impressão.



Exemplo 440: Cadências do terceiro modo, a quatro vozes, da *musica participata et mista*, *per ♮ quadro* (1555, f.55v).



Exemplo 441: Cadências do quarto modo, a quatro vozes, da *musica participata et mista*, *per ♮ quadro* (1555, f.54r [recte 56r]).



Exemplo 442: Cadências do quinto modo, a quatro vozes, da *musica participata et mista, per b molle* (1555, f.54r [recte 56r]).



Exemplo 443: Cadências do sexto modo, a quatro vozes, da *musica participata et mista*, *per b molle* (1555, f.54v [recte 56v]).



Exemplo 444: Cadências do sétimo modo, a quatro vozes, da *musica participata et mista*, *per ♮ quadro* (1555, f.54v [recte 56v]).



Exemplo 445: Cadências do oitavo modo, a quatro vozes, da *musica participata et mista, per ♮ quadro* (1555, f.57r).



Exemplo 446: Cadências a cinco vozes do oitavo modo (1555, f.58v).

Como visto, embora as cadências a quatro vozes sejam apresentadas em modos majoritariamente diatônicos, algumas delas possuem passagens de espécies cromáticas; e provavelmente é por essa razão que Vicentino não as relaciona a uma classe modal específica (i.e., diatônica, cromática ou enarmônica), mas as chama simplesmente como "cadências...da

música compartilhada e mista *per ♮ quadro"* ("*cadentie...dela musica participata et mista per ♮ quadro*"). Entretanto, o autor também realiza a apresentação sistemática das cadências nos três gêneros. Nos Exemplos 447, 448 e 449, portanto, observam-se cadências construídas exclusivamente com as espécies diatônicas, cromáticas e enarmônicas, respectivamente, proporcionando a direta correspondência às espécies relacionadas a cada gênero.



Exemplo 447: Cadências do gênero diatônico (1555, f.52r).



Exemplo 448: Cadências do gênero diatônico (1555, f.61v).



Exemplo 449: Cadências do gênero enarmônico (1555, f.66v). O asterisco adicionado no Tenore da terceira cadência (‘c’) faz referência à emenda realizada (acréscimo de uma pausa de mínima).

3.21 Zacconi, Ludovico

Sacerdote, teórico musical, cantor e compositor, nasceu em Pesaro em 11 de junho de 1555 e batizado como Giulio Cesare, tornando-se Ludovico após o ingresso à ordem monástica augustiniana em 25 de agosto de 1568, em sua cidade natal. Em sua autobiografia manuscrita[954], Zacconi informa que a decisão ocorreu após o seu retorno da casa de seus tios em Roma, uma vez que a sua criação foi confiada a eles após ficar órfão ainda quando criança. Após completar os quatro anos como noviço, se tornou padre em 16 de maio de 1575. (MAZZI, 2016, p.124).

Seus primeiros contatos com cantochão ocorreram após o início de sua vida monástica, já como subdiácono em aproximadamente 1573, quando então Zacconi obteve instruções de órgão pagas pelo Padre Francesco Fossa da Fossombrone. Em 1576, um ano após a sua ordenação, Zacconi continua em busca de aprimoramentos musicais durante uma missão em San Severino Marche. Nesse local, o próprio relata a prática diária do canto mensurado proporcionada pelo canto de madrigais com dois nobres da cidade, dedicando-se também ao repertório instrumental, aprendendo a tocar alaúde, cravo e viola da gamba para aumentar a sua renda, como afirma Gerhard Singer. Em Ancona, a dedicação ao repertório secular continua, e então logo passa a cantar madrigais mais complexos, sobretudo aqueles compostos por Guglielmo Intrico, Prior do convento (SINGER, 2001).

Talvez os eventos mais significativos na biografia de Zacconi tenham sido decorrentes de sua transferência para o convento de San Stefano em Veneza, em 1577. Como afirma Singer, ao ingressar como organista e cantor (Tenor) no coro do convento dirigido por Ippolito Baccusi, Zacconi aprimorou as suas habilidades como cantor. Nesse período, Andrea Gabireli também o aceita como aluno de contraponto, orientando-o durante seis anos (SINGER, 2001).

Maria Chiara Mazzi, baseando-se no manuscrito da autobiografia do autor, também adiciona outros nomes que fizeram parte da convivência musical de Zacconi, como: Claudio Merulo, Giovanni Gabrieli, Tiburzio Massaini e Gioseffo Zarlino, *maestro di cappella* em San Marco nesse momento, cuja ajuda e apoio não foram suficientes para que Zacconi

954 '*Vita con le cose avvenute al P. Bacc. Lodovico Zacconi da Pessa',* Ms, I-PESo 563 (1625).

assumisse o posto de cantor na famosa basílica após um exame realizado em 1584[955] (2016, p.125). Considerando os seus estudos teológicos realizados em Pádua (que lhe permitiram obter a licença para exercer suas funções como Padre) e a recusa da posição em San Marco, Zacconi segue em busca de novas posições em Boara Polesine (próximo a Rovigo) (SINGER, 2016). Contudo, contatos realizados provavelmente em Mântua e Veneza, levaram Zacconi a integrar o coro da corte do Arqueduque Carlos II da Áustria em julho de 1585, que, à época, estava sob direção de Annibale Padovano (BETTELS, 2016). Nesta posição, como escreve em sua autobiografia, recebe orientações importantes de particularmente dois músicos dessa corte: Francesco Rovigo da Mantova e "um sobrinho" de Annibale Padovano (sem mencionar o seu nome), cujos ensinamentos são expressamente relacionados às dificuldades encontradas por Zacconi ao cantar as peças de Palestrina, em especial, a Missa *L'homme armé*[956]:

> Ali, começando a resolver a Missa de Palestrina intitulada *L'homme armé* e outras de suas composições muito difíceis de serem cantadas por eu não saber todas as regras, comecei a praticar *alla domestica* com os primeiros que havia [encontrado], tanto compositores quando instrumentistas como: o senhor Francesco Rovigo da Mantova e um sobrinho de Annibale Padovano, os quais eram excelentíssimos, tanto tocando quanto compondo.[957]

Com a morte do Arqueduque em 10 de julho de 1590, Zacconi passa a servir o Duke Guilherme V da Bavaria em Munique, particularmente sob o direcionamento de Orlando di

[955] No capítulo 57 do primeiro livro de *Prattica di musica* (1622, p.49-50), Zacconi apresenta um importante relato de uma reunião com Zarlino ocorrida durante precisamente esse período. Nesta, o mestre de Chioggia apresenta uma série de posicionamentos críticos a respeito de compositores, os quais constituem um importante testemunho em termos das qualidades estéticas observadas, comentando especialmente sobre cinco dessas categorias: arte, modulatione, diletto, tessitura, contraponto, inventione. James Haar em seu artigo "*A Sixteenth-Century Attempt at Music Criticism*" (*Journal of the American Musicological Society*, v.36, n. 2, 1983, pp.191-209) apresenta um estudo minucioso sobre a questão, incluindo argumentações que procuram definir cuidadosamente cada uma dessas categorias.

[956] Vale lembrar que, embora Palestrina possua duas missas baseadas na célebre chanson *L'homme armé*, apenas aquela do terceiro livro de missas publicado por Dorico em 1570 (a cinco vozes) é intitulada como tal (e justamente aquela mencionada por Zacconi). Já a publicação de Gardano em 1582 (a quatro vozes), apesar do uso da chanson como *cantus firmus*, é nominada apenas como '*Missa Quarta*", em provável alinhamento (ainda que meramente disfarçado) com as resoluções musicais do Consílio de Trento acerca do uso de melodias seculares. Na opinião de Haar, o 'disfarce' é, "sem dúvida, em deferência aos pontos de vista pós-tridentino" sobre a questão (HAAR, 1996, p.194).

[957] "*Quivi, dando principio a risolver la messa del Palestrina dal titolo L'ome armé et altri suoi canti molto difficili a cantarsi per non saperne tutte le regole, cominciai a praticar alla domestica con i primi che v'erano, tanto compositori quanto sonatori, essendovi il sig. Francesco Rovigo da Mantova et un nipote d'Annibal Padovano, ambedui eccelentissimi tanto nel sonare quanto che nel comporre*" (1625, p.87-88 Apud MAZZI, 2016, p.125).

Lassus. Desse ponto em diante, aparentemente sem nenhum outro cargo musical, Zacconi retorna à sua ordem em 1596 (BETTELS, 2016). Com uma vida dedicada sobretudo aos serviços religiosos e administrativos, ele é enviado à Ilha de Creta (território veneziano) e torna Prior em Pesaro. Zacconi se aposenta em 1612, permanecendo em cidade natal até a sua morte, em 23 de março de 1627 (SINGER, 2001).

3.21.1 *Prattica di musica* (Veneza, 1596) – Ts.32

A primeira parte do seu único tratado impresso, *Prattica di musica*, dedicado ao Duque Guilherme V da Bavaria, foi escrito inicialmente durante o seu período em Graz, mas finalizado apenas em Munique. Devido as suas dificuldades com relação a muitos aspectos musicais que ele desconhecia ou mal compreendia – as quais foram provavelmente a razão do insucesso em San Marco - Singer reforça que ele não teria ido tão longe se não fosse pela ajuda de Francesco Rovigo da Mantova e o sobrinho de Annibale Padovano, conforme o próprio Zacconi manifesta (vide supra); à lista daqueles que o auxiliaram musicalmente, pode-se incluir, ao menos hipoteticamente, o *Kapellmeister* da corte de Carlos II, Simone Gatto, bem como Orlando di Lasso - particularmente durante a permanência de Zacconi em Munique (SINGER, 2001).

A primeira tiragem de seu tratado, paga pelo próprio autor, ocorreu em 1592 pela impressa veneziana de Girolamo Polo após quatro meses e meio de trabalho. No entanto, assim como o próprio Zacconi relata em sua autobiografia, Polo, prometendo distribuí-la e enviá-la ao autor, deixa o material armazenado por quatro anos. Zacconi, em retorno à Veneza em 1596, obteve ciência das condições de seu laborioso tratado, solicitando que o impressor veneziano, Girolamo Carampeli realizasse a impressão apenas de um novo frontispício e substituísse aquele das antigas impressões, fazendo com que, finalmente, o tratado pudesse ser publicado[958] (MAZZI, 2016, p.125). Esse fato, portanto, explica as

[958] Assim como relata Zacconi: "*Stetti quattro mesi e mezzo a stampar la predetta opera la quale – stampandosi tutta a spese mie – mi costò 246 scudi senza le mance et il privilegio. Fu stampata da Girolamo Polo promenttendomi di mandarla a torno e farmela spedire; ma tornando io in Baviera, egli la tenne per 4 anni in magazeno, senza che la lasciasse mai veder da niuno. E quand'io tornai e vidi avermi trattato di quella maniera giudichi avuto quanti avessi voluto. E chi me ne chiede la cagione io la dico: non fu per altro se non perché da quel momento ch'io mi fermai in detta servitù ponendomi all'impresa di far la mia Prattica di Musica, l'animo era impiegato et applicato più a detta fatica che ad altro. E circa dette lettere mi bastava d'imparar tanto*

impressões de 1592 e 1596, que, evidentemente idênticas, possuem apenas com a diferença do frontispício; a segunda parte do tratado seria impressa apenas em 1622 e dedicada a Arquiduquesa Maria Madalena da Áustria. Outros escritos musicais permaneceram em manuscrito, com destaque aos '*Canoni Musicali*', completo em 1621, '*Paradigma musicali*' (MS PESo 569/ix) e '*Le regole di canto fermo*', o qual foi perdido (SINGER, 2016). Após o retorno à Italia, Mazzi conjectura que Zacconi possa ter realizado outros escritos de outras áreas do conhecimento, especialmente relacionados à teologia e às ciências naturais (MAZZI, 2016, p.126).

Voltando a atenção para a primeira parte do *Prattica di musica* - o presente objeto de investigação-, o tratado é dividido em quatro partes, incluindo também uma espécie de 'adendo' pelo qual dedica-se aos instrumentos musicais. Assim, a primeira parte, dedica-se às definições e orientações gerais a respeito dos fundamentos da disciplina; a segunda, aos elementos da mensuração; a terceira, dos atributos da proporção; e a quarta, aos modos. Apesar da exposição não contemplar elementos do contraponto (assunto o qual Zacconi apresenta somente no segundo tomo do tratado), observa-se uma grande quantidade de exemplos do repertório – inclusive a maior observada entre os tratados italianos do período considerado[959] -, a qual provavelmente é resultado de sua ampla experiência adquirida enquanto cantor na cortes de Graz e Munique. É interesse notar que, a famigerada Missa *L'homme armé* de Palestrina, já mencionada em um testemunho em sua autobiografia, é apresentada inteira no tratado, com as partes interpostas com comentários a respeito de passagens mensurais complexas. A importância à essa peça – "um tipo de *summa* das técnicas franco-flamengas", nas palavras de Haar (1996, p.197) – é destacada já no frontispício, onde se lê: "*S'insegna a cantar tutte le compositioni antiche, Si dichiara tutta la Messa del Plestina titolo Lomè Armè, con altre cose d'importanza et dilettevole*" (1596, frontispício).

Diante das variadas possibilidades de abordagem ao tratado, iremos investigar como Zacconi procede com a análise das passagens que cita e transcreve (incluído a Missa palestriniana). A abordagem prática estabelecida pelo autor nos fornece uma rica fonte de informações dedicadas às dificuldades encontradas pelos cantores na realização de seu ofício

quanto che ne circoli di persone dotte e sapienti, bisognandovi mostrar di non esser ignorante" (1625, p.97-98 Apud MAZZI, 2016, p.125-126).

[959] Cf. Apêndice, Ts.32.

à época, sobretudo a respeito do repertório das chamadas '*compositioni antiche*', justamente pelas particularidades do uso do sistema mensural.

3.21.1.1 Notação

A influência germânica no tratado é bastante notável, não somente pelo vasto repertório citado, mas pela uso e citação explícita de conhecidas fontes teóricas as quais aparentemente são pouco mencionadas pelos autores italianos, como o caso de Sebald Heyden (*Musicae, id est, artis canendi*, Nuremberga, 1537), notório por sua contribuição às questões mensurais praticadas no cânones entre os compositores da geração de Josquin e Heinrich Isaac. Dessa maneira, é possível que o trabalho de Hayden tenha supostamente servido de referência a Zacconi, uma vez que a elaboração de um tratado majoritariamente dedicado a elucidar os arcanos notacionais praticados pelos compositores *antichi* – e aqueles por eles influenciado (como o caso de Palestrina)-, é incomum entre os tratados italianos do período.

Como mencionado, talvez uma das características mais importantes observadas na estratégia expositiva de Zacconi seja a numerosa quantidade de exemplos do repertório utilizados para ilustrar os seus comentários. As muitas dificuldades enfrentadas por Zacconi pôde ter justamente motivado não somente a escolha dessas peças (como exemplo de um determinado argumento trabalhado), mas talvez a própria inclusão daquelas no tratado. Ao menos dois indícios corroboram a sustentarmos a hipótese que considera a realização desse repertório por parte de Zacconi ao longo de sua carreira, sobretudo em Graz e Munique: (1) a presença considerável de compositores alemães entre aqueles citados pelo autor; (2) a promessa ao leitor/cantor apresentada no frontispício de assegurá-lo sobre o esclarecimento a respeito de "todas as coisas cantáveis", e, sobretudo, acerca do ensino de "todas as composições antigas" e do "*modo di fiorir*" – distintas pelas passagens ornamentais apresentadas na primeira parte do tratado (referenciadas como '*gorgie*').

A justificativa sustentada por Zacconi sobre as frequentes citações de excertos de peças do repertório em detrimento aos exemplos que poderiam ser compostos por ele, é apresentada em uma passagem no capítulo 32 da segunda parte do tratado. O argumento utilizado

caracteriza-se por sua manifesta intenção em basear a argumentação a partir de dificuldades compartilhadas com outros cantores, cuja solução é igualmente compartilhada, e por isso, considerada mais confiável pelo autor. Pode-se considerar que posição tomada por Zacconi consiste em uma mudança notável de perspectiva no contexto da tratadística do período, pois, nesse caso há a prevalência daquilo que é mutuamente entendido e praticado entre os músicos de seu meio, rejeitando uma opinião doutrinária unilateral alinhada a uma escolha de exemplos musicais compostos pelo próprio autor. É interessante observar que Zacconi inclui em sua arguição, a constatação de que o processo analítico envolvido estimula a alcançar "regras boas e ordenadas", justamente por terem sido criadas 'em consenso', como consta na citação a seguir:

> Saiba que esta minha obra haverá mais reputação com os exemplos dos outros do que com os meus, pois com os deles, comprovo e revelo que todas essas coisas e tudo aquilo que digo não é novo e nem elucubrações novas; e o melhor é que com esses, as pessoas acreditarão de maneira que não fariam se eu as mostrasse os meus exemplos e demonstrasse as minhas próprias opiniões. Atente-se [para] que sempre seja designado e preferido as opiniões aprovadas dos outros às suas próprias - os quais desejam que as suas também sejam [da mesma maneira,] abonadas.
>
> Esta, portanto, é a causa que eu sempre certifico a minha opinião com as dos outros, e [assim], dos exemplos dos demais, extraio regras adequadas e corrigidas, porque com as regras e os exemplos dos outros nenhuma coisa contrária pode ser estabelecida, e com essa, arguida (1596, f.111r).[960]

Seja qual for a motivação que sustenta essa abordagem – não descartando ainda algum nível de insegurança a respeito (devido as evidências históricas que comprovam a dificuldade enfrentada pelo autor em diversas situações ao longo de sua carreira) -, o testemunho de Zacconi distingue-se largamente dos demais autores do período. Nesses exemplos, o empenho pela busca de uma exposição prática e didática direcionada os cantores pode ser observada tanto nos comentários que os acompanha quanto nas próprias peças propriamente ditas.

---

[960] "*…sappia che quest'opera mia haverà piu riputatione con gl'essempij d'latri che con li miei: perche con loro dimostro, et fo vedere che tutte queste cose, et tutto il dir mio non è dir novello ne inventioni nove: et meglio con essi mi pare che le genti m'habbiano da credere, che non mi crederiano se io mostrasse con gl'essempij miei, et dimostrasse di dirle di mia propria opinione; attento che sempre si prepongano, et sempre si debbano preporre l'approbate opinioni altrui alle sue proprie, chi vuole che ano le sue sieno approbate. Questa dunque è la causa che io sempre comprobo la mia opinione con l'opinione altrui, et da gl'essempij altrui ne cavo le buon, et ordinate regole; perche con le regole, et gl'essempij d'altrui nisciuna cosa in contrario si può adurre, et con essa arguire*" (1596, f.111r).

Dedicada às elucidações sobre as camadas que formam o sistema mensural (modo, tempo e prolação), na segunda parte do tratado Zacconi inclui preferencialmente a apresentação de todas as vozes das peças, incluindo eventuais enumerações do *tactus*. Consideravelmente original, a estratégia didática é aplicada em tais exemplos para que assim auxilie o leitor a compreender certas passagens duvidosas a respeito do entendimento da perfeição aplicada ao *tempus* e a *prolatio* - como no caso do início do moteto *Sancte Pater* de Ludwig Senfl (Fig.175), apresentado no capítulo 5 (dedicado à leitura das figuras mensurais em *tempo perfetto*).

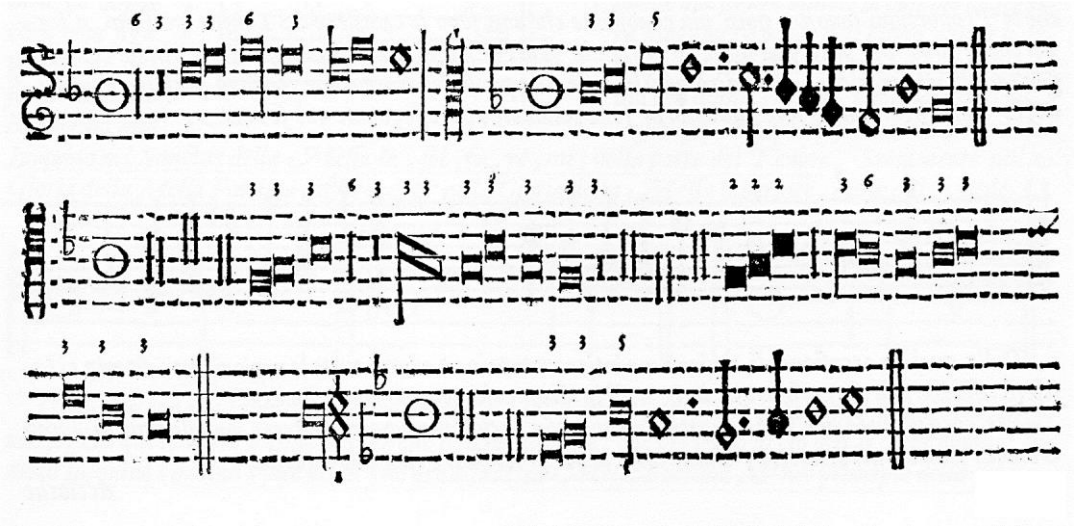


Figura 175: Início do moteto, *Sancte Pater*, de Ludwig Senfl, com a enumeração da quantidade de *tactus* das figuras de acordo com o tempo *perfetto* (1596, f.88r).

Sobre o excerto, além dos comentários gerais que justificam a disposição numérica aplicada às breves do trecho, Zacconi também destaca o uso do 'escurecimento' ("*denigratione*") das três breves no Tenor do exemplo (presentes no final da segunda linha), que resulta na imperfeição dessas notas[961] - o que forma, em outras palavras, uma '*hemiolia temporis*' (embora o autor não use esse termo).

Ainda na segunda parte do tratado, Zacconi apresenta considerações muito significativas ao nosso objeto de investigação: uma análise das particularidades mensurais encontradas integralmente na *Missa L'homme armé*, de Palestrina. A abordagem – única

[961] Nas palavras de Zacconi: "*...anco s'impara, et si vede come per l'oscurità et denigratione quelle figure che possano esser perfette si levano dalla perfettione*" (1596, f.88v).

entre os tratados italianos do século XVI – dedica-se a confrontar individualmente todas as dificuldades mensurais que se apresentam na referida Missa, a partir de comentários interpostos a cada uma de suas partes. Considerando a importância documental dessa passagem, dedicaremos os próximos parágrafos a compreender não somente aquilo que Zacconi explica acerca da Missa, mas, sobretudo, quais os atributos utilizados em sua abordagem analítica, caracterizada por apresentar os esclarecimentos necessários para que seu leitor seja capaz de cantá-la sem maiores dificuldades notacionais - orientações que supostamente o próprio autor havia recebido em seu período em Graz, conforme o relato em sua autobiografia comentado anteriormente.

As observações sobre a Missa são apresentadas no capítulo 38 da segunda parte do tratado, cuja porção dedica-se a explicar o posicionamento do *tactus* à mínima sob uma prolação perfeita. Como consta no início do capítulo, Zacconi cogita apresentar uma das Missas de *L'homme armé* de Josquin (*super voces musicales* ou *sexti toni*) em detrimento aquela de Palestrina para abordar o assunto, por possuírem "o mesmo *suggetto*, uma mesma *fuga* e quase os mesmos sinais [mensurais]"[962] (1596, f.115v). Contudo, a justificativa apresentada para estabelecer a escolha baseia-se na ausência de comentários críticos acerca da Missa palestriniana, pois, sobre aquela de Josquin, ele menciona que "todas as dificuldades [inerentes] se encontram declaradas e resolvidas"[963] (1596, f.115v)

De modo geral, a Missa *L'homme armé* a cinco vozes, de Palestrina, publicada inicialmente em seu *Missarum liber tertius* (Roma, Valerio e Aloysio Dorico, 1570), caracteriza-se pela utilização de sinais mensurais complexos, os quais "eram inteiramente obsoletos em seu tempo", como afirma DeFord, e estreitamente relacionados conforme a prática franco-flamenga do final do século XV e início do XVI (2015, p.389).[964]

Um dos principais atributos dessa tradição consiste na apresentação do *cantus firmus* no Tenor utilizando a prolação perfeito com efeito aumentativo perante as demais vozes (as

[962] "*...le quali tutte dua hanno un medemo suggetto, una medema fuga, et quasi i medemi segni*" (1596, f.115v). Pelas características descritas, acredita-se que Zacconi tenha considerado a '*super voces musicales'* de Josquin, justamente pelas muitas similaridades entre esta e a missa de Palestrina (cf. HAAR, 1996, p.198).
[963] "*...come ho detto la Messa di Isquino si trova di tutte le difficulta sue decchiarata et resoluta*" (1596, f.115v).
[964] É interessante lembrar que a dificuldade com os obsoletos sinais apresentados provenientes da tradição joquiniana na primeira edição foram simplificados na quinta edição do livro, publicado em Veneza por Angelo Gardano em 1599.

quais carregam outros sinais). Diante dessa característica, os comentários de Zacconi são direcionados essencialmente a esclarecer a relação do Tenor com as demais vozes, sobretudo a respeito do *tactus* a ser considerado com relação às figuras escritas. Para isso, além do texto explicativo, Zacconi também fornece transcrições dos Tenores já 'equivalentes' aos sinais das demais vozes.

A análise dispõe especial atenção àquelas partes da Missa que apresentam complexidades mensurais. Nesses casos (*Kyrie* I, *Christe*, *Kyrie* II, *Et in Terra*, *Osanna*, *Agnus Dei* I), Zacconi fornece a transcrição de todas as vozes, permitindo que o leitor compreenda o contexto no qual aquele Tenor se encontra. Com relação às demais partes (algumas inclusive com a utilização de relações semelhantes às mencionadas), certos comentários procuram pontuar, ainda que brevemente, cada uma das partes, abrangendo todas as partes da Missa.

Dessa maneira, no *Kyrie* I, Palestrina indica todas as vozes em *tempus perfectus* e *prolatio minor* (○), enquanto o Tenor, apresenta-se em *tempus perfectus* e *prolatio maior* (⊙). Como explica Zacconi, a relação mensural proporcionada pelo *tactus* à mínima no Tenor, estabelece um efeito aumentativo – 'triplo' nos termos de Zacconi - com relação às demais vozes: assim uma breve perfeita será lida como uma longa também perfeita (três breves). A afirmação de Zacconi é acompanhada da transcrição do Tenor, adequando-o à leitura conforme às demais vozes (Fig.176). No Exemplo 450, apresentamos o início do *Kyrie* I a partir da edição proporcionada por Zacconi, com a resolução do Tenor de acordo com as suas orientações.

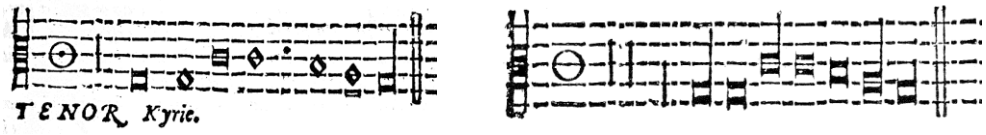


Figura 176: Tenor do *Kyrie* I da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina, e sua versão em equivalência à mensuração das demais vozes segundo Zacconi (1596, f.115v-116r).



Exemplo 450: Início do *Kyrie* I da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina, a partir da resolução do Tenor conforme proposto por Zacconi. Edição realizada a partir das partes fornecidas no tratado (1596, f.115v-116r).

No *Christe* a relação entre o Tenor e as outras vozes é semelhante, embora nesse caso o *tempus* seja imperfeito: portanto, mantêm-se a relação aumentativa entre o Tenor (⊙) e as demais vozes (C), embora considerando a imperfeição inerente. Conforme afirma Zacconi, o *tactus* aplicado à mínima do Tenor fará com que toda a semibreve desta parte seja equivalente à três semibreves das demais, como mostra a Figura 177. O início do *Christe* considerando essa resolução é apresentado no Exemplo 451.



Figura 177: Tenor de *Christe* da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina, e sua versão em equivalência à mensuração das demais vozes segundo Zacconi (1596, f.115v-116r).



Exemplo 451: Início do *Christe* da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina, a partir da resolução do Tenor conforme proposto por Zacconi. Edição realizada a partir das partes fornecidas no tratado (1596, f.116v-117r).

No *Kyrie* II, o Tenor (Fig.178) é apresentado em proporção *sesquialtera* em *tempus perfectus diminutum* (Ϙ$^{3}_{2}$), enquanto as demais vozes são escritas apenas em *tempus perfectus integrum* (O). De acordo com Zacconi, a proporção estabelece uma circunstância em que três semibreves deverão equivaler a uma semibreve das demais vozes - e todas deverão ser cantadas sobre um mesmo *tactus*. Diferente dos exemplos anteriores, o autor não apresenta

o Tenor com a adequação, pois aqui essa voz deverá apenas ser lida de modo a apresentar três semibreves sobre um *tactus*. O Exemplo 452 apresenta o início dessa seção considerando essa relação.

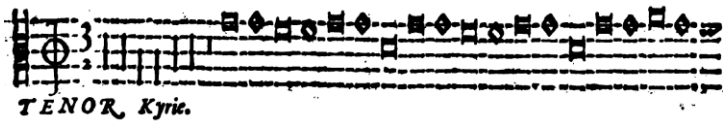


Figura 178: Início do Tenor, *Kyrie* II da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina, conforme apresentado por Zacconi (1596, f.117v).



Exemplo 452: Início do *Kyrie* II da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina, a partir da resolução do Tenor conforme proposto por Zacconi. Edição realizada a partir das partes fornecidas no tratado (1596, f.117v-118r).

Em *Et in terra pax*, início do *Gloria*, Palestrina apresenta o Tenor sob duas mensuras com prolação perfeita (𝅝 e 𝅜[965]) enquanto as demais vozes, em *tempus imperfectus*

[965] Nesse caso, o mesmo que 𝅗𝅥.

diminutum (¢). De acordo com Zacconi, para a execução deve-se privilegiar o *tactus alla breve*, pois assim evitaria que o Tenor realizasse duas operações: a primeira em decorrência da prolação (adequando o *tactus* da semimínima aquele da semibreve), e outra devido a prolação diminuta, aplicada em parte do Tenor.

A versão de Palestrina e aquela solucionada por Zacconi são apresentadas na Figura 179. A realização de Zacconi observa a semibreve do Tenor estabelecida em concordância às demais vozes, a qual passa a ser lida como uma Longa pontuada (agora contendo três *tactus*). O exemplo 453 apresenta a transcrição do início da seção a partir dessa proposta.

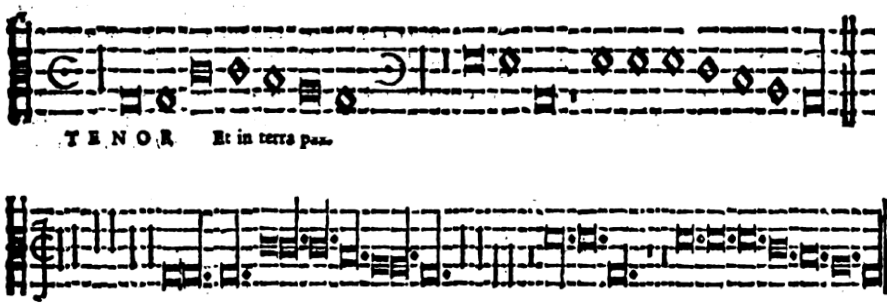


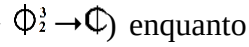
Figura 179: Tenor do *Et in terra pax*, da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina, e sua versão em equivalência à mensuração das demais vozes segundo Zacconi (1596, f.119r -119v).



Exemplo 453: Início de *Et terra in pax* da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina, a partir da resolução do Tenor conforme proposto por Zacconi. Edição realizada a partir das partes fornecidas no tratado (1596, f.118v-119r). Uma emenda foi realizada no compasso 7 na voz do Altus: as duas notas assinaladas com asterisco estão ausentes na edição presente no tratado se compararmos à edição romana de 1570. Constatando serem um erro de cópia, ambas foram restituídas.

A respeito de *Qui Tollis*, Zacconi menciona que nenhuma dificuldade mensural é encontrada ("...*che ogni uno sappia come vadin cantato*") (1596, f.119v), uma vez que o

Tenor e as demais vozes apresentam-se apenas em relação diminuta ( e  , respectivamente).

A ausência de novas complicações mensurais também caracteriza as duas primeiras seções do *Credo* da Missa. Em *Patrem*, por exemplo, Zacconi enfatiza que Palestrina apresenta a mesma relação realizada no *Kyrie* I () entre o Tenor e as outras vozes. Com relação ao *Crucifixus*, nenhuma informação é apresentada, Zacconi apenas estende a inexistência de dificuldade ("*...senza intervento di difficultà nisciuna*") (Ibid., f.119v). Se observarmos a edição de 1570 da Missa, o Tenor distingue-se pela apresentação de três mensuras () enquanto as demais vozes apresentam-se em *tempus imperfectus diminutum* (). Dessa forma, a seção intermediária da *sesquialtera* diminuta do Tenor, estabelece-se, portanto, como *tactus inequalis* perante as outras vozes: momento em que três semibreves do Tenor são realizadas a cada duas das demais vozes, estabelecendo justamente a proporção *sesquialtera* indicada.

Na terceira a última seção do Credo, *Et in Spiritum*, Zacconi comenta brevemente sobre a relação do Tenor com as demais. Nessa seção, o autor enfatiza que as outras vozes apresentam-se em proporção *sesquialtera* () enquanto o Tenor, procede em *tempus perfectus* () – embora na parte final da seção ('*et expecto ressurrectionem*'[966]), todas as vozes se encontram em *tempus imperfectus diminutum* (). Nesse caso, o autor enfatiza o *tactus* (semibreve) pela perspectiva apenas do Tenor, afirmando que o tenorista:

> não deverá se preocupar com as outras partes que cantam em proporção, mas concentrado em sua [voz], contará e irá pressupor que aquele *tactus* seja o seu e assim adaptará uma semibreve para cada um deles, numerando as pausas segundo a perfeição do símbolo, organizando numericamente as pausas [a partir] das alterações segundo os claros indícios dos pontos [*divisiones*] [967] (1596, f.119v).

Nas duas primeiras seções do *Sanctus*, *Sanctus* e *Pleni sunt*, Zacconi apenas ressalta a reapresentação da relação entre o Tenor e as demais vozes apresentadas no *Christe* (e

[966] Embora Zacconi mencione a seção como '*resurrectionem mortuorum*' (1596, f.119v).

[967] "*Non riguarderà all'altre parte che cantano in Proportione ma intento al fatto suo farà conto, et si adatterà una Semib. per ciascheduna volta: numerando le pause secondo l'ordine del segno, et distribuendo col numero di dette pause le alterationi secondo gl'inditij chiari delli suoi punti*" (1596, f.119v). Nota-se o fato que o comentário de Zacconi é realizado especificamente do ponto de vista do tenorista, voz que o próprio autor atuou em suas posições ao longo de sua carreira. Considerando essa relação, podemos conjecturar que o comentário consiste em um relato pessoal de sua experiência como cantor ao realizar essa parte.

, respectivamente). Já em *Osanna*, o autor retorna a apresentar todas as cinco vozes, uma vez que a seção se distingue pela apresentação de uma nova relação mensural entre o Tenor e as demais vozes. Caracterizada pela presença da proporção *sesquialtera* em todas as vozes – fato que torna mais célere devido ao *tactus inequalis* se comparada à seção anterior (*Pleni sunt*) –, a diferença entre as vozes reside na prolação perfeita (em *tempus imperfectus*) do Tenor (C$^{3}_{2}$), em detrimento à prolação imperfeita (em *tempus perfectus*) das demais (O$^{3}_{2}$)[968]. Zacconi então explica a relação aumentativa entre elas: toda pausa de semibreve no Tenor (Fig.288) valerá por uma Breve, e toda mínima - o *tactus* nessa voz - será equivalente à semibreve. A Figura 180 apresenta a transcrição do início do *Osanna* considerando essa resolução.

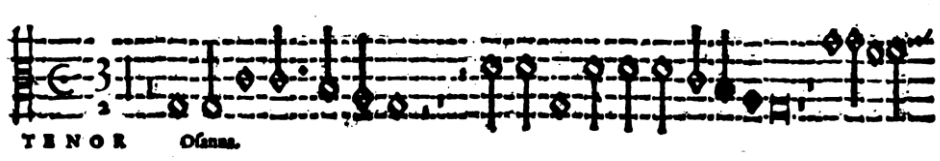


Figura 180: Início do Tenor de *Osanna* da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina, conforme apresentado por Zacconi (1596, f.117v).

[968] Enfatiza-se que a edição romana de 1570 apresenta a *sesquialtera* apenas pela cifra '3', e não '3/2', como expressa Zacconi.



Exemplo 454: Início de *Osanna* da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina, a partir da resolução do Tenor conforme proposto por Zacconi. Edição realizada a partir das partes fornecidas no tratado (1596, f.119v-120r). Na transcrição, optou-se por adotar a grafia normatizada cf. *Antiphonale romanum...Liber hymnarius cum invitatoriis et aliquibus responsoriis* (Paris: Desclée, 1983).

A respeito do *Benedictus*, Zacconi não indica maiores explanações, mencionando apenas para que o tenorista se atente aos três símbolos mensurais dispostos nessa seção (particularmente, 𝅝, 𝅗𝅥 e 𝅗𝅥𝅮) em relação ao *tempus imperfectus diminutum* (𝅗𝅥𝅮) apresentado nas demais vozes. A ausência de maiores detalhamentos sobre a questão é suspostamente devido a explanação em torno do *Et in Terra* (𝅝,𝅗𝅥𝅮) e *Qui tollis* (𝅗𝅥𝅮, 𝅗𝅥) cujas relações entre o Tenor e as outras vozes são as mesma estabelecidas ao logo dessa seção, não necessitando, portanto, de comentários adicionais.

Nas duas seções que estabelecem a última parte da Missa, algumas considerações são apresentadas, sobretudo com relação ao *Agnus Dei* I. Embora Palestrina utilize a mesma relação mensural do *Christe*, *Sanctus* e *Pleni sunt* (i.e., 𝅝, no Tenor, e 𝅗𝅥, nas outras vozes), nesse caso observa-se a presença das *chrome* brancas. Essa grafia, duramente criticada pelo

próprio Zacconi no segundo tomo do tratado publicado em 1622[969], pode ser compreendida como um traço remanescente da antiga tradição da prática franco-flamenga [970] em representar, especialmente na prolação maior, semínimas imperfeitas por via da *color* (as quais justamente se assemelham às *chrome* brancas). Segundo Zacconi, tais notas são lidas à meio *tactus* perante aquele íntegro presente nas mínimas; e se essa voz for escrita na mesma mensuração das demais, essas notas passam a ser escritas como semimínimas, assim "levando embora toda dificuldade" (1596, f.121v), como mostra a Figura 181. O Exemplo 455 mostra a transcrição de todas as vozes apresentadas por Zacconi, considerando a sua explicação.

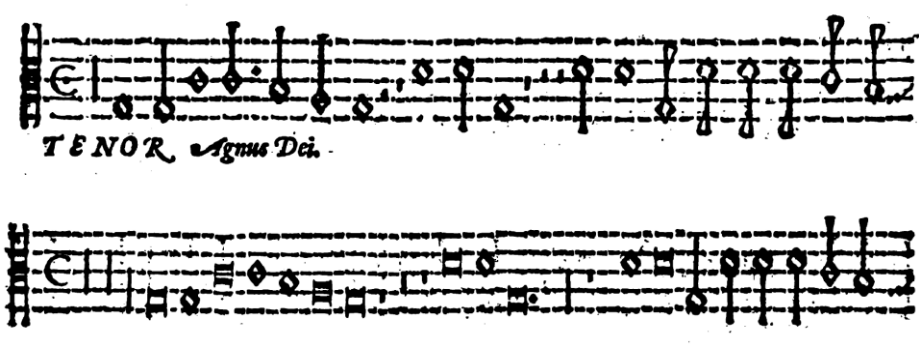


Figura 181: Início do Tenor do *Agnus Dei* I da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina, e sua versão em equivalência à mensuração das demais vozes segundo Zacconi (1596, f.119r -119v).

[969] Cf. livro I, cap.12, p.13.
[970] Já apresentada por Heyden, por exemplo no segundo capítulo (*De prolatione*) do segundo livro de *Musicae, id est, artis canendi* (Nuremberga, 1537, p.60)



Exemplo 455: Início de *Agnus Dei* I da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina, a partir da resolução do Tenor conforme proposto por Zacconi. Edição realizada a partir das partes fornecidas no tratado (1596, f.120v-121r).

Por fim, o *Agnus Dei* II apresenta a relação entre o Tenor em *tempus imperfetus prolatio minor* (𝅝) e as demais vozes em *tempus imperfectus diminutum* (𝅗𝅥). A lógica proposta por Zacconi rememora a relação presente no Agnus Dei I (𝅝, 𝅗𝅥), na qual a semibreve do Tenor equivale a Breve pontuada nas demais vozes – embora, no presente caso, a semibreve será equivalente a uma Longa pontuada. A Figura 182 apresenta essa relação.

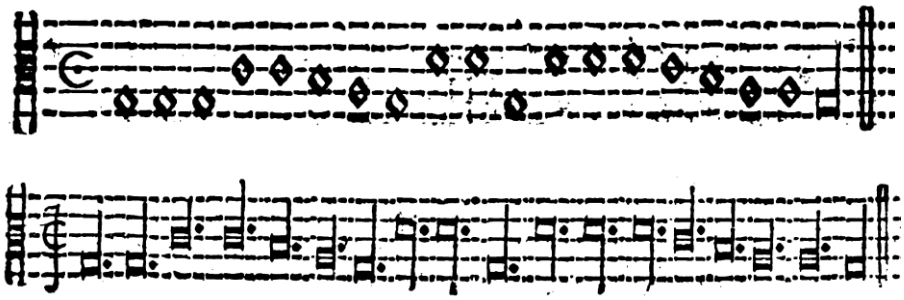


Figura 182: Tenor do *Agnus Dei* II da *Missa L'homme armé* a 5, de Palestrina, e sua versão em equivalência à mensuração das demais vozes segundo Zacconi (1596, f.119r -119v).

Para sintetizar toda a exposição a respeito da Missa *L'homme armé* de Palestrina na perspectiva de Zacconi, apresenta-se uma adaptação de uma tabela elaborada por Ruth DeFord apresentada em seu livro *Tactus, Mensuration, and Rhythm in Renaissance Music* (2015, p.390). Como pode ser observado, cada uma das seções é identificada pelos símbolos mensurais e o entendimento de Zacconi a respeito do *tactus* a ser utilizado no Tenor para a execução da peça – ou o '*performance tactus*' na terminologia da autora.

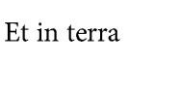
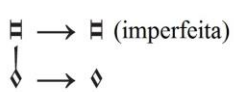
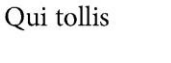
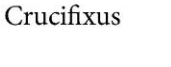
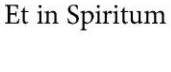
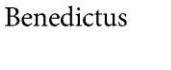
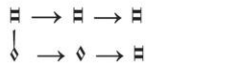
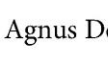
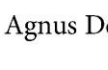
Seções	Símbolos (C, A, Q, B) (T)	*Tactus* (Zacconi)
Kyrie 1		
Christe		
Kyrie 2		 (perfeita)
Et in terra		 (imperfeita)
Qui tollis		[] []
Patrem		
Crucifixus		———
Et in Spiritum		 (perfeita)
Sanctus		
Pleni		
Osanna		 (perfeita)  (perfeita)
Benedictus		
Agnus Dei 1		
Agnus Dei 2		 (imperfeita)

Tabela 69: Síntese das indicações de *tactus* de Zacconi para a Missa *L'homme armé* de Palestrina elaborada por Ruth DeFord (2015, p.390), embora aqui a tabela esteja apresentada de maneira reduzida e adaptada.[971]

Como mencionado, a terceira parte do tratado dedica-se ao estudo das proporções. Ao nosso objetivo, vale destacar especialmente aquilo que Zacconi chama de '*tavola universale*': uma seleção de cento e seis passagens divididas por voz, que incluem breves

[971] Originalmente, DeFord também inclui o segmento do *cantus firmus* apresentado em cada uma das seções da Missa, além de indicar o *tactus* 'composicional' da peça – considerando a relação tripartida do *tactus* sustentada em seu livro (*tactus* composicional; *tactus* para a *performance*; *tactus* teórico). A terceira coluna da tabela aqui apresentada faz referência ao '*performance tactus*' na acepção da autora (como já mencionado).

comentários críticos acerca da utilização adequada ou não de uma determinada notação, aconselhando quais devem ser cultivadas e quais devem ser evitadas ("*nela quale si scorgano le cose buone, et le cattive. Et si vede quale sieno di adoperarsi, et quale sieno da lasciarsi*") (1596, f.194r [recte 188r]). De acordo com o texto que antecede a exposição dos pequenos trechos, Zacconi elegantemente atribui o bom uso do sistema mensural aos doutos compositores; já aqueles cativos, culpa exclusivamente os transcritores e copistas, "como toda pessoa judiciosa pode pensar" (1596, f.194r [recte 188r]).

Como pode ser observado na lista integral apresentada no Apêndice, um dos principais atributos apontados nos exemplos musicais de Zacconi consiste na utilização do ponto de divisão. Para ilustrar brevemente duas de suas posições frente a esses exemplos, apresenta-se as Figuras 183 e 184. A primeira, apresenta uma avaliação positiva do uso da proporção presenta no *Gloria* da *Missa Gaudeamus* de Josquin, especialmente no Cantus. O segundo, trata-se de uma crítica ao trecho do *Gloria* da *Missa Mort m'ha prive* de Thomas Crecquillon, onde é observado a apresentação de um ponto *divisionis* a separar duas pausas: de acordo com Zacconi, neste caso seria melhor que o copista tivesse disposto a pausa em linhas diferentes, o que expressaria de maneira mais clara a divisão da ternariedade inerente.



Figura 183: "Josquin no *Gloria* de sua Missa *Gaudeamus*; é bem [realizada]" (1596, f.194r [recte 188r]).

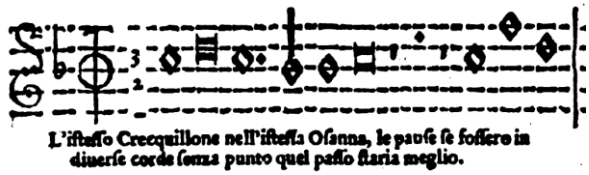


Figura 184: "O mesmo Crecquillon, no mesmo *Osanna*[972] [da Missa *Mort m'he prive*]; se as pausas fossem [apresentadas] em diversas posições [da pauta] sem o ponto, a passagem seria melhor [compreendida]" (1596, f.194r [recte 188r]).

[972] Uma vez que o presente exemplo é originalmente exposto após uma passagem proveniente dessa mesma seção da mesma Missa de Crecquillon.

3.21.1.2 Modos

Apresentada na quarta parte do tratado, as considerações sobre os modos por Zacconi baseiam-se estritamente na doutrina dos doze modos expressa por Glareano, Zarlino (particularmente aquela presente na primeira edição de *Le Istitutioni harmoniche*[973]) e Artusi (1596, f.206r), porém sem oferecer desdobramentos mais aprofundados sobre o tema, apontando apenas observações para o seu uso.

Para o nosso propósito, duas passagens são especialmente significativas: a primeira, dos atributos necessários para o reconhecimento de um determinado modo; a segunda, concernente às particularidades do quarto modo, especialmente aplicado ao madrigal *Ancor che col partire* de Cipriano de Rore.

O modo, chamado '*tuono harmoniale*' no tratado[974], nem sempre é reconhecido pelo Tenor de uma composição polifônica. Segundo Zacconi, essa preferência baseia-se justamente pela quantidade de variações observadas na finalização dessa voz, preferindo então o exame da voz do Baixo a esse propósito - embora o Tenor também seja considerado a respeito do *processo* (i.e., as características melódicas apresentadas ao longo da composição). Além disso, o autor menciona os atributos da completude cadencial e sua nota de repouso como fatores importantes a compreender a finalização de uma peça do ponto de vista estrutural e fenomenológico. Portanto, como pode ser observado nas palavras de Zacconi – aferidas sob uma perspectiva do cantor (e não do compositor) - a relação entre o final estrutural e fenomenológico permitirá que se compreenda dos elementos indiciais do modo, se a peça realmente finalizou ou se há ainda outras *partes* a serem cantadas.

> ...aqueles que são maus práticos nessas coisas devem saber que, embora o Tenor, como parte que naturalmente fornece o indício e sinal de qualquer modo em particular, não obstante, às vezes o seu fim é posicionado em notas que pode nos enganar, e isto porque em seus pés, o Baixo entra furtivamente em seu lugar, ocupando aquele som o qual ele deveria ocupar....

[973] Relação fundamentada pela ordem mantida por Zacconi a respeito dos doze modos, com o primeiro modo iniciando em 'D *solre*' – embora ele também mencione a doutrina zarliniana que inicia os modos por 'C *faut*', (especificamente no capítulo 32 da mesma quarta parte).

[974] Diferente do '*tuono di grado*' (i.e., tom como intervalo), o *tuono harmoniale* é definido como "um intervalo de notas no qual são contidos oito graus", os quais "proporcionam às melodias ouvidas, certas qualidades sonoras" ("*perche si compone d'uno intervalo di voce in cui si contengono otto gradi Musicali: per questo il si diffinisce che non sia altro che alcune qualità di sonore voci ch'allorecchie nostre melodia rendono*") (1596, f.169v).

> Neste caso, portanto, deve-se recorrer a parte grave, não para examinar o seu estilo e a maneira que procede (uma vez que esta possui outra forma), mas para observar a nota final, e [a partir] desta, tomar a informação de qual tipo é aquele modo. Note que não somente o final pode nos enganar quando o Tenor termina uma terça, quinta ou mesmo uma oitava acima do Baixo, mas, em alguns casos, toda a composição que possui duas *partes*. Como é necessário que se examine a nota do Baixo para observar se aquela será a nota pela qual extrai-se a informação sobre o modo, examinando o proceder realizado pelo Tenor - e aquela [da nota final do Baixo] -, [o cantor] terá o conhecimento [necessário] para que [a composição] não seja finalizada em lugares inadequados, [mas para que] siga para a segunda parte.
>
> Sobre isso não se pode fornecer uma regra segura, pois, como em um modo podem entrar cadências desse ou de outro modo, assim também, ao final, poderá terminar com qualquer cadência que seja. Mas recomendo que, examinando os exemplos das notas [aqui apresentados] e [a maneira como] extrair as [espécies de] quartas e quintas observando um determinado final fragmentado e corrompido, poderá facilmente entender que, naquele final, a composição não termina, e dessa maneira, deve-se prosseguir para mais uma parte.
>
> Por essas duas particularidades, adverte-se a todos, portanto, que se o Tenor terminar numa terça, quinta ou oitava acima [da *finalis* prevista], o modo poderá ser compreendido pelo exame da nota final do Baixo; sendo esse final fragmentado e corrompido, isto é, não completo e finalizado com notas [diferentes daquelas que os indícios] do início e meio [da peça] demonstram, [então] haverá uma segunda parte; se outras partes existirem depois desta, então todas terão um final semelhante [i.e., 'fragmentado e corrompido'][975] (1596, f.209v).

No capítulo 33, Zacconi comenta sobre as características comumente encontradas em peças que demonstram ser atribuídas ao quarto modo. Em uma determinada passagem do

[975] "*...quelli...che sono mal prattici di queste cose, hanno da sapere che quantunque il Tenore come parte naturale sia quello che ne da inditio et segno di qual si voglia particular Tuono harmoniale: nondimeno alle volte il suo fine è collocato in alcune corde che ci può ingannare, et questo perche ne i suoi piedi et nel suo luoco subintra la parte del Basso, et occupa que suono et luoco che doveria occupar lui…*
In questo caso dunque si doverà ricorrere alla parte grave, non per riguardare al suo stile et procedere, havendo altre forme; ma per vedere la corda finale, et da lui prender informatione di qual sorte de Tuoni harmoniali sieno; et nota che non solo il finale ci può ingannare quando che il Tenore finisce una terza, una quinta, overo un ottava sopra del Basso, che anco in alcuni casi ci possano ingannare tutte le cantilene che hanno a seconda parte: però in questo caso si come si ha da riguardare alla corde del Basso, per vedere se quelle è la corda dalla quale si ha da pigliar information del Tuono: cosi col riguardare al procedere che fa il Tenore, in questo canto e in quello, si haverà cognitione per non finire ne i suoi debbitti luochi, che li seguiti la seconda parte.
Di questo non se ne può dar regola sicura, perche si come un Tuono harmoniale possano intrare le cadenze di questo Tuono et di quello, cosi anco nel fine in qual si voglia cadenza può finire: ma si dice bene, che riguardando à gl'essempij delle corde et veduto di cavare le quarte et le quinte, vedendo quella fine cosi spezzatta et rotta si può facilmente sapere che in quel fine non finisce il canto, et che per tal fine totto et spezzato gli n'ha da seguitare almeno un altra parte.
Per questi dua particular avertimenti dunque, ogni uno serà avertito che se bene il Tenore finisce una terza, una quinta, overo un ottava di sopra, che riguardando alla corda finale del Basso si potrà sapere di che Tuono è gli sia: et che essendo il fine spezzato et rotto, cioè non compito et terminato in quelle corde che dimostra il suo principio et mezzo habbia la seconda parte, la quale se lei ancor ne ha delle altre dopoi, dal ultima infora tutte haveranno i finali di simil sorte" (1596, f.209v).

capítulo, o autor menciona o caso particular de *Ancor che col partire* de Cipriano de Rore, apresentando justificativas a respeito de ambiguidades na atribuição modal desse madrigal. Como o trecho pode nos oferecer certas características do processo analítico realizado por Zacconi, examinaremos quais são os elementos adotados nesse breve processo avaliativo.

Caracterizado por "certas ordenações estravagantes e contrários a sua natureza", como diz Zacconi, o quarto modo é geralmente manifesto de uma maneira excepcional em termos estruturais.[976] Baseando- seu raciocínio a partir das espécies nas sílabas de solmização aplicadas às espécies de quinta e quarta formantes de cada um dos modos, o autor constata que, o referido madrigal de Rore (com *finalis* em Mi), apresenta as espécies de quinta em *re-la*, e de quarta, em *mi-la* (divergindo, portanto, das espécies de *mi-mi* e *mi-la* que estabelecem o terceiro ou quarto modo). Sem mencionar a voz - embora implicitamente em referência ao Tenor e/ou Baixo -, Zacconi afirma que o ocorrido se passa em principalmente em duas seções: (1) '*de la vita ch'acquisto nel ritorno*' (Ex.456); (2) '*in tanto son dolci*' (Ex.457).



Exemplo 456: Excerto de *Anchor che col partire*, Rore (cf. *Primo libro di madrigali a quattro voci di Perissone Cambio con alcuni di Cipriano Rore*, Veneza, Gardano, 1547). No Tenor e no Baixo foram identificados os prováveis apontamentos realizados por Zacconi para esse trecho.

[976] É de se notar que Zacconi estranhamente se refere ao quarto modo como "o primeiro dos modos plagais" que "não somente termina em D *solre*, mas também em outros lugares" (1596, f.210v). Mesmo se posicionarmos o comentário à luz da nova classificação zarliniana (que considera o modo 3 e 4 com *finalis* em D), a afirmação sobre o quarto modo ser o 'primeiro entre os plagais', não faz sentido sobre nenhuma perspectiva.



Exemplo 457: Excerto de *Anchor che col partire*, Rore (cf. *Primo libro di madrigali a quattro voci di Perissone Cambio con alcuni di Cipriano Rore*, Veneza, Gardano, 1547). Assim como no exemplo anterior, no Tenor e no Baixo foram identificados os prováveis apontamentos realizados por Zacconi para esse trecho.

Conforme identificado nas figuras acima, apesar da insistência em designar o Tenor como o 'voz indiciária' a respeito do modo, os comentários acerca especificamente das seções, aparentemente fazem referência ao Tenor e ao Baixo (embora, segundo o autor, apenas o final do Baixo deve ser observado na ausência de um Tenor concludente na *finalis*). A estrutura modal 'comista' a qual no fundo Zacconi se refere, poderia ser atribuída com maior reciprocidade ao modo 10 devido às espécies que dividem aritmeticamente a quinta espécie de oitava (E-a, a-e) apesar da cadência final em E – o que seria, portanto, uma finalização na '*mezzana*', em termos zarlinianos.[977] A Figura 185 resume a situação em discussão.

[977] Cf. *Le Istitutione harmoniche* (1561, IV, cap.30, p. 336). A relação entre os comentários apresentados por Zarlino e o exemplo mencionado por Zacconi já é estabelecido por Fras Wiering em seu importante ensaio, "*Interval and External Views of the Modes*" (in: *Tonal Structures in Early Music*, 1998, p.89).

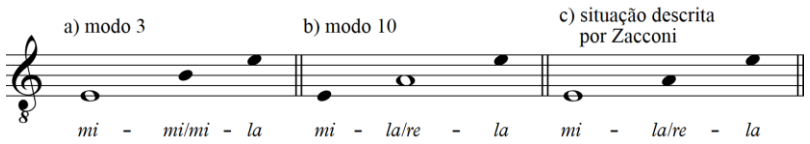


Figura 185: Espécies dos modos 3, 10, e aquela descrita por Zacconi, caracterizada pela espécie do modo 10 com a *finalis* em 'E'. Ilustração baseada em Wiering (1998, p.89).

Outros comentários a respeito, fazem menção a certas insistências da nota 'Lá', cujo Zacconi estabelece como proveniente da entonação salmódica nesse modo. Além de referenciar a presença desta nota como o motivo da irregularidade das espécies relativas ao modo 4 do madrigal [978], ele cita também o caso do *Magnificat* do quarto modo de Cristóbal Morales, providenciando uma passagem do Tenor aparentemente baseada no autor espanhol (Fig.186).[979] De qualquer maneira, o exemplo ilustra com clareza a argumentação sustentada a respeito da polarização acerca da nota Lá (proveniente da salmodia, segundo Zacconi), em meio às espécies de quinta (E-a) e quarta (a-e), comentadas pelo teórico.

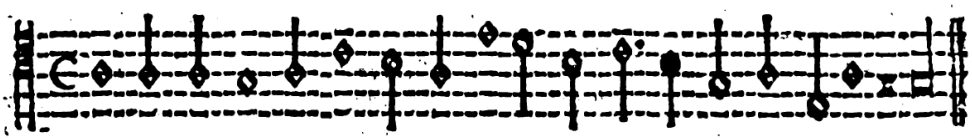


Figura 186: Passagem de um *Magnificat* do quarto modo escrito por Zacconi (baseada em Morales) para ilustrar a polarização da nota Lá em meio às espécies E-a e a-e (1596, f.210v).

Sendo esclarecida a influência da salmodia na escritura de salmos e magnificats, Zacconi sugere a possibilidade dessa mesma influência ocorrer na composição de madrigais e motetos (como faz Rore em certas passagens de seu madrigal).

Portanto, considerando tais comentários, conclui-se que, apesar de apresentar sua argumentação teórica considerando a doutrina dos doze modos aparentemente Zacconi não possui uma experiência crítica que submete à análise por essa doutrina - ou talvez, por

[978] "*E però ne i Madrigali ne i Motetti et altro si ha d'havere questo particular riguardo che ce ne sono alcuni i quali sono fatti ad immitatione di essi aeri con che Salmeggia*" (1596, f.210v)
[979] Contudo, o excerto não foi encontrado em nenhuma das seções de seu *Magnificat Quarti Toni*, publicado no *Magnificat cumquatuor vocibus liber primus* (Veneza, 1545), provável referência do teórico, uma vez que, de acordo com Jane A. Bernstein, a esta foi a "mais popular e difundida publicação de música sacra do século XVI" (BERNSTEIN, 1998, p.278).

compreender que a *finalis* atue como índice predominante na avaliação modal -, preferindo então considerar o madrigal como uma composição 'atípica' do quarto modo à luz da doutrina octonária[980], em detrimento ao modo 10 com a finalização na *mezzana* (em Mi).

3.22 Zappa, Simeone

À semelhança de alguns dos autores anteriormente apresentados, poucos detalhes são conhecidos acerca da biografia do frade franciscano Simeone Zappa. Em *Supplementum et Castigatio ad scriptores trium ordinum S. Francisci* (Roma, 1806, edição póstuma), de Giovanni Giacinto Sbaraglia, compreende-se que Zappa nasceu em Aquiléia, na Ilíria (hoje Friuli-Veneza Giulia), e foi membro da Ordem dos Frades Menores Conventuais, ativo particularmente no convento de San Nicola em Lecce, província da Apuglia (ou Puglia) (1806, p.661). Essa informação também é sustentada por outros biógrafos, como nas duas edições de *Biographie Universelle des Musices* de Fétis (1844, 604 e 1875, p.507) e *Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten* de Eitner (1904, p.330).

3.22.1 *Regolette de canto fermo et de canto figurato* (Veneza, c.1530-1540) – Ts.6

Escrito em latim e vulgar italiano, o tratado *Regolette de canto fermo et de canto figurato* foi publicado por Augustinum de Bendonis em Veneza, embora nenhuma data seja fornecida no colofão. No entanto, Gaspari no *Catalogo della Biblioteca Musicale G.B. Martini di Bologna* (1890, I, p.185), conjectura que o tratado tenha florescido entre 1530 e 1540 – talvez apoiando-se na informação apresentada por Sbaraglia, o qual sugere o surgimento do documento em "*circa annum 1540*" (1806, p.661). Sobre o contexto posterior ao tratado, também podemos adicionar a informação expressa por F. Alberto Gallo, o qual cita que Zappa era residente em Veneza em 1550 (SARTORI, 1977, p.58 apud GALLO, 1981, p.298).

[980] Talvez pela influência de sua prática em Graz e Munique (nesta última sob direção de Orlando di Lasso), como argumenta Wiering (1998, p.105)

Embora conste uma ‘carta ao leitor’, o tratado não possui dedicatória – um fato que torna ainda mais dificultoso o entendimento sobre elementos do contexto de sua produção. No frontispício, nota-se a presença de um grande *stemma* com as iniciais do nome do autor – o que, no mínimo, é de se estranhar, uma vez que frequentemente se nota a presença da *impresa* do impressor ou brasão da família de seu patrono. O símbolo heráldico em questão é caracterizado por um águia, em provável alusão a cidade natal do autor, que inclui as iniciais de seu nome: F[rater] S[imeon] Z[appa] L[iciens] A[quilanus]. Portanto, tais indícios, inusitados entre os tratados do período, contribuem à conjectura que talvez o próprio autor tenha sido encarregado das despesas da impressão, permanecendo incerto, as motivações de seu empenho.

O tratado consiste em uma breve compilação de ‘regras’ para o *canto fermo* e *figurato*, como informa o título do tratado. Dividido em trinta e seis capítulos, a exposição possui informações majoritariamente relacionadas ao cantochão (vinte e seis capítulos), fundamentalmente baseadas nas doutrinas de Boécio, Guido D’Arezzo, Johannes Gallicus, Bonaventura da Brescia e, principalmente, Pietro Canuzzi. Por outro lado, ainda que apresentada de maneira geral e sem profundidade, a discussão sobre canto figurado pode ser relacionada às formulações de Capuanus e Burtius – embora ecoe também aspectos da doutrina de Tinctoris e Gafurio.

3.22.1.1 Elementos relacionados à tradição do cantochão

Como mencionado, a maior parte do tratado é dirigido a discussões sobre os múltiplos aspectos do cantochão, incluindo a apresentação dos tons de recitação dos salmos, magnificats, dos recitativos feriais, responsórios, introitos, precedido por uma apresentação suscinta sobre a classificação marchettiana acerca do *ambitus* modal e sua estrutura por espécies.

No entanto, vale ressaltar certos aspectos do capítulo 26, intitulado “*De modo cantandi intonandi in choro secundum guidonem*”. Esse capítulo é estreitamente baseado (inclusive em âmbito terminológico) na exposição realizada por Pietro Canuzzi em *Flores*

Musices (1510, cap. 73) reproduzindo, inclusive, o mesmo título – que, por sua vez, baseia-se no último capítulo de *Regula musice plane* de Bonavenura de Brescia (c.1505, cap.42).[981]

O referido capítulo, influenciado pela terceira parte de uma desconhecida fonte guidoniana[982], expõe considerações que indicam a maneira 'adequada' - segundo o autor - para a realização de cada um dos gêneros desses cânticos. Dessa forma: as Antífonas, "devem ser entoadas com voz doce e suave", com "obtenção da graça de Deus"; os responsórios (ou "*nocturnalia*"), "devem ser entoadas com voz viva, destinada a acordar os sonolentos"; os Introitos, "devem ser entoados com voz precônica, incitando as pessoas ao ofício divino"; os Tractos e Graduais, "devem ser entoados com voz morigerada, procedendo de maneira pausada"; os Ofertórios e Cânticos da Comunhão, "devem ser entoados com voz moderada o tanto quanto possível"[983] (n.d.[c.1530-1540, f.Ciiiv).

3.22.1.2 Notação

Entre os aspectos que se destacam ao nosso objeto, podemos destacar as suscintas considerações a respeito do *tactus*. As formulações, apresentadas no capítulo 28, "*De Canto Figurato*", são caracterizadas por uma breve explanação sobre as figuras das notas e aspectos da mensuração.

Em seu comentário sobre os sinais mensurais, Zappa nos informa - mesmo que de maneira pouco sistemática - sobre os dois possíveis significados dos sinais '*tramezati*' (Φ, Ↄ). De acordo com a sua primeira explicação, o autor diz que tais sinais "não aumentam nem diminuem o número e o valor das notas, mas somente no celebrar da música que delas vem a ser ouvida" (n.d. [c.1530-1550], f.Civv-Dir). Essa explicação pode ser entendida como a

[981] Gafurio em *Pratica musice*, ao final do oitavo capítulo do primeiro livro, também faz menção a Guido e a Gregorio ao tecer comentários sobre o caráter do canto em Antifonas, Introitos, Aleluias, Tractos e cânticos da Comunhão. Como já apresentado anteriormente, esta passagem na versão de Gafurio, também pode ser observada nas formulações tanto de Biagio Rossetti (*Libellus de rudimentis musices*, 1529, f.Liir-Liiv) quanto de Pietro Aaron (*Compendiolo*, n.d., [c.1550], f.Biiiv)

[982] Como a passagem não foi encontrada nas fontes seguramente atribuídas a Guido (i.e., *Prologus in antiphonarium, Micrologus, Regulae rhythmicae, Epistola de ignoto cantu, Epistola ad Archiepiscopum Mediolanensem*) conjectura-se, portanto, que o referido tratado provavelmente se trate de uma cópia atribuída ao monge de Arezzo, a qual infelizmente não pôde ser identificada.

[983] "*...omnes antiphone debent intonari cum voce dulce et suave uma cum alleluia: quia sunt pronunciationes ad impertrandam gratiam a deo. Responsoria veroo nocturnalia debent intonari voce viva: et hoc ad excitados sonolentos. Introitus autem debent intonari cum voce preconia: et hoc ad incitandum populum ad divinum officium. Tractus enim et gradualia debent intonari cum voce morigerata et cum pausatione debent continuari. Offertoria et comuniones cantari debent cum moderatione quantum possibile est*." (n.d. [c.1530-1540], f.Ciiiv).

condição que torna o pulso mais 'rápido' ('*celerior'*), e não daquela relacionada a diminuição do valor do *tactus* - a qual, por sua vez, é promovida por estas mensurações quando dispostas em sequência (ainda que o autor não mencione esse aspecto).

Essa suposição pode ser fundamentada quando observarmos a sua segunda explanação sobre esses sinais: nesse caso o autor menciona a relação de 'proporção diminuta' resultante, ou seja, quando o *tactus communis* passa a ser contabilizado a partir da breve (no caso prolação imperfeita) e da semibreve (no caso da prolação perfeita). Logo, diferentemente da circunstância anterior, constata-se que a relação é provavelmente ocasionada pelo uso simultâneo (em vozes diferentes) dos sinais. Sobre o fato, Zappa afirma: "no lugar de uma semibreve, [o cantor] realizará duas [semibreves] por *tactus*, e no lugar de uma mínima, de maneira similar, cantará duas semimínimas por *tactus*"[984] (n.d. [c.1530-1550], f.Dir).

Vale ainda esclarecer que Zappa acredita no efeito aumentativo proporcionado ao *tactus* pelo uso da prolação perfeita: isto é, nas mensurações ○ e ☾, o autor considera o *tactus* ao nível da semibreve; por outro lado, nas mensurações ⊙ e ☉, o *tactus* é relacionado ao nível da mínima. Apesar de Zappa não tecer nenhum outro detalhamento sobre a questão, do ponto de vista dos outros autores que sustentam essa mesma relação - como Ramos (*Musica practica*, III, cap.2) e Aaron (*Toscanello*, I, cap.,38) -, podemos conjecturar que esse entendimento seja resultante principalmente do uso simultâneo das mensurações com prolação maior e menor (embora a relação horizontal entre ambos os sinais também pode ser considerada) (BENT, 1993, p.89-90).

3.22.1.3 Contraponto

Condensada em um único capítulo (35), a argumentação sobre o contraponto divide-se em três partes: (1) a definição do termo ("*una nota contra aliam*..") e comentários sobre a necessidade da realização ordenada de modulações 'atrativas' entre as vozes para proporcionar 'deleite' àqueles que as ouvem[985]; (2) aspectos sobre a consonâncias perfeitas

[984] "*…in loco de una semibreve cantarne due per una bactuta: et in loco de una minima similmente cantarne due minime per una bactuta*" (n.d. [c.1530-1550], f.Dir).
[985] "*Unde ex regulari distnatia, quae inter ambas cantanter notas notas convenit, ex ea per concentum modulationum vocum oritur attractiva, atque delectat*" (n.d. [1530-1540], f.Eiv).

e imperfeitas – a qual, na verdade, é uma reprodução de uma passagem presente no *Musices opusculum* (1487) de Nicolas Burtius (particularmente o primeiro capítulo do segundo tratado); (3) e o oferecimento de quatro 'regras' ou 'preceitos' para a realização do contraponto.

Ao nosso objetivo, enfatizaremos apenas a breve terceira parte com o intuito de delinear elementos da recepção tratadística nesse contexto, isto é, quais foram as possíveis fontes utilizadas pelo autor. Considerando a ausência de informações mais detalhadas, essa tarefa irá auxiliar a contextualização do tratado - assim como o próprio Zappa - junto à tradição contrapontística na primeira metade do século XVI.

O fato de Zappa ter escolhido a apresentação de apenas quatro preceitos - ao invés dos oito (como em Tinctoris, Gafurio, e posteriormente, Aaron) -, já pode figurar como um certo indicativo de sua intenção ou ainda, da tradição que se serve para sua redação. *A priori*, poderíamos pensar que a escolha se trata de uma síntese dos oito preceitos, mas veremos que, ao menos em hipótese, a relação pode ter sido estabelecida por outros caminhos.

Todos os quatro preceitos oferecidos por Zappa não revelam nenhum posicionamento que não seja comum aos tratados que inclui o contraponto como tópico argumentado, apresentando-os seja como regra ou apenas como comentário aos processos típicos à manipulação das consonâncias. Para iniciarmos a investigação, apresenta-se abaixo a tradução das regras expostas no tratado.

Item nota quod contrapunctus debet incipere et finire per speciem perfectam: penultima vero debet esse imperfecta.	Note também que o contraponto deve iniciar e terminar por intervalos perfeitos; a *penultima*, no entanto, deve ser imperfeita.
Item nota quod de perfectis non possumus facere nisi unam tamen consonantiam: de imperfectis vero duas vel tres sive quatuor aut plures si necesse fuerit tam in ascensu quam in descensi etc.	Note também que [intervalos] perfeitos não podem ser realizados além de uma consonância; já as imperfeitas, entretanto, podem ser realizadas duas, três, qautro ou mais se necessário, tanto em ascendência quanto em descendência.
Item nota quod si tenor ascendit contrapunctus debet descendere et econverso.	Note também que se o Tenor ascende, o contraponto deve descer (e vice-versa).
Item nota quod non possumus facere mi contra fa nec fa contra mi in specie perfecta respectu semitoni etc. (n.d.[1530-1540], f.Eiir).	Note também que não podemos fazer *mi* contra *fa* nem *fa* contra *mi* em intervalos perfeitos concernentes aos semitons.

A organização das regras em quatro tópicos, também pode ser observada na segunda parte de *Ritus Canendi* (c.1460), de Johannes Gallicus, além de apresentar algum nível de similaridade principalmente com as três primeiras regras expostas por Zappa. Contudo, com relação aos termos e ao conceito expresso, as duas primeiras regras possuem uma relação bastante aproximada aos preceitos presentes em *Compendium musicale* de Nicolas Capuanus. Assim como podemos observar abaixo, a relação entre ambas é notória, o que nos leva a crer, ainda que por conjectura, que Zappa possivelmente baseou sua redação naquela expressa por Capuanus.

Simeone Zappa, *Regolette*.	**N. Capuanus, *Compendium musicale***
[1] Item nota quod si tenor ascendit contrapunctus debet descendere et econverso.	Sciendum est quod debemus incipere et finire per consonantias, sed penultima debet esse dissonantiam.
[2] Item nota quod de perfectis non possumus facere nisi unam tamen consonantiam: de imperfectis vero duas vel tres sive quatuor aut plures si necesse fuerit tam in ascensu quam in descensi etc. (n.d.[1530-1540], f.Eiir).	Item sciendum est quod non possumus facere duas similes consonantias unam post aliam sequentes... Et neque de supradictis dissonantiis possumus facere duas vel tres dissonantias ascendendo vel descendendo cum tenore (DE LA FAGE, 1864, p.335)

Por outro lado, as outras duas regras posteriores podem ser relacionadas de maneira semelhante à redação de Gafurio em *Extractus parvus* (c.1474), o qual apresenta ambas no capítulo quatro ("*De contrarietate discantus*") – ainda que seja também possível associar, sobretudo a quarta regra, a outros autores, como por exemplo, Ramos de Pareja (*Musica practica*, I, cap.2)[986] e Tinctoris (*Liber de natura et propietate tonorum*, cap.8)[987], somente para citar apenas dois contemporâneos a Gafurio

Simeone Zappa, *Regolette*.	**Gafurio, *Extractus parvus***
[3] Item nota quod si tenor ascendit contrapunctus debet descendere et econverso.	Unde si tenor ascendit, discantus debet descendere et e converso [...]
[4] Item nota quod non possumus facere mi contra fa nec fa contra mi in specie perfecta	Denique notandum est quod mi contra fa non concordat in speciebus perfectis,

[986] "*Unde vulgatum est a practicis mi contra fa nec e contrario in specie perfecta numquam fiendum; in imperfectis autem bene, quia recipiunt maioritatem et minoritatem*" (RAMOS DE PAREJA, 1901, p.74).
[987] Particularmente sobre o sexto modo: "*...id enim regulariter dicitur et bene numquam in concordantiis perfectis fa contra mi fieri posse...*" (TINCTORIS, 1975, I, p.73)

respectu semitoni etc. (n.d.[1530-1540], f.Eiir).	videlicet in unisono, in quinta, octava, duodecima, nec in quintadecima... [988] (GAFFURIUS, 1969, p.119)

Desta maneira, conclui-se que Zappa se serve de fontes do século XV para expressar suas considerações com relação ao contraponto. Aparentemente, esta não é o foco de seu trabalho teórico, tampouco, ao que aparenta, de sua prática: pela estratégia expositiva utilizada em sua argumentação, conjectura-se que, em virtude da presença de aspectos elementares sobre o contraponto sem qualquer avaliação crítica - bem como pelo pequeno espaço dedicado ao assunto -, o autor apresente tais informações apenas com o intuito de fornecer um breve conjunto de elementos provenientes do canto figurado.

Ainda que outras passagens dedicadas ao cantochão também podem ser relacionadas a outros autores franciscanos, principalmente Bonaventura da Brescia e Pietro Canuzzi, esses possuem maior espaço no tratado e são expressos com maior liberdade e certos traços particulares, diferentemente dos elementos concernentes ao contraponto, os quais, diante desses indícios, não figuram como o principal foco da argumentação sustentada por Simeone Zappa.

3.22.1.4 Musica ficta

Entre os aspectos apresentados no *Regolette*, os comentários sobre a *musica ficta* oferecidos por Zappa talvez seja o assunto com maior recepção entre alguns dos contemporâneos ao autor, como por exemplo: Angelo da Piccitono, em *Fior Angelico* (1547, cap.29, f.Giiv) e Pietro Cinciarino, em seu *Introduttorio* (1555, f.9r).

Como expresso por Zappa, a argumentação apresentada no capítulo 27 do tratado é fundamentado na doutrina de Boécio, Guido e Gallicus. A exposição é realizada no âmbito do cantochão, caracterizada por uma perspectiva cautelosa, pois, como afirma Zappa, o uso da *musica ficta* "não [ocorre] para suprir nem corrigir a doutrina angélica", mas é adicionada

[988] No entanto, diferentemente de Zappa, Gafurio permite como 'licença' – assim como Ramos de Pareja (vide nota *supra*) - a presença de *mi contra fa* em consonâncias imperfeitas, conforme afirma no complemento da frase não considerado pelo autor Aquilano: "*In speciebus vero imperfectis, sicut in tertia, sexta, nona et in decima, unum licentialiter contra aliud potest poni et cetera*" (GAFFURIUS, 1969, p.119).

"somente para obter a espécie perfeita no lugar da imperfeita"[989] (n.d.[c.1530-1540], f.Civr): em outras palavras, a realização da *musica ficta* é considerada apenas pela necessidade do ajuste de 'espécies imperfeitas' (como o trítono, por exemplo). Esta mesma posição é afirmada anteriormente por Pietro Canuzzi em *Flores Musices* (1510, cap.74, f.Giiiv) - o qual também é citado, em conjunto a Zappa, por Pietro Cinciarino em seu *Introduttorio*.

3.23 Zarlino, Gioseffo

Como afirma Schiltz (2020), novas evidências demonstram que Gioseffo Zarlino nasceu em Chioggia provavelmente por volta de 1520 – e não em 1517 como sustentavam alguns estudiosos, como Palisca (2001[3]) – aproximando assim à data manifesta na biografia manuscrita por Bernardino Baldi (*Vite Inedite di Matematici Italiani*, 1887 [1595], pp.167-175): 31 de Janeiro de 1519 "*more veneto*" (isto é, 1520 do calendário gregoriano).

As primeiras orientações sobre os rudimentos musicais são recebidas em sua cidade natal sob os cuidados de Francesco Maria Delfico, e aquelas de órgão, por Marco Antonio Cavazzoni. Em 14 de abril de 1532 há o registro da primeira tonsura clerical de Zarlino na Catedral de Chioggia, sendo promovido à ordem fransciscana em 3 de abril de 1537, e ao diaconato, em 22 de março de 1532 (SCHILTZ, 2020). Os registros indicam as primeiras posições musicais de Zarlino na catedral de Chioggia como cantor em 1536, e como organista, em 1539, quando então é ordenado sacerdote em abril de 1540. Em 27 de abril foi eleito '*capellano*' e *mansionario* da *Scuola di San Francesco* em Chioggia (PALISCA, 2001[3]).

Em 1541, Zarlino muda-se para Veneza, se tornado discípulo de Adrian Willaert, o qual exercia o posto de *maestro di cappella* da Catedral de San Marco desde 1527. Além de Willaert, Zarlino também aprofunda seus estudos em filosofia e lógica com Cristoforo da Ligname, grego com Guglielmo Fiammingo e hebraico com um sobrinho (ou neto) de Elia Tesbite (PALISCA, 2001[3]).

Em 1560 candidata-se para ocupar o posto de *maestro di cappela* na catedral de Padova, embora não tenha havido sucesso na empreitada. No entanto, o grande êxito de sua

[989] "*...non per supplire ne per corregere la angelica docrina...ma solum hanc adiiccit per perficere le specie perfecte posite imperfecte*" (n.d.[c.1530-1540], f.Civr)

carreira ocorreria cinco anos mais tarde, precisamente em 5 de julho de 1565, quando Zarlino conquista o célebre posto de *maestro di cappela* na basílica ducale da *Serenissima*, sucedendo então Cipriano de Rore, após o seu breve mandato (SCHILTZ, 2020). Schiltz aponta ainda que pelo menos um ano antes de assumir o seu mais importante posto, Zarlino teria sido eleito capelão da paroquia de San Severo, situada no *sestiere di Castello* em Veneza. Em 1582 foi nomeado canônico da Catedral de Chioggia; no entanto, apesar de ter sido nomeado para participar no ano seguinte como candidato a bispo de Chioggia, ele perde a eleição para o agostiniano Gabriele Fiamma. A sua morte ocorre em Veneza em 4 de fevereiro de 1590, sendo sepultado na igreja de San Lorenzo (SCHILTZ, 2020).

Da perspectiva de sua produção teórica, destaca-se sobretudo aquela teórico-musical, uma vez que a quantidade e influência como compositor é avaliada como 'limitada' por Schiltz, se compararmos, por exemplo a Rore e Willaert – seus antecessores como *maestro* na basílica veneziana. Dessa forma, *Le Istitutione harmoniche*, publicado em Veneza por Pietro da Fino em 1558 e dedicado a Vincenzo Diedo, é seu tratado mais difundido e notadamente "um dos mais importantes trabalhos sobre teoria musical", como afere Palisca (PALISCA, 2001[3]). A importância do tratado pode ser constatada não somente pela quantidade de impressões – 1561 e 1562, concernentes à primeira edição (essas realizadas por Francesco de' Francheschi), e 1573 e 1588, da segunda edição ampliada e revista (também realizadas por de' Francheschi) – mas também pela "recepção ininterrupta ao longo dos séculos até os dias atuais", como afere Schiltz (2020). Caracterizado por sua "ambição enciclopédica" em reunir e sintetizar a antiga tradição teorética e questões latentes de sua prática musical - em grande parte inclusive por influência de sua relação com a *Accademia della Fama*, como sugere Schiltz (SCHILTZ, 2020) -, as duas primeiras partes (das quatro que formam o tratado) apresentam fundamentos teoréticos e cosmológicos, e a terceira a e quarta parte, dedicam-se ao contraponto e aos modos, respectivamente –as quais justamente serão objeto de investigação mais à frente.

Em seu segundo tratado, as *Dimonstrationi harmoniche* (1571), apresentam-se em uma rica forma de diálogo dividido em cinco '*ragionamenti'*, nos quais participam Zarlino, Willaert, Claudio Merulo, Francesco dalla Viola e 'Desiderio' (um nobre de Pavia). Já *Sopplimenti musicali* (1588) constitui-se essencialmente de um tratado apologético frente as

duras acusações de seu antigo aluno, Vincenzo Galilei, retomando certos elementos dos dois tratados anteriores e aprofundando-se principalmente nos assuntos criticado pelo florentino.

Há de se notar também os tratados extramusicais publicados por Zarlino, dedicados: à moral (*Utilissimo trattato della patientia*, 1561); à história de sua ordem eclesiástica (*Informatione...intorno la origine della congregatione de i reverendi frati capuccini*, 1579); e à astronomia (*Discorso...intorno il vero anno et il vero giorno nel quale fu crucifisso il N.S. Giesù Christo redentor del modo*, 1579; *De vera anni forma*, 1580). O autor também menciona[990] a existência de um tratado musical chamado, '*Il musico perfetto'* ou '*Melopeo'*, escrito presumidamente no final dos anos 1560, o qual nunca foi encontrado (SCHILTZ, 2020).

3.23.1 *Le Istitutioni harmoniche* (Veneza, 1561) – Ts. 20

> *Ne lo scrivere poi de la Prattica, sempre hebbe in pensiero d'insegnar il modo che si tiene hoggi nel comporre le cantilene, e dimostrar la diversità de'modi e metri, non già secondo il modo de gli antichi, che furono avanti a gli inventori del modo che usiamo al presente di cantare, ma secondo l'uso de'moderni; se bene, nel discorrere e nel trattar de le cose, sempre s'è servito de gli antichi, come appare da molti luoghi de gli scritti suoi, e particolarmente dopo il principio de la secona parte de le Institutioni. Nè fu mai suo pensiero di scrivere la pratica de gli antichi Greci o Latini, se bene egli la va adombrando, ma solamente di quelli che hanno ritrovata questa nostra maniera, di far cantar insieme molte parti, con diverse modulationi e diverse arie, e spetialmente secondo la via e modo tenuto de Hadriano Villaerte, prattico eccellentissimoe, come s'è detto, maestro di lui.*
>
> Bernardino Baldi, *Vite inedite di matematici italiani*

O testemunho de Bernardino Baldi, o qual conheceu Zarlino pessoalmente, nos serve como uma síntese da recepção de *Le Istitutione* entre seus contemporâneos. Em sua fala, o biógrafo afirma que a parte *prattica* do tratado se caracteriza pela proximidade com o fazer musical de seu tempo, e não como um 'restaurador' da prática dos antigos gregos e latinos. Nessa perspectiva, a fundamentação teórica apoiada nos 'antigos' ocorre nas duas primeiras partes do tratado como meio apresentar a tradição exercitada nos séculos anteriores e

[990] *Dimonstrationi* (1571, *Ragionamento* V, p.311); a segunda edição de *Le Istitutione* (1573, IV, cap.35, p.426); *Sopplimneti* (1588, VIII, p.306) (SCHILTZ, 2020).

direcioná-la para certos caminhos e escolhas diante a prática composicional 'moderna', sobretudo aquela relacionada a Willaert.

Como síntese, pode-se enfatizar dois desses importantes pontos teóricos utilizados por Zarlino para fundamentar aspectos da prática moderna: o '*senario*' como 'número sonoro', e o síntono diatônico de Ptolomeu (em contrapartida ao diátono diatônico de Dídimo). O primeiro - já discutido por autores como Ramos de Pareja, Gafurio, Spataro e Fogliano - diz respeito ao entendimento das terças e sextas como consonâncias, junto às quatro proporções 2:1 (oitava), 3:2 (quinta), 4:3 (quarta), 3:1 (décima segunda), 4:1 (décima quinta) de tradição pitagórica. Como afirma Palisca, Zarlino então estende o limite da divisão da corda em dois, três, quatro, cinco e seis segmentos iguais: procedimento que permitiu a inclusão das proporções relativas às outras consonâncias relacionadas à terça e à sexta, como: a terça maior (5:4), terça menor (6:5), sexta maior (5:3) e sexta menor (8:5). O número 'seis', concernente a soma das consonâncias, "epitomizou a causa formal - o '*numero sonoro*' - das consonâncias geradas a partir do '*corpo sonoro*'" (PALISCA, 2001[3]). O segundo, apesar de ser mais profundamente discutido no *Sopplementi* justamente como resposta às objeções apresentadas por Vicenzo Galilei -, consiste na defesa da adoção dos intervalos do tetracorde sintônico diatônico de Ptolomeu – formado por um semitom maior (16:15), tom maior (9:8) e tom menor (10:9) -, como 'espécie natural' (i.e., a 'afinação justa') e mais apropriada às terças e sextas contempladas no *senario* (SUKLJAN, 2017, p.11-12), e portanto, recomendada para ser adotada como afinação-padrão para a realização da polifonia vocal de seu tempo.[991]

Apesar da ampla discussão apresentada a respeito de tais pontos teóricos na segunda parte do tratado, como mencionado anteriormente, iremos nos dedicar à investigação apenas da terceira e quarta partes do tratado. Nessas partes, nos concentraremos na inferência daqueles elementos que se apresentam como um posicionamento analítico de Zarlino perante às composições do repertório, bem como nas taxionomias e posicionamentos críticos por ele oferecidos, cuja contribuição para a codificação dos elementos da prática musical vigente

[991] "*Et questo* [*Sintono*] *è quello, che usano i Moderni nelle loro Harmonie: conciosia che i termini delle sua proportioni sono collocati tra i Numeri Sonori*" (1561, p.83).

também consistem como uma parte significativamente importante de seu discurso em termos analíticos.

3.23.1.1 Contraponto

Iniciaremos a presente seção como passagem apresentada no capítulo 26 da terceira parte, intitulado: "*Quel che si ricerca in ogni compositione, et prima del Soggetto*" ("aquilo que se procura em toda composição; primeiro o *soggetto'*). Nesse capítulo são apresentados seis atributos ou condições que sustentam "todo bom contraponto" ou "toda boa composição", e os comentários que justificam tais escolhas.

O primeiro desses atributos consiste no *soggetto*. Apesar de seu uso polissêmico do termo no tratado, aqui Zarlino o define como a 'matéria' que fundamenta escolha da obra, de acordo como o propósito ou finalidade por ele escolhido (1561, p.171).[992] Dessa forma, o *soggetto* consiste no elemento que orienta todas as demais escolhas subsequentes - "assim como no poema", diz Zarlino -, podendo ser entendido como a própria "história" ou "fábula", inventada ou contada, a qual é adornada "da maneira como mais lhe agrada, suscitando deleite daqueles que ouvem" (1561, p.171-172). Ao final do capítulo, Zarlino também menciona o termo como a 'ideia' ou 'tema' musical (i.e., semelhantemente ao 'sujeito' da *fuga* escolástica), cujo compositor fundamentará a sua peça (1561, p.172).

Como explica, o *soggetto* pode ser original do próprio compositor ('*inventione propria*') ou retirado de outras composições ('*pigliato dalle altrui compositioni*'). Sobre a primeira possibilidade, Zarlino afirma que o compositor deverá apresenta-lo, "acomodando-o em sua peça, adornando-o com as vozes e variadas melodias como mais lhe agrada, de acordo com a grandeza de seu engenho"[993] (1561, p.172). Quando o *soggetto* é retirado de outras peças, Zarlino também explica que esse pode ser extraído tanto de um cantochão quanto de um Tenor ou qualquer outra parte de um *canto figurato*, ou ainda duas ou mais partes dessa peça (i.e., todo o complexo contrapontístico) apresentadas "em *Fuga* ou de

[992] "*cosi il Musico nelle sue operationi havendo riguardo al fine, che lo muove all'operare, ritrova la Materia, overo Soggetto, sopra'l quale viene a fondare la sua compositione, et cosi viene a condurre a perfettione l'opera sua, secondo il proposto fine*" (1561, p.171).
[993] "*…accommodandolo alla sua cantilena, et adornandolo con varie parti, et varie modulationi, come più gli aggrada, secondo la grandezza del suo ingegno*" (1561, p.172).

qualquer outra maneira" (Ibid., p.172). E nesse caso, o autor também afirma que, mesmo quando outras partes derivam desse *soggetto* - isto é, imitando-o e dando forma ao tecido polifônico -, "aquele fragmento derivado pelo qual [o compositor] realiza as partes do restante da composição é sempre chamado de *soggetto*"[994], nomeando essa maneira – à semelhança dos 'músicos práticos' - como "compor por fantasia" ("*comporre di fantasia*") ou 'contrapontear' ("*contrapuntizare*") ou ainda 'fazer contraponto' (Ibid., p.172).

O segundo atributo consiste na prevalência das consonâncias em um contraponto ou composição, significando que as dissonâncias devem ser estabelecidas como 'acidentes' (i.e., apenas por consequências circunstanciais) e dispostas ordenadamente segundo o conjunto de regras sustentadas pelo autor (cf. cap. 42, p.195-199). O terceiro, estreitamente relacionado com o atributo anterior, consiste no cuidado requerido pelo compositor concernente à progressão dos intervalos, os quais devem "nascer do número sonoro", pois assim, por eles, será adquirido "boa harmonia" (1561, p.172).

O quarto atributo ou condição comentada por Zarlino consiste na variedade, uma vez que "a harmonia é estabelecida pela diversidade de melodias e da diversidade de consonâncias apresentadas juntas com variação"[995] (Ibid., p.172). A quinta condição consiste na organização da composição sobre uma determinada 'harmonia' (ou 'modo'), previamente estabelecida, para que assim não seja 'desordenada' (Ibid., p.172). Nesse caso, vale destacar que a perspectiva *a priori* do modo perante uma composição, consiste, além da atribuição premeditada dos elementos inerentes à qualidade estruturais das espécies e aos afetos relacionados ao modo escolhido, também nas cadências relacionadas, as quais supostamente poderiam ser estabelecidas como um 'plano cadencial' perante o texto a ser utilizado.

O sexto e último atributo ou condição necessária para um bom contraponto ou composição consiste na cuidadosa adequação da 'harmonia' aos afetos do texto inerente. Além do modo, apoiando-se na exposição do capítulo 31 (p.181), pode-se enfatizar o uso das

[994] "*…quella particella, che lui cauerà fuori delle altre, sopra laquale dipoi componerà le parti della sua compositione, si chiamerà sempre il Soggetto*" (1561, p.172).
[995] "*...da altro non nasce l'harmonia, che dalla diversità delle modulationi, et dalla diversità delle consonanze, messe insieme con variatione*" (Ibid., p.172).

terças maiores como 'alegres' e menores como tristes particularmente nas tríades[996]: relações, por exemplo, as quais podem eventualmente enfatizar os afetos de certas palavras.

A segunda passagem selecionada para ser comentada consta no capítulo 43, intitulado: "*Il modo che hà da tenere il Compositore nel fare li Contrapunti sopra una Parte, o Soggetto diminuito*" ("A maneira o qual o compositor deve proceder para realizar contrapontos sobre uma parte ou um *soggetto* diminuído"). Apresentado após as orientações acerca do uso das dissonâncias aplicadas no contraponto *diminuto* (em contrapartida ao contraponto *semplice*), talvez o maior interesse dessa passagem seja o primeiro dos dois exemplos sobre o procedimento que dá título ao capítulo, cuja realização ocorre a partir de uma das vozes do *bicinium* da *tertia pars* do hino '*O iubar'* ('*Scimus hoc nostrum meruisse crimen'*) de Willaert[997]; o segundo exemplo, apresentado também como uma opção ao procedimento, caracteriza-se por ser integralmente composto pelo autor ("*tutto di fantasia*").

Ambas as escolhas atuam como um importante passo no processo pedagógico do contrapontista/compositor na realização de um contraponto a duas vozes. Apesar de Zarlino afirmar da impossibilidade da apresentação as regras de todas as particularidades inerentes ao contraponto nessas circunstâncias, uma vez que "as possibilidades podem ser infinitas"[998] (1561, p.200), algumas orientações gerais são oferecidas. Por exemplo, ele menciona que tais processos são considerados mais 'livres' e 'espontâneos' ('*più libero et più espedito*') se comparados às etapas anteriores evidentemente mais escolásticas, considerando a escolha da realização da diminuição em uma das partes - seja acima ou abaixo do *soggetto* -, enquanto a outra apresenta figuras de maior duração, ou ainda, ambas com figuras semelhantes (i.e., homorítimicas). O autor também comenta a necessidade de acomodar tais partes de maneira que sejam facilmente 'cantáveis' e que contenham um "proceder belo e elegante, misturado com uma presença de seriedade" ("*...che cantinho bene, et habbiano bello, et elegante procedere, con un non sò che misto di gravità*").

[996] A passagem sobre a qualidade da terça é apresentada em termos da disposição da terça maior na 'tríade', seja ela entre as duas primeiras ou entre as duas últimas notas: "*...ma dico differneti di luogo: percioche...quando si pone la Terza maggiore nella parte grave, l'Harmonia si fà allegra; et quando si pone nella parte acuta, si fà mesta*" (1561, p.181).
[997] Impresso pela primeira vez em *Hymnorum Musica secundum Ordinem Romanae Ecclesiae* (Veneza, Girolamo Scotto, 1542) (KIDGER, 2005, p.20)
[998] "…*non si può dar Regola particolare di ogni cosa, per essere infiniti gli individui*" (1561, p.200).

Dessa maneira, diante das muitas possibilidades de realização, o leitor então deverá 'observar' e 'examinar' ambos os exemplos (bem como as demais composições) para que assim ele possa utilizar tais recursos e compor 'bem e facilmente' composições/contapontos semelhantes ("*Di maniera che vedendo, et essaminando questi due, e altre simili compositioni, si potrà venire all'uso di comporre facilmenete, et bene*") (1561, p. 200).

Considerando as características peculiares principalmente do primeiro exemplo apresentado por Zarlino, iremos então aderir às suas indicações e examinar algumas das características estruturais ali apresentadas. Para isso, além dos elementos da própria doutrina contrapontística expressa pelo autor, os breves comentários aqui apresentados (evidentemente baseados na própria doutrina zarliniana) serão guiados pelas cadências[999]identificadas na versão de Willaert da composição, posicionando-as como base referencial e possibilitando-nos um abordagem precisa de confronto, uma vez que essas supostamente foram confrontadas pelo próprio Zarlino ao realizar a sua versão – sejam essas para serem mantidas ou substituídas por outras ideias ou '*processo*s'. [1000]

Como pode ser observado na Figura 187, a primeira constatação é que Zarlino prefere apresentar a voz emprestada de Willaert – a qual atua como o *soggetto* do contraponto[1001] - uma quarta abaixo. Outra alteração consiste na prevalência do perfil melódico do *soggetto* mantido por Zarlino, pela opção em estabelecer a relação de oitava das entradas (e não de quarta como Willaert), uma vez que a distância temporal entre as vozes foi estritamente mantida. Também se observa a presença de duas situações diferentes envolvendo notas pontuadas na versão zarliniana (conteúdo que integra o capítulo 42 do tratado). Apresentadas originalmente como semimínimas, a primeira situação com a nota Mi (c.2) não estabelece dissonância como a entrada do *soggetto* no *tactus* ("*nel battere*", se utilizarmos o termo

[999] Apesar de essas serem comentadas apropriadamente apenas na seção 3.24.3, certos aspectos relacionados ao assunto serão aqui antecipados para que a unidade argumentativa não seja fragmentada.

[1000] Além da relação entre mestre e discípulo entre ambos, Zarlino manifesta repetidas vezes sobre o destaque de Willaert como seu principal modelo composicional (não somente com relação ao presente caso acima descrito). No Proêmio, Zarlino o chama de o 'novo Pitagoras': "*…ne hà conceduto gratia di far nascere a nostri tempi Adriano Willaert, veramente uno de più rari inteletti, che habbia la Musica prattica giamai essercitato: il quale a guisa di nuovo Pithagora essaminando minutamente quello che in essa puote occorrere, e ritrovandovi infiniti errori, cominciò a levargli e a ridurla verso quell'onore e dignità che già ella riteneva e che ragionevolmente doveria ritenere; e ha mostrato un ordine ragionevole di componere con elegante maniera ogni musical cantilena;10 e nelle sue composizioni egli ne ha dato chiarissimo essempio*" (1561, p.2).

[1001] Vale lembrar que Zarlino afirma no capítulo 28 (p.175) sobre a possibilidade do *soggetto* não ser necessariamente a primeira voz a ser apresentada em um contraponto, como é o presente caso.

utilizado por Zarlino), sendo a nota seguinte (Fá), realizada ascendentemente. A situação é diferente com nota Dó (c.3), apresentada na segunda metade do *tactus* ("*nel levar la battuta*"), o qual estabelece uma dissonância com o Ré do *soggetto*, e o obriga a compensação descendente[1002], aqui realizada de maneira ornamentada – um procedimento que se repete ao longo do exemplo. Apesar da similaridade da figura com a referência de Willaert, o intervalo ali estabelecido consiste em uma sexta, o que permite o movimento descendente por salto. Com relação à perspectiva cadencial, Zarlino opta por mantê-la sendo essa realizada evidentemente de maneira transposta, assim como o restante da composição, incluindo a manutenção do perfil melódico da voz referencial mais grave.



Figura 187: Comparação das versões do início (compassos de referência 1 a 6) de *Scimus hoc nostrum*, na versão composta por Willaert (1542, [cantus] f.11v; [altus] f.12v) e aquela realizada por Zarlino (1561, p.200).

O início da passagem que antecede a segunda cadência (Fig.188), apresenta-se de maneira muito semelhante à referência de Willaert, com ênfase na mínima pontuada (c.8) (semínima no exemplo), estabelecendo uma oitava com o *soggetto*. Diferentemente do trecho

[1002] Assim como afirma Zarlino no capítulo 42 (embora aqui o autor esteja se referindo indiretamente ao tratamento da semibreve sincopada): "*...si debbe avertire per ogni modo due cose; la prima, che Dopo la dissonanza segua una consonanza a lei piu vicina; la seconda, chel Movimento, il quale farà la parte della sincopa, debba sempre discendere, et esser congiunto: et non ascendere*" (1561, p.197).

anterior, Zarlino opta por evadir a cadência (‘*fuggir la cadenza*’[1003]) estabelecida por Willaert no compasso 11 pelo uso da pausa.



Figura 188: Segunda cadência de *Scimus hoc nostrum*, compassos de referência 8-11 das versões de Willaert (1542, [cantus] f.11v; [altus] f.12v) e Zarlino (1561, p.200).

O mesmo processo ocorre com a cadência apresentada na Figura 189, apesar da similaridade do compasso que antecede à cadência (c.15). No compasso 13, observa-se que Zarlino opta por compartilhar o *processo* realizado originalmente por Willaert, embora sem o uso da breve ornamentação por ele aplicada (Si bemol – Lá).



Figura 189: Terceira cadência de *Scimus hoc nostrum*, compassos de referência 13-16 das versões de Willaert (1542, [cantus] f.11v; [altus] f.12v) e Zarlino (1561, p.200).

[1003] Conceito apresentado no capítulo 54 (“*Il modo di fugir le Cadenze; et quello, che si hà da osservare, quando il Soggetto farà il movimento di due, o più gradi*”) da terceira parte do tratado, o qual será discutido apropriadamente na seção 3.24.3.

Nas duas cadências seguintes, Zarlino opta por não se distanciar do modelo de Willaert, não apresentando sequer uma cadência evadida. No primeiro caso (Fig.190), observa-se que Zarlino apresenta o mesmo perfil melódico da referência de Willaert, embora com alturas diferentes – uma escolha não sustentada no excerto seguinte (Fig.191), caracterizada pelo afastamento da versão referencial.



Figura 190: Quarta cadência de *Scimus hoc nostrum*, compassos de referência 18-21 das versões de Willaert (1542, [cantus] f.11v; [altus] f.12v) e Zarlino (1561, p.200).



Figura 191: Quinta cadência de *Scimus hoc nostrum*, compassos de referência 22-25 das versões de Willaert (1542, [cantus] f.11v; [altus] f.12v) e Zarlino (1561, p.200).

Na próxima passagem (Fig.192) Zarlino adota a cadência evadida realizada por Willaert, incluindo a sincopa que a precede. A mesma relação é apresentada na parte que conclui o exemplo apresentado (Fig.193). Nesse caso, também se observa o uso do perfil

melódico de Willaert, particularmente aquele das primeiras notas do compasso 36 - embora Zarlino realize um salto entre Fá e Ré. Acredita-se que essa escolha foi supostamente motivada pela necessidade de tornar a linha mais adequada ao canto, sobretudo pelo salto de quinta seguinte ao grupo (para a nota Lá) – pois, de acordo com as regras de dissonância mencionadas pelo próprio Zarlino, a quarta semimínima (colcheia no exemplo) poderia comportar uma dissonância[1004] ('Mi', no presente caso).



Figura 192: Sexta cadência de *Scimus hoc nostrum*, compassos de referência 31-34 das versões de Willaert (1542, [cantus] f.11v; [altus] f.12v) e Zarlino (1561, p.200).

[1004] Pois, como afirma Zarlino, convém que, no contraponto, a primeira e a terceira (de um grupo de quatro) semimínimas contra um semibreve do *soggetto*, sejam consonâncias, enquanto a terceira e a quarta, podem comportar dissonâncias (embora seja melhor que estabeleçam igualmente consonâncias): "*Quando poi si vorrà porre nel Contrapunto quattro Semiminime equivalenti a tal Semibreue, allora si osserverà, che quelle Semiminime, che cascano sopra'l battere, et sopra il levare della Battuta, siano accompagnate con la consonanza. Per il che sarà dibisogno, che la Prima, & la Terza semiminima si ponghino consonanti; le altre poi (si come è la Seconda, et la Quarta) non è necessario, che siano in tal numero; ancorache quando occorresse, che si ponessero consonanti, sarebbe meglio*" (1561, p.195).



Figura 193: Sétima e última cadência de *Scimus hoc nostrum*, compassos de referência 35-39 das versões de Willaert (1542, [cantus] f.11v; [altus] f.12v) e Zarlino (1561, p.200).

Para sintetizarmos a comparação da sequência cadencial de Willaert e aquela utilizada por Zarlino, apresenta-se a Tabela 70, cuja relação permite-nos compreender um certo esforço, por parte da versão reelaborada, em se afastar dos elementos estruturais apresentados na versão de referência, uma vez que das sete cadências, apenas três (incluindo a primeira e a última) são reaproveitadas - considerando ainda o fato que Zarlino não adiciona nenhuma outra cadência além daquelas mencionadas na tabela. Do ponto de vista do contraponto - o principal assunto do debate -, Zarlino apenas apresenta certos elementos escolasticamente já debatidos, incluindo aspectos do tratamento de dissonâncias e eventuais adesões de soluções apresentadas pela referência: fatos que indiretamente endossam a importância didática desse procedimento no processo de aprendizado do contrapontista.

nº da cadência e comp. de referência	**Cadências na versão de Willaert**	**Cadências na versão de Zarlino**
1. comp. 6	F	C
2. comp. 11	C	*fuggita* em G
3. comp. 16	F	*fuggita* em C
4. comp. 21	A	(não há cadência)
5. comp. 25	A	(não há cadência)
6. comp. 34	*fuggita* em D	*fuggita* em A
7. comp. 39	F	C

Tabela 70: Síntese da sequência cadencial das versões de Willaert e Zarlino comparadas.

O próximo assunto inferido da doutrina zarliniana consiste na importante contribuição taxionômica oferecida pelo autor em torno da *fuga* e *imitação* apresentada nos capítulos 51 e 52. Alfred Mann afirma categoricamente que Zarlino é o 'primeiro' a sintetizar os seus predecessores e realizar uma distinção clara entre '*fuga*' e 'imitação' (MANN, 1987, p.19). James Haar em seu célebre artigo, "*Zarlino's Definition of Fugue and Imitation*" (1971), menciona também os comentário de Müller-Blattau (*Grundzüge einer Geschichte der Fuge*, 1931) acerca do marco estabelecido por Zarlino na perspectiva terminológica, o qual "diferencia a *fuga* da '*kontrapunktischen Manier*' da imitação" (MÜLLER-BLATTAU, 1931, p.51 apud HAAR, 1971, p.226).

No entanto, antes de investigarmos as palavras do próprio Zarlino à respeito das terminologias envolvidas, vale-nos ainda apresentar uma breve citação de Paul Mark Walker presente em "*Theories of Fugue from the Age of Josquin of the Age of Bach*" (2000) que sintetiza o feito de Zarlino perante a distinção entre *fuga* e imitação.

> Zarlino foi o primeiro teórico a distinguir entre as duas palavras, mas não atribuiu a primeira à técnica canônica mais antiga e a última à imitação livre mais inovadora, como poderíamos esperar. Em vez disso, ele tentou recapturar o máximo possível do significado tradicional de *fuga* do século XV, ao mesmo tempo em que o atualizava de acordo com as últimas tendências. Para fazer isso, ele retornou à definição original de *fuga* de Tinctoris como a "igualdade (em vários aspectos) das partes da voz"[1005] e fez da "igualdade" (ou "identidade") das partes da voz em ritmo e intervalos, a característica essencial de seu próprio entendimento da *fuga*. Ou seja, se uma voz reportava a outra de maneira que reproduzisse exatamente os valores rítmicos e os intervalos da primeira voz, a técnica envolvida era a *fuga*...Para a palavra *imitatione*, Zarlino atribuía a característica fundamental da *aproximação* do ato da réplica com relação ao ritmo e aos intervalos. Por exemplo: a voz que segue [(*consequente*)] poderia reproduzir as terças maiores da voz principal [(*guida*)] como terças menores; também poderia reduzir pela metade ou dobrar os valores das notas; ou poderia ocasionalmente alterar uma nota da voz principal por causa da condução das vozes[1006] (WALKER, 2000, p.10)

[1005] É bem certo que Walker aqui faça menção à definição de Tinctoris apresentado em *Diffinitorium musice* (1472-1474), no qual se lê: "*Fuga est identitas partium cantus quo ad valorem, nomen, formam, et interdum quo ad locum, notarum et pausarum suarum*" (TINCTORIS, 2004, p.26) ('*Fuga* é a igualdade das vozes da composição enquanto a duração, nome, figura, e às vezes também quanto a posição das notas [no pentagrama] e as pausas").

[1006] "*Zarlino was the first theorist to distinguish between the two words, but he did not assign the former to the older canonic technique and the latter to the more innovative free imitation, as we might expect. Instead, he tried to recapture as much of the traditional fifteenth-century meaning of fugue as possible while at the same time updating it in accordance with the latest trends. To do so, he harked back to Tinctoris's original definition of fugue as the "sameness (in several respects) of the voice parts" and made "sameness" (or "identicalness") of the voice parts in rhythm and intervals the essential characteristic of his own fugue. In other words, if one voice replicated another in such a way that it reproduced exactly the rhythmic values and intervals of the first*

Em termos gerais, a diferença entre ambos os termos diz respeito principalmente ao rigor com que o processo imitativo ocorre. Porém, além da dicotomia entre *fuga* e *imitatione*, a taxionomia de Zarlino possui ainda mais um nível de detalhamento, separando-os de acordo com a extensão com que tal rigor se apresenta em uma composição. Dessa forma, distingue-se ainda: a *fuga legata*, quando a reprodução rigorosa do *consequente* é aplicada inteiramente na peça; a *fuga sciolta*, quando esta é apresentada apenas em parte da peça; a *imitatione legata*, quando o *consequente* reproduz apenas aproximadamente as características rítmicas e intervalares da *guida* durante toda a peça - como um cânone à segunda, terça, sexta, etc., ou quando aplica-se algum processo de elaboração intervalar (como a inversão) ou rítmica (como a 'aumentação'); e a *imitatione sciolta*, quando o *consequente* imita a *guida* sem o rigor que caracteriza a *fuga*, sem qualquer privação quanto a extensão da aplicação.

Para ilustrar tais processos, Zarlino expõe exemplos musicais a duas vozes para cada uma das categorias. Como pode ser observado no Exemplo 458, a *fuga legata* consiste em um 'cânone à oitava'. No entanto, vale enfatizar que Zarlino critica o uso do terno '*kanon*' para a atribuição ao processo pertinente à *fuga* (a qual também é chamada de *consequenza* ou *reditta*); pois, nesse contexto, o termo 'cânone' refere-se à regra que orienta a realização da *fuga*[1007], a qual inclusive poderia ser escrita de maneira 'reduzida', com apenas uma só parte, a qual identifica o início do *consequente* com uma '*presa*', e com a '*coronata*', onde deve finalizar. A Figura 194, portanto, mostra a versão 'reduzida' do exemplo anterior, incluindo a indicação canônica inerente: "*Fuga* ou *Consequenza* de dois tempos à oitava aguda".

voice, the technique involved was fugue…To the word imitation, Zarlino assigned the essential characteristic of approximateness of replication with respect to rhythm and intervals. For instance, the following voice might reproduce the major thirds of the leading voice as minor thirds, it might halve or double the note values, or it might alter an occasional note of the leading voice for the sake of the part-writing" (WALKER, 2000, p.10).

[1007] Sobre o assunto em língua portuguesa, ver: Iafelice, "*O conceito das protoformas do Cânone*" (dissertação de mestrado, 2015).



Exemplo 458: *Fuga legata* (1561, p.214).



Figura 194: *Fuga legata*. "Duas partes reduzidas em uma" (1561, p.214-215).

No Exemplo 459, consta o primeiro exemplo de Zarlino concernente à *fuga sciolta*. Assim como comentado, o rigor imitativo estrito apresenta-se apenas durante uma parte da composição; no presente caso, observa-se o processo apenas nas cinco primeiras notas, enquanto o restante procede em 'contraponto *diminuto*'.



Exemplo 459: *Fuga sciolta* (1561, p.213).

O Exemplo 460 ilustra a *imitatione legata*. Diferentemente da *fuga legata*, a presente categoria permite uma certa liberdade no ato imitativo, embora essa se estendendo por toda a composição. Como pode ser observado, o exemplo consiste em um cânone à terça maior, o que evidentemente não permite uma réplica precisa entre a *guida* e o *consequente*. Zarlino também oferece uma versão 'reduzida' da mesma *fuga* (Fig.195); contudo, além dos sinais já anteriormente comentados, nesse caso, o autor apresenta também a clave pela qual o *consequente* será lido (Dó na terceira linha), assim como a pausa a qual essa voz deverá realizar em seu início.



Exemplo 460: *Imitatione legata* (1561, p.218).



Figura 195: *Imitatione legata*. "Duas partes reduzidas em uma" (1561, p.218-219).

Por fim, o Exemplo 461 ilustra a *imitatione sciolta*. Como pode ser observado nas ênfases dos materiais compartilhados na análise proposta por Walker (2000, p.11-12), ambas as vozes não se estabelecem necessariamente como *consequente* e *guida*, mas há um diálogo imitativo entre ambas, contando, ora de maneira mais estrita, ora com a preservação dos elementos rítmicos, e ora de maneira elaborada. Apesar dos compartilhamentos imitativos, no tratado, Zarlino enfatiza apenas o uso das inversões no início do exemplo.



Exemplo 461: *Imitatione sciolta* (1561, p.217). As demarcações analíticas foram baseadas em Walker (2000, p.11-12).

O quarto tópico inferido consiste na argumentação apresentada no capítulo 57 também da terceira parte, no qual Zarlino orienta sobre certas ‘adições’ às regras do contraponto e ‘licenças’ as quais podem ser adotadas pelos contrapontistas.

Sobre o primeiro aspecto, o autor comenta sobre uma maneira de tornar o contraponto mais ‘rico’ em variedade, operando por aquilo que chama do *contrapunto legato*, caracterizado pela presença de sincopas aplicadas tanto na parte do relativa ao contraponto como aquela do *soggetto* (quando esse é diminuto). Além disso, Zarlino também comenta sobre o bom hábito de apresentar o uníssono apenas na segunda parte da semibreve, evitando assim que esse intervalo seja ‘percutido’ no início do *tactus* (‘*nel battere*’); uma outra opção para o uso também consiste na realização do uníssono concomitante da porção relativa ao

‘ponto’ de uma semibreve ou mínima pontuada - sobretudo em uma circunstância com muitas vozes (1561, p.235).

Contudo, a passagem talvez mais significativa do capítulo consiste na comparação estabelecida entre o compositor e o poeta, no que diz respeito à possibilidade do uso de ‘licenças’. Motivadas por uma necessidade circunstancial das palavras, o compositor, diz Zarlino, poderá proceder à semelhança de um poeta frente à licença praticada perante a métrica. A primeira frase da citação abaixo indica que Zarlino reconhece que a rigidez das regras perante o amplo escopo de desejos do compositor, prejudica, em certos casos, a realização de “belas e graciosas melodias”.

> A observação das regras apresentadas pode, em certos casos, restringir um compositor a realizar belas e graciosas melodias, assim como limitar o seu desejo quanto a disposição das partes de uma composição em *fuga* (ou *consequenza*). No entanto, assim como os poetas desviam das regras métricas para se utilizarem de uma determinada locução no lugar de outra, ou uma sílaba longa no lugar de uma curta (e vice-versa), assim será lícito aos músicos a escreverem algumas coisas que vai contra as dadas regras. No entanto, não será consentido abusos, assim como não é permitido ao poeta utilizar tais licenças de maneira muito frequente[1008] (1561, p.235).

Para complementar o argumento, Zarlino apresenta quatro possibilidades as quais são ser compreendidas como exemplos das mencionadas ‘licenças’. A Tabela 71 as apresenta de maneira reunida, assim como os comentários do autor a respeito de cada uma delas.

Licenças	**Comentários (Zarlino)**
1. Progressão entre 6ªM e a 5ª	- A progressão poderá ser utilizada apenas se disposta em sincopa, sobretudo na segunda parte da semibreve. - Apesar da aparente similaridade com a progressão entre a 6ªm e a 8ª, Zarlino desautoriza essa possibilidade, justificando sua postura pelo fato desse intervalo possuir uma diferença intervalar maior se comparado aquela de 6ªM e a 5ª.
2. Uso do trítono melódico	- O seu uso deverá ser motivado pelo texto (“*quando tornarà commodo nello acconodar la modulatione alle parole*”) e

[1008] “*Ma perche la osservanza delle mostrate Regole, lega alle volte il Compositore in tal guisa, che non solo ne i Contrapunti puo fare acquisto di una bella, et leggiadra modulatione, che diletti: ma non può anco porre le parti della cantilena in fuga; o consequenza, secondo che sarebbe il suo desiderio; però, secondo che alli Poeti è concesso alcuna volta di far contra le Regole metriche, et di usare una locutione per un'altra, et una sillaba lunga in luogo di una breve, o per il contrario; cosi sarà lecito al Musico alle volte, di poter porre in carte alcune cose, contra le date Regole. Ma non però li sarà concesso il troppo continovarle; si come etiandio non è permesso al poeta di usar spesse volte cotali licenze*” (1561, p.235).

	deve ser realizado apenas pelas notas naturais diatônicas do modo da composição. - O autor desaprova a realização do trítono pelo uso de notas cromáticas.
3. Uso do salto com notas alteradas cromaticamente	- Zarlino concede o uso especificamente quando realizadas na progressão entre uma 6ª maior e uma 3ª (ou 10ª) maior (o que melodicamente resulta em um salto de quarta ascendente ou quinta descendente da voz que recebe a alteração)
4. Justificativas para as alterações por *diesis* ou *b molle*	- O uso deliberado de alterações cromáticas no início, meio ou no final de uma composição é apenas tolerado quando o compositor as aplica por virtude do texto "ou por alguma outra característica da composição" (*over da altra cosa, che accade nella cantilena*"); contudo, Zarlino recomenda evitar o seu uso.

Tabela 71: Síntese das licenças comentadas por Zarlino (1561, p.235-538).

O quarto tópico inferido é apresentado no capítulo 64, no qual Zarlino apresenta orientações para a adição de uma terceira voz 'improvisada' ("*alla sproveduta*") junto a um contraponto a duas vozes: uma informação que nos permite elucidar certos pontos de apoio hipoteticamente extensíveis à própria composição de natureza aditiva (i.e., quando o ato compositivo da voz adicionada voz é realizado *ex tempore*). O primeiro ponto acerca da realização dessa 'difícil' arte, segundo Zarlino, se concentra no exame preliminar de ambas as partes do contraponto, visto que o conhecimento de apenas uma das partes não é suficiente "para compreender diligentemente as passagens e as melodias" ali estabelecidas: um preparo pelo qual o contrapontista deve exercer "por alguns dias", afirma (1561, p.258).

Apesar de não explicitar aquilo que se refere como "*con diligenza por mente alli passaggi et alle modulationi*", conjectura-se que o ato consista na interiorização das relações intervalares entre as vozes – haja visto a dificuldade na leitura imediata das partes separadas -, incluindo os movimentos cadenciais inerentes e a observação do modo em que a composição é fundada. Como sugestão, Zarlino comenta que é conveniente que a parte improvisada estabeleça terças ou décimas - e presumidamente sextas (quando as terças são apresentadas invertidas; contudo, é necessário que o contrapontista observe se as terças (ou décimas) já são presentes nas outras duas vozes dadas. Além disso, Zarlino lembra que, pela

dificuldade inerente à improvisação, não é necessário que o contrapontista siga todas as regras do contraponto, embora seja louvável que o faça; o mesmo é dito com relação a fluidez melódica da parte adicionada, a qual, por vezes procederá por saltos maiores do que se espera quando uma voz não é adicionada *ex tempore*. Pois, como Zarlino enfatiza: "uma coisa é compor todas as vozes juntas, e uma outra, adicionar uma terceira às duas partes já existentes, o que é algo muito difícil para um músico consumado e muito louvável quando ele consegue realizar"[1009] (1561, p.260).

Para ilustrar o processo, Zarlino se utiliza da *secunda pars* ("*Per illud ave*") a duas vozes do moteto a seis vozes '*Benedicta es coelorum regina*' de Josquin. A porção escrita originalmente a duas vozes (inteiramente transcritas no tratado), recebe duas possíveis adições: uma apresentada entre as duas vozes, e a outra, abaixo delas, servindo-lhes como um Baixo. Assim, o autor menciona que após a "observação e exame" (i.e., análise) desses exemplos, o leitor poderá compreender ser visto a maneira como a terceira voz é adicionada à uma composição de duas vozes (Ibid., p.260).

Seguindo as orientações de Zarlino, então prosseguiremos com a apresentação de ambos os exemplos oferecidos que emulam o ato improvisado, adicionando breves comentários baseados nos elementos suscitados pelo autor, sobretudo a respeito das comentadas terças (e sextas) estabelecidas pela parte adicionada e eventuais relações dessa voz com os movimentos cadenciais.

No primeiro exemplo (Ex.462), Zarlino apresenta a voz adicionada entre as duas que formam originalmente a composição. Como é observado nas demarcações acrescentadas na partitura, algumas passagens utilizam o recurso das dobras intervalares, incluindo o seu uso de maneira sincopada (passagem 'b'), que ameniza o problema das quintas paralelas com voz inferior (estabelecendo a relação $5^a \rightarrow 6^a$) e proporciona maior variedade contrapontística. Em certas cadências, como aquelas do compasso 6, Zarlino opta por realizar a terça abaixo da voz superior, o que consequentemente estabelece uma evasão cadencial – o mesmo

[1009] "*Ma si debbe avertire, che le parti aggiunte, alcune volte procedeno per alcuni movimenti alquanto lontani; et questo è sopportabile; per la difficultà, che si trova nell'accommodar tal parte alla modulatione continoua della cantilena: essendo che, altro è il comporre insieme tutte le parti, et altro è aggiungere a due parti la Terza; che è cosa molto difficile, et da huomo consumato nella Musica; et cosa molto lodevole, quando si aggiunge, che stia bene*" (1561, p.260).

procedimento é observado na cadência do compasso 12, em que o autor cria uma situação cadencial por meio de sua voz adicionada. Também é interessante observar o aumento da densidade imitativa consequente da entrada adicionada no compasso 15, antecipando as entradas originais, formando uma espécie de '*stretto*' entre as três partes.



Exemplo 462: Terceira voz adicionada de maneira improvisada à *secunda pars*, '*Per illud ave*', do moteto, '*Benedicta es coelorum regina*', de Josquin (1561, p.259).

No segundo exemplo (Ex.463), Zarlino apresenta a adição da terceira voz atuando como Baixo às duas compostas por Josquin. Como é possível observar nas marcações assinaladas, as passagens com terças (ou sextas) e décimas paralelas são apresentadas principalmente em situações cadenciais, o que inclui eventuais evasões pela substituição da nota de repouso por sua terça apresentada após a pausa, como o caso da cadência no compasso 6. Além disso, vale também enfatizar a cadência em 'Lá' estabelecida pela voz adicionada por Zarlino (c.20), gerando uma espécie de 'digressão' em termos modais - uma vez que a composição pode ser atribuída ao modo 7.



Exemplo 463: Outra opção da terceira voz adicionada de maneira improvisada à *secunda pars*, '*Per illud ave*', do moteto, '*Benedicta es coelorum regina*', de Josquin (1561, p.259).

A última passagem inferida dessa seção é apresentada no capítulo 32 da quarta parte do tratado, a qual é dedicada à ênfase da adequação entre texto e música (embora certos elementos sobre o assunto são comentados já capítulo 57 da terceira parte). Em termos gerais, Zarlino determina, além dos modos, outros três atributos que são responsáveis por expressar afetos em música: (1) intervalos (harmônicos e melódicos); (2) o uso de notas 'naturais' ou 'acidentais'; (3) ritmo. Todos os três são submetidos à dicotomia entre afetos que evocam 'alegria' e 'tristeza', embora a primeira categoria também são incluídos afetos relacionados à 'rigidez' ou 'severidade'.

A respeito da primeira categoria, Zarlino associa a segunda maior, como intervalo melódico, e a terça maior (ou décima maior), a sexta maior (ou décima terceira maior), como intervalos harmônicos, às palavras que denotam '*asprezza'*, '*durezza'*, '*crudeltà'* e a '*amaritudine'*, sobretudo quando esses intervalos são apresentados na parte grave da composição. Os mesmos afetos são relacionados à sincopa de quarta e à sincopa de sétima (1561, p.339). Como adendo, pode-se citar a passagem do capítulo 57 da terceira parte, em que o autor menciona a segunda maior, a terça maior e "outros intervalos semelhantes" (possivelmente em menção à sexta maior, décima maior e à décima terceira maior) como intervalos associados à 'alegria' (Ibid., p. 238).

Em contraste, intervalos melódicos como a segunda menor, a terça menor e "outros semelhantes" (possivelmente em menção à sexta menor, décima menor e à décima terceira menor), são associados às palavras que denotam '*pianto'*, '*dolore'*, '*cordoglio'*, '*sospiri'*, '*lagrime'* e semelhantes. Com relação aos intervalos harmônicos, aos mesmos afetos são relacionados à sexta menor e à décima terceira menor, sobretudo quando esses intervalos são apresentados na parte grave da composição (1561, p.339). No capítulo 57 da terceira parte, os mesmos intervalos são associados a outros afetos, como '*languido*', '*mesto*', '*dolce*' e '*soave*' (Ibid., p. 238).

A sútil diferença terminológica na apresentação dos afetos associados aos intervalos melódico e harmônicos – inclusive, por vezes, difícil de compreender com clareza qual classe Zarlino realmente se refere -, leva-nos a crer que a qualidade atribuída a cada grupo de intervalos (melódico ou harmônico) aparentemente não possui uma rigidez classificatória

determinada. Dessa forma, exceto pelos movimentos melódicos de tom e semitom, os demais intervalos podem, por conjectura, serem associados como sinteticamente apresenta a Tabela 72 – baseada na proposta de McKinney (2010, p.84-85); ou seja: uma dicotomia que abrange tanto a perspectiva melódica quanto harmônica aplicada aos intervalos imperfeitos maiores e menores.

Intervalos (harmônicos ou melódicos)	**Afetos associados**
3ª maior ou 6ª maior	"*Asprezza, dureza, crudeltà, amaritudine*"
3ª maior	"*Allegrezza*"
3ª menor ou 6ª menor	"*Pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime, languido, mesto, dolci e soavi*"

Tabela 72: Síntese dos intervalos associados aos afetos. Tabela baseada em McKinney (2010, p.84-85).

O segundo atributo mencionado por Zarlino diz respeito ao uso de notas naturais ou acidentais: isto é, sem alteração ou com alteração de *diesis* e *b molle*. Enquanto o primeiro grupo é considerado mais 'viril' e 'sonoro', o segundo possui uma natureza 'lânguida' e 'doce'. Algo semelhante é observado no terceiro atributo, 'ritmo' (ou '*numero*' na terminologia adotada por Zarlino), cuja dicotomia de afetos se estabelece de acordo com as figuras mais rápidas ou mais lentas - associadas aos assuntos que denotam 'alegria' ou 'tristeza', respectivamente.

Entre os exemplos citados por Zarlino, podemos aqui enfatizar *Aspro core e selvaggio* de Willaert a partir do texto de Petrarca (*Il Canzionere*, Canto CCLXV). O início do madrigal caracteriza-se por apresentar um contraste abrupto em termos harmônicos, justamente em conjunção os dois versos igualmente contrastante que abrem o texto: "Áspero coração e crua vontade/ em doce, humilde, angélica figura"[1010] ("*Aspro core e selvaggio, e cruda voglia in dolce, umile, angelica figura*"). Assim como identificado no Exemplo 464, os intervalos harmônicos relacionados ao primeiro verso constituem-se majoritariamente de sextas e terças maiores: portanto, denotando afetos 'ásperos' e 'duros'; diferentemente do segundo verso, o

[1010] Tradução de José Clemente Pozenato (2014, p.393).

qual é caracterizado pela presença predominante das terças e sextas menores, denota afetos ‘doces’ e ‘lânguidos’.



Exemplo 464: Início do Madrigal *Aspro core e selvaggio* (*Musica nova*, 1559), de Willaert, citado por Zarlino (1561, p.340). A análise referente à indicação dos intervalos é baseada na proposta de McKinney (2010, p.26-27).

No mesmo capítulo, Zarlino ainda adverte o leitor sobre o cuidado para com os chamados ‘barbarismos’ a respeito da adequação de sílabas longas à notas longas, e as sílabas curtas àquelas notas igualmente curtas – incluindo no âmbito do canto plano.[1011] Além disso,

[1011] Um assunto o qual já fora discutido por Biagio Rossetti em seu *Libellus de rudimentis musices* (1529), comentado na seção 3.17.1.1 do presente estudo.

Zarlino comenta sobre o cuidado necessário com as pausas: recomenda que não seja utilizada uma pausa maior do que aquela da mínima, caso o compositor não deseje finalizar o período textual. Assim, pausas de semimínima e mínimas são adequadas para serem associadas às porções intermediárias do texto, uma vez que a sua aplicação assemelha-se àquelas das vírgulas, enquanto as pausas maiores são associadas aos finais de frase, resultando na distinção entre os períodos e porções menores do texto, o que proporciona a "compreensão do perfeito sentido das palavras sem qualquer incômodo" (1561, p.340).

3.23.1.2 Modos

Zarlino dedica todo a quarta parte do tratado aos modos. Apesar da imediata relação com a doutrina apresentada em *Dodecachordon* (Basiléia, 1547) do humanista suíço, Heinrich Glareano, a intenção em *Le Instituione* se mostra notadamente diferente. Enquanto Glareano promulga uma restauração dos sistemas a partir da reavaliação da doutrina da antiga harmonia grega, Zarlino, mesmo se baseando no mesmo princípio da divisão harmônica (proporção 6:4:3 ou a espécie de *diapente* acrescido da *diatessaron*) aritmética (proporção 4:3:2 ou a espécie de *diatessaron* acrescido da *diapente*) aplicada às sete espécies de oitava ptolomaica, objetiva a ressignificação da música de seu tempo por essa lógica argumentativa.

O primeiro aspecto a ser comentado sore o assunto consiste no esclarecimento daquilo que Zarlino menciona como a 'forma' ou 'qualidade da harmonia' impressa justamente nas sete espécies de oitava em suas divisões harmônicas e aritméticas.[1012] Embora a aplicação da divisão em todas as sete espécies resulte quatorze modos, a divisão harmônica da segunda espécie de oitava ('B - ♮') e a aritmética da sexta espécie de oitava (F-f) são refutadas por sua problemática configuração perante o trítono ('B-f' e 'F-♮', respectivamente). Dessa

[1012] Pois, assim como define: "*Modo è una certa forma, o qualità di harmonia, che si trova in ciascuna delle nominate sette specie della Diapason, lequali tramezate harmonicamente,...ne danno sette Modi principali, & autentichi; dalli quali poi nascono li suoi collaterali, per la divisione arithmetica, che si chiamano...Plagali, overo Placali*" (1561, p.298). A respeito do detalhamento sobre os detalhes das definições de 'modo' apresentados por Zarlino, ver: ""*Questa parola modo significa...*": investigações sobre as definições de 'modo' na dialética zarliniana" (IAFELICE, 2021, p.21-42).

maneira, de maneira efetiva, a doutrina abrange um total de doze modos (Fig.196), cujas *finales* são compartilhadas entre o modo autêntico e plagal (Fig.197).[1013]

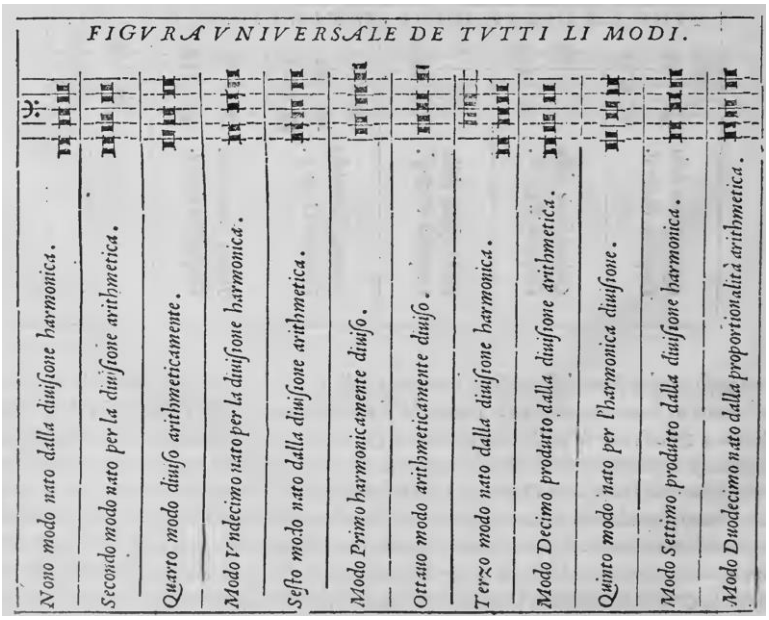


Figura 196:Divisão harmônica e aritmética das espécies de oitava, que resultam efetivamente em doze modos (1561, p.312) .



Figura 197: Gráfico dos doze modos e suas respectivas *finales* (1561, p.314).

Diante dos muitos elementos os quais poderiam aqui serem inferidos desse significativo episódio do modalismo polifônico, aqui, diante dos propósitos estabelecidos,

[1013] Vale enfatizar que Zarlino na segunda edição do *Le Istitutione* (Veneza, 1573), apresenta uma reordenação dos modos já assinalada, entretanto, em *Dimostratione harmoniche* (Veneza, 1571). A gênese do problema é levantada na *Definitione* XIIII do *Quinto Ragionamento* a partir da reavaliação de Boécio (*De institutione musica*, IV, cap.15), o qual separa o Dório e o Frígio, por um tom a distância, e o Frígio e o Lídio, também por um tom de distância. No entanto, embora, como se sabe, Boécio apresenta a relação das espécies ptolomaicas em direção descendente e não ascendente como sustentada pela maioria dos autores do século XVI, exceto o círculo florentino (Galilei, Mei, etc.). Como o modo 1 é atribuído ao Dorio, o modo 3 ao Frigio e o modo 5 ao Lidio, Zarlino os reordena o modo 1 a partir de Dó: ato que, em sua perspectiva, alinha o entendimento moderno à doutrina boeciana. Para maiores datalhes sobre a questão, ver: Richard Crocker,"*Why Did Zarlino Re-number the Modes?*" (*Rivista Italiana di Musicologia*, 1968, p.48-58).

iremos nos concentrar em apenas dois aspectos: os comentários sobre os afetos relacionados aos modos, e nos marcadores modais pelos quais, segundo Zarlino, pode-se reconhecer um determinado modo.

Apresentado em conjunto às particularidades de cada modo, os afetos representam uma parte significativa da doutrina modal zarliniana. Para favorecer a exposição sobre o assunto, optou-se por apresentar na Tabela 73, a tradução das qualidades e as características estruturais atribuídas por Zarlino a cada um dos modos.[1014]

Modos	Afetos atribuídos
1	"...o primeiro modo possui um certo efeito intermediário entre a tristeza e a alegria por conta da terça menor ouvida na composição entre as notas da *diapente* e da *diatessaron* e por conta da ausência da terça maior na parte grave [das espécies]. Por natureza, é um modo religioso e devoto. Por isso podemos acomodá-lo de maneira satisfatória àquelas palavras cheias de seriedade e que tratam de coisas importantes e sentenciosas. Dessa maneira, a harmonia converge à matéria contida nas palavras"[1015] (1561, p.322).
2	"Alguns intentam que o segundo modo contém em si uma certa seriedade austera sem que seja adulatória, e que sua natureza fosse chorosa e humilde, de maneira que, movidos por tal parecer, o chamaram de modo choroso, humilde e deprecativo. Considerando esses aspectos, os eclesiásticos utilizavam esse modo para ocasiões tristes e lamentosas, como são aquelas dos períodos da Quaresma e outros dias de jejum. Eles dizem que é um modo apto às palavras que representam choro, tristeza, solidão, aprisionamento, calamidade e toda sorte de miséria; nesses cantos [o segundo modo] é frequentemente encontrado" [1016] (1561, p.322-323).
3	"Se esse modo não estiver comisto com o nono e ser ouvido simplesmente [por ele mesmo], teria sua harmonia um tanto quanto dura, pois é misturada pela [espécie de] *diapente* do nono modo [A-E] e por sua cadência que é feita em 'a', a qual é frequentemente utilizada [por esse modo]. Assim, alguns manifestam a opinião que [o terceiro modo]

[1014] Para a lista completa das composições citadas, ver o Apêndice (Ts.20).

[1015] "…*il Primo modo hà un certo mezano effetto tra il mesto, et lo allegro; per cagione del Semiditono, che si ode nel concento sopra le chorde estreme della Diapente, et della Diatessaron; non havendo altramente il Ditono dalla parte grave; per sua natura è Modo religioso, et divoto. Però potremo ad esso accommodare ottimamente quelle parole, le quali saranno piene di gravità, et che trattaranno di cose alte, & sententiose; accioche l'harmonia si conuenghi con la materia, che in esse si contiene*" (1561, p.322).

[1016] "*Volevano alcuni, che'l Secondo modo contenesse in se una certa grauità severa, non adulatoria; et che la sua natura fusse lagrimevole, et humile; di maniera che mossi da questo parere, lo chiamAarono Modo lagrimevole, humile, & deprecativo. La onde si vede, che havendo gli Ecclesiastici questo per fermo, l'hanno usato nelle cose meste, et lagrimose; come sono quelle delli tempi Quadragesimali, et di altri giorni di digiuno; et dicono, che è Modo atto alle parole, che rapresentano pianto, mestitia, solicitudine, cattività, calamità, et ogni generatione di miseria; et si trova molto in uso ne i loro canti*" (1561, p.322-323).

	possui uma natureza que comove ao choro, acomodando palavras igualmente lacrimosas e cheias de lamento"[1017] (1561, p.324).
4	"Semelhantemente, esse [modo], segundo a opinião [dos músicos práticos], se acomoda maravilhosamente às palavras e assuntos lamentosos, que contém tristeza ou suplicosas lamentações, como são os assuntos amorosos e aqueles que expressam languidez, quietude, tranquilidade, adulação, engano e calúnia. Por conta desse efeito, alguns o chamam de 'modo adulatório'. Esse modo é um tanto mais triste do que o seu principal (i.e., autêntico), especialmente quando procede por movimento contrário [ao seu principal], isto é, de maneira descendente e com movimentos lentos. Eu acredito que se [esse modo] for utilizado sem a mistura da *diapente* do décimo modo [A-E] e com a cadência posta em 'a', é considerado mais 'viril'. No entanto, frequentemente o quarto modo é misturado dessa maneira"[1018] (1561, p.324)
5	"Alguns intentam que, no cantar, esse modo traz modéstia, felicidade e alívio dos cuidados irritantes. Assim os antigos utilizavam-no acomodando às palavras ou assuntos que continham alguma vitória, e por causa disso, alguns desses o chamavam de jocoso, modesto e prazeroso"[1019] (1561, p.325).
6	"Esse [modo], assim como o quinto, foi muito utilizado pelos eclesiásticos em muitas composições escritas em seus livros, o qual diziam que não consiste [em um modo] nem muito alegre, nem muito elegante. Assim, utilizavam-no em composições sérias e devotas que contém comiseração, acomodando-o a assuntos lacrimosos, de maneira que o chamavam de 'modo devoto e lacrimoso', diferentemente do segundo [modo], o qual é mais fúnebre e calamitoso"[1020] (1561, p.326).
7	"Segundo aquilo que dizem, esse [modo] convém às palavras ou assuntos que são lascivos ou que tratam de lascívia; palavras que são alegres e ditas com modéstia, assim como aquelas que expressam ameaça, revolta e ira"[1021] (1561, p.327).

[1017] "*Se questo Modo non si mescolasse col Nono, et si udisse semplice, haverebbe la sua harmonia alquanto dura: ma perche è temperata dalla Diapente del Nono, & dalla Cadenza, che si fa in a, che in esso grandemente si usa; però alcuni hanno havuto parere, che habbia natura di commovere al pianto; la onde gli accommodAarono volentieri quelle parole, che sono lagrimevoli, et piene di lamenti*" (1561, p.324).

[1018] "*Questo medesimamente, secondo la loro opinione, si accommoda maravigliosamente a parole, o materie lamentevoli, che contengono tristezza, ouero lamentatione supplichevole; come sono materie amorose, et quelle, che significano otio, quiete, tranquillità, adulatione, fraude, & detrattione; il perche dallo effetto alcuni lo chiamAarono Modo adulatorio. Questo è alquanto più mesto del suo principale, massimamente quando procede per movimenti contrarij, cioè dall'acuto al graue, con movimenti tardi. Credo io, che se'l si usasse semplicemente, senza mescolarvi la Diapente, et la Cadenza posta in a, che serve al Decimo modo; che hauerebbe alquanto più del virile, di quello, che non hà cosi mescolato: ma accompagnato in tal maniera, si usa grandemente, di modo che si trovano molte cantilene composte sotto questo Modo*" (1561, p.324)

[1019] "*Alcuni vogliono, che nel cantare, questo Modo arrechi modestia, letitia, & sollevatione a gli animi dalle cure noiose. Però gli Antichi usAarono di accommodarlo alle parole, o materie, che contenessero alcuna vittoria: onde da tal cose alcuni lo dimandAarono Modo giocundo, modesto, et dilettevole*" (1561, p.325).

[1020] "*Questo da gli Ecclesiastici è stato molto frequentato, si come era frequentato anche molto il suo Modo principale: Imperoche si trova ne i loro libri molte cantilene, composte sotto questo Modo, ilquale dicono, non esser molto allegro, ne molto elegante; et però lo vsAarono nelle cantilene gravi, et devote, che contengono commiseratione; et lo accompagnAarono a quelle materie, che contengono lagrime. Dimaniera che lo chiamAarono Modo devoto, et lagrimevole; a differenza del Secondo, ilquale è più tosto funebre, et calamitoso, che altro"* (1561, p.326).

[1021] "*A questo (secondo che dicono) si conviene parole, o materie, che siano lascive; o che trattino di lascivia; le quali siano allegre, dette con modestia; et quelle, che significano minaccie, perturbationi, et ira*" (1561, p.327).

8	"Os [músicos] práticos dizem que esse modo possui uma natureza que contem em si, uma certa suavidade e abundante docilidade que preenche de alegria as almas dos ouvintes com uma mistura de jocosidade e graça. Eles intentam que [esse modo] seja distante de qualquer lascívia e de todo vício, acompanhando palavras e assuntos afáveis, civilizados e sérios que contém pensamentos profundos e especulativos, tais como aqueles adequados a impetrar a graça de Deus"[1022] (1561, p.328).
9	"Alguns chamaram esse modo de aberto e terso, [o qual é]muito adequado aos versos líricos, podendo acomodar ao aquelas palavras que contém assuntos alegres, doces, suaves e sonoros, sendo que (como dizem) possui em si um rigor agradável misturado com uma certa alegria e doce suavidade. É bastante noto que entre esse modo e o primeiro, há muita semelhança, porque a primeira espécie de *diapente* é comum a ambos, e pode ser facilmente passado de um a outro, assim como o terceiro ao décimo primeiro modo"[1023] (1561, p.330).
10	"Podemos dizer que a natureza desse modo não é muito distante daquela do segundo e nem do quarto, se tal juízo for estabelecido a partir da harmonia que dele nasce, pois [esse modo] se serve da [espécie de] *diapente* que é comum ao segundo [modo], e da *diatessaron* utilizado também pelo quarto [modo]"[1024] (1561, p.332).
11	"Esse [modo] possui a sua natureza muito apta para danças e aos *balli*, pois na maior parte dos *balli* ouvidos na Itália são tocados nesse modo. Assim, por alguns o chamam de 'modo lascivo'"[1025] (1561, p.333).
12	"Esse modo é apto às coisas do amor que contêm coisas lamentosas, porque em cantochãos esse é um modo de lamento e um tanto de tristeza, segundo a opinião de alguns. Todavia, todo compositor que deseja realizar uma composição que seja alegre, não deve partir desse modo"[1026] (1561, p.334).

Tabela 73: Síntese da relação entre os modos e os afetos atribuídos por Zarlino (1561, p.322-334).

[1022] "*et dicono li Prattici, che questo Modo hà natura di contenere in se una certa naturale soavità, et dolcezza abondante, che riempe di allegrezza gli animi de gli ascoltanti, con somma giocondità, et soavità mista; et vogliono, che sia al tutto lontano dalla lascivia, et da ogni vitio. La onde lo accompagnAarono con le parole, o materie mansuete, accostumate, gravi, contenenti cose profunde, speculative, et divine; come sono quelle, che sono accommodate ad impetrar gratia da Dio*" (1561, p.328)

[1023] "*Questo Modo, alcuni l'hanno chiamato aperto, et terso, attissimo a i versi lirici; la onde se li potranno accommodar quelle parole, che contengono materie allegre, dolci, soavi, et sonore: essendo che (come dicono) hà in sè una grata severità, mescolata con una certa allegrezza, et dolce soavità oltra modo. È cosa notissima a tutti li periti della Musica, che questo Modo col Primo sono tra loro molto conformi: percioche la Prima specie della Diapente è commune all'uno, et all'altro; et si può passare dall'uno in l'altro facilmente; ilche si può etiandio dire del Terzo, et dell'Undecimo modo*" (1561, p.330).

[1024] "*Potemo dire, che la natura di questo Modo sia non molto lontana da quella del Secondo, et del Quarto, se tal giudicio si può fare dall'harmonia, che nasce da esso: imperoche si serve della Diapente, che è commune del Secondo; et della Diatessaron, che serve anche il Quarto*" (1561, p.332).

[1025] "*Questo è di sua natura molto atto alle danze, et ai balli: per il che vedemo, che la maggior parte de i balli, che si odeno nella Italia, si suonano sotto questo Modo; La onde nacque, che alcuni lo dimandAarono Modo lascivo*" (1561, p.333).

[1026] "*Questo Modo, è atto alle cose amatorie, che contengono cose lamentevoli: perche è nelli Canti fermi Modo lamentevole, et hà alquanto di mestitia, secondo il loro parere; tuttavia ciascuno compositore, che desidera di fare alcuna cantilena, che sia allegra, non si sa partire da lui*" (1561, p.334).

A última passagem inferida dessa seção consta no capítulo 30 da quarta parte do tratado, intitulada "Aquilo que o compositor deve observar ao compor, e de qual maneira os modos devem ser julgados" ("*Quello, che de osservare il Compositore componendo, et in qual maniera si habbia da far giuditio delli Modi*"). A argumentação de Zarlino inicia-se com um apontamento sobre composições as quais podem se utilizar tanto de modos chamados *semplice* (i.e., constituídos unicamente pelas espécies de *diapente* e *diatessaron* inerentes) ou *mistos*[1027] (i.e., comistos, constituídos por espécies de outros modos diferentes de seu par plagal ou autêntico). Segundo o autor, tais casos são notavelmente comuns entre modos que compartilham a mesma espécie de oitava, embora constituídos por espécies de *diapente* e *diatessaron* diferentes (justamente resultantes da divisão harmônica e aritmética anteriormente comentadas). Como exemplo, Zarlino cita o caso do modo 3 e do modo 10, em que ambos compartilham a mesma espécie de oitava (E-e), embora divididos de maneira diversa ('E-♮-e' e 'E-a-e', respectivamente).

Em virtude das eventuais misturas entre os modos 3 e 10, 1 e 9, Zarlino reforça a necessidade do julgamento modal ir além da observação da *finalis*, e assim, observar e compreender toda a composição a qual conduz para esse final. Zarlino afirma que certas composições podem terminar na nota 'mediana' ('*mezzana*'): isto é: na nota referente a uma quinta acima da *finalis* original. Essa observação permite compreender, por exemplo, composições do modo 10 cuja *finalis* é 'A', terminarem em 'E' - a sua '*mezzana*'. A codificação desse comportamento harmônico observado por Zarlino, acrescenta uma certa flexibilidade para atribuição modal, principalmente com relação às composições em que se observa algum nível de ambiguidade entre ao '*processo'* (espécies de *diapente* e *diatessaron* manifestas na melodia em questão) e a *finalis*.

Além disso, Zarlino comenta sobre a importância das cadências as quais "fornecem grande luz" ao juízo modal ("*danno gran lume in tale cosa*") e caracterizam-se como mais um significativo marcador modal a ser observado no *processo* da composição. Dessa

[1027] Aqui vale enfatizar que a terminologia adotada por Zarlino se diferencia daquela comumente observada na tradição oriunda de *Lucidarium* (1317-1318) de Marchetto de Padua. Assim como apresentado no capítulo 14 da quarta parte de *Le Istitutione* (1561, p.315), por modos '*communi*', entende-se os modos 'mistos' da tradição marchettiana: isto é, aqueles modos que compartilham as espécies de seu par plagal ou autêntico. Já os modos '*misti*', equivalem aos modos 'comistos': isto é, aqueles modos que compartilham espécies de outros modos diferentes de seu par (seja ele plagal ou autêntico).

maneira, o 'método modal-analítico' que serve tanto à perspectiva compositiva quanto analítica de Zarlino distingue-se na identificação de três pontos principais e suas respectivas associações com os doze modos. Dessa maneira, recomenda que sejam observados: (1) as espécies ao longo da peça; (2) as cadências apresentadas; e (3) a *finalis*. Com relação ao primeiro ponto, podemos rememorar que Zarlino, baseando-se na célebre citação de Teofilo Folengo[1028], comenta sobre a importância da observação do Tenor como aquela voz que é responsável por indicar a 'forma' (i.e., as espécies) do modo de uma peça. No entanto, em passagem no capítulo 57 da terceira parte do tratado, Zarlino também comenta que, do ponto de vista composicional, algumas das vozes de uma peça manifestariam as notas referentes ao modo autêntico, e outras, aquelas do modo plagal inerente.[1029]

Para exemplificar a sua perspectiva com relação ao julgamento modal de peças 'problemáticas' nesse quesito (isto é, com a presença de 'incoerências' quanto ao *processo* e a *finalis*), Zarlino cita particularmente dois casos os quais iremos nos concentrar nos próximos parágrafos: o moteto *Si bona suscepimus* de Verdelot, e o madrigal *O invidia nemica* de Willaert.

Com relação a *Si bona suscepimus*, Zarlino o atribui ao modo 9 (transposto), apesar de sua *finalis* em 'A': ou seja, considerando a *forma* do modo 9 *per b molle* (D-a-d), a resolução final se encontra na *mezzana*. As características desse modo (com uma certa ênfase em 'A') podem ser observadas já no exórdio da referida peça (Ex.465), sobretudo a respeito da organização das entradas imitativas a partir do Baixo, que estabelecem um padrão de entradas em 'D-A-A-A-D'.

Conforme será apresentado apropriadamente na próxima seção (3.24.1.3), as cadências regulares relacionadas ao modo 9 transposto são aquelas com resolução em 'D-F-A-d'. Se observarmos a sequência das cadências presentes em todo modo moteto (conforme

[1028] Citado por Zarlino como '*Poeta Mantovano*', a passagem Teofilo Folengo apresentada no cap.58 faz menção a uma passagem de *Baldus* (XXI), no qual o poeta disserta sobre o papel de cada uma das quatro vozes, incluindo o Tenor, o qual é o "reitor das vozes e o guia do modo' da composição: "*Plus ascoltantum Sopranus captat orecchias/ Sed Tenor est vocum rector, vel Guida Tonorum/Altus Apollineum carmen depingit et ornat/ Bassus alit voces, ingrassat, fundat, et auget*" (1561, p.239).

[1029] "*La onde dico, che oltra la osservanza delle Regole date di sopra, fa dibisogno primieramente, che'l Compositore accompagni in tal maniera le parti della cantilena; che se una sarà contenuta tra le chorde del primo Modo, l'altra sia compresa da quelle del secondo*" (1561, p.234). Portanto, esse comentário faz-nos entender que, além do Tenor, Zarlino demonstra indícios que também consideram as características modais das demais vozes para a atribuição modal.

reunidas na Tabela 74), a atribuição do modo é confirmada por tais marcadores, apesar da presença de cadências irregulares em ‘C’ e ‘G’. Ao final do moteto (Ex.466), observa-se a conclusão em A, conforme enfatizado pelo próprio Zarlino (1561, p.336).

É de se notar que, apesar da notável importância dedicada na relação entre modos e afetos nos capítulos dedicados aos modos propriamente ditos, Zarlino estranhamente não realiza nenhum comentário a respeito ao longo de todo capítulo 30. Uma das muitas conjecturas possíveis a respeito dessa ausência, figura aquela em que os afetos possuem um papel sob uma perspectiva *a priori* ao compositor, influenciando seu planejamento para as escolhas fundamentais na organização dos materiais da composição (escolha do *soggetto*, cadências, *ambitus* das vozes, etc.). Essa possibilidade ajuda-nos compreender que, os elementos supracitados referentes ao presente capítulo consistem, de fato, em uma perspectiva *a posteriori*, ou ainda, atuantes durante o próprio ato compositivo, como manifesto no próprio título do capítulo (“*Quello che de osservare il Compositore componendo...*”).



Exemplo 465: Início do moteto *Si bona suscepimus*, de Verdelot (cf. edição de BRAGARD, 1966, p.5).

Compassos de referência[1030]	**C./T.**[1031]	**B. e vozes complementares**[1032]	**Cadências**
c.6	T↑ - A(T↑)	B↓	**F**
c.11	A↑ - B↓	T	**C***
c.14	C↑ - T↓	Q(B↓)	**C***
c.23	C↑ - Q↓	(T – A)[1033]	**A**
c.35	C↓ - Q↑	B[1034] - A	**D**
c.41	C↑ - Q↓	(B – T)[1035]	**A**
c. 58	C↑ - T↓	(Q – A)[1036]	**A**
c.67	A↑ - B↓	Q – C	**G***
c.72	A↑ - B↓	Q - C	**G***
c.78	C↑ - Q↓	T – A	**D**
c.90	Q↑ - C↓	-	**D**
c.96	Q↓ - C↑	(T – A) [1037]	**A**
c.113	C↑ - T↓	(Q – A) [1038]	**A**

Tabela 74: Sequência das cadências observadas em *Si bona suscepimus*, de Verdelot. Os asteriscos da coluna à direita identificam aquelas cadências chamadas 'irregulares' ao modo 9 transposto.

[1030] Cf. edição de Anne-Marie Bragard, *Philipe Verdelot Opera Omnia* (*Corpus Mensurabilis Musicae* 1966, p.1-5), baseada no manuscrito E. II 55-60, Biblioteca Vallicelliana, Roma.

[1031] Nessa coluna são identificadas as vozes que procedem com fórmulas melódicas cadenciais referentes ao Cantus (ascendente) e Tenor (descendente) a estabelecerem a cadência 'perfeita (uníssono ou oitava) nos termos apresentados por Zarlino (cf. seção 3.24.3). Para a identificação, utilizaremos a inicial da voz que apresenta a fórmula em questão acrescida de uma seta (para cima ou para baixo, respectivamente). As eventuais substituições da fórmula descendente do Tenor por aquela ascendente, serão identificadas com símbolo 'T↑' adicionada da inicial da voz que a apresenta. Eventuais evasões cadenciais serão apresentadas pela abreviação '*fugg.*' ('*fuggita*'). Tais elementos serão apropriadamente discutidos e explicados na seção a seguir (3.24.3). Os mesmos sinais também serão utilizados na tabela 74.

[1032] Constam aqui as vozes que complementam a resolução cadencial, em especial a fórmula melódica do Bassus – salto de quinta para abaixo ou quarta para cima (representada com uma seta para cima ou para baixo) – e eventuais vozes partícipes na resolução cadencial. Se a fórmula do Bassus for apresentada por uma outra voz, a sua inicial terá o acréscimo do símbolo 'B↑' ou 'B↓' conforme a configuração apresentada da cadência.

[1033] As vozes mencionadas apresentam uma relação de quarta ('D') com a resolução cadencial.

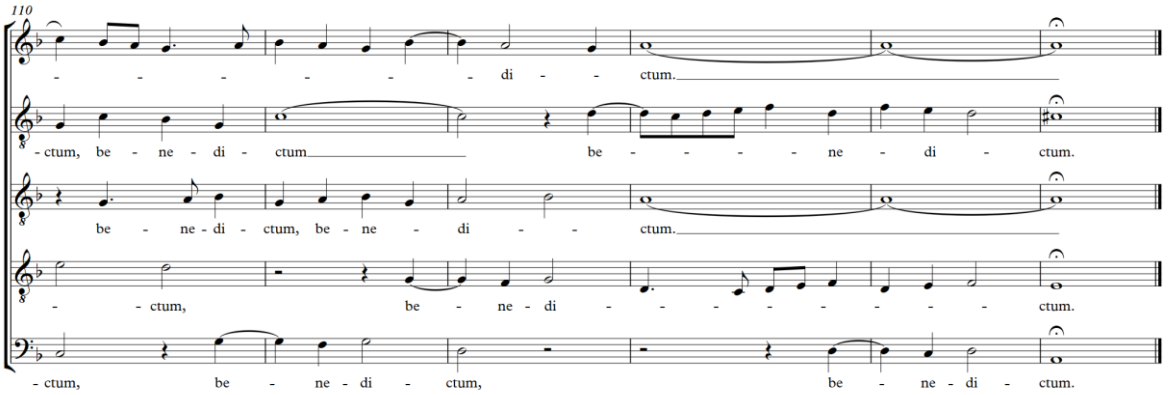
[1034] O Bassus apresenta uma relação de terça ('Bb') com a resolução cadencial.

[1035] As vozes mencionadas apresentam uma relação de quarta ('D') com a resolução cadencial.

[1036] As vozes mencionadas apresentam uma relação de quarta ('D') com a resolução cadencial.

[1037] As vozes mencionadas apresentam uma relação de quarta ('D') com a resolução cadencial.

[1038] As vozes mencionadas apresentam uma relação de quarta ('D') com a resolução cadencial.



Exemplo 466: Final do moteto *Si bona suscepimus*, de Verdelot (cf. BRAGARD, 1966, p.5).

A respeito do madrigal *O Invidia nemica di virtute* (Ex.467), Zarlino o atribui ao modo 2 (transposto). De maneira semelhante ao caso anterior, o autor enfatiza a 'incoerência' revelada pelo *processo* manifesto durante a peça e a sua *finalis*: assim, a *finalis* é apresentada na *mezzana* ('D'), uma vez que a espécie do modo 2 se encontra em 'D-G-d' (em que 'G' é originalmente a real *finalis* do modo).

Observando os indícios apresentados ao longo peça - e valendo-se aqui das observações apresentadas por Bentito V. Rivera em seu ensaio "*Finding the Soggetto in Willaert's Free Imitative Counterpoint: A Step in Modal Analysis*" (1993) - nota-se que, apesar da atribuição ao modo 2 transposto realizada por Zarlino, certas características podem ser acrescentadas a essa atribuição uma comistura com o modo 9 transposto, além de eventuais transgressões do âmbito que denotam uma mistura com o modo 1 transposto (1993, p.82).

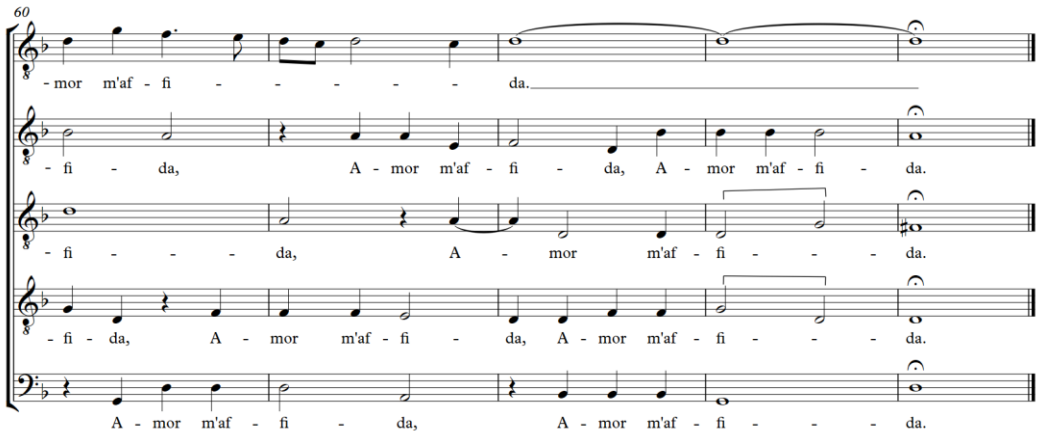
No entanto, interessa-nos apontar sobretudo a relação com da comistura, uma vez que, já no exórdio do madrigal, percebe-se a considerável ênfase na forma do modo 9 transposto ('D-A-d'), diante das entradas imitativas. O mesmo pode ser notado no final da *prima pars*, em que a sonoridade final (sem a presença de cadência) ocorre na *mezzana* do modo ('A') (Ex.468), diferenciando-se da finalização da *seconda parte*, apresentada na *mezzana* do modo 2 transposto atribuído por Zarlino (Ex.469).



Exemplo 467: Início do madrigal *O Invidia nemica di virtute*, de Willaert (cf. ZENCK; GERSTENBERG, 1966, p.14).



Exemplo 468: Final da *prima parte* do madrigal *O Invidia nemica di vertute*, de Willaert (cf. ZENCK; GERSTENBERG, 1966, p.17).



Exemplo 469: Final da *seconda parte* (‘*Né però che con atti*’) e conclusão do madrigal *O Invidia nemica di vertute*, de Willaert (cf. ZENCK; GERSTENBERG, 1966, p.19).

No entanto uma breve observação na sequência das cadências presentes em todo madrigal revela uma ênfase no modo atribuído por Zarlino, mesmo na *prima parte*. O primeiro fato de interesse consiste na apresentação consideravelmente tardia da primeira cadência propriamente dita (em ‘D’). Embora essa resolução seja a *finalis* do modo 9 transposto, esta também figura entre as cadências (‘*mezzana*’) do modo 2 transposto. Contudo, as duas outras cadências, apresentadas também na primeira parte, são realizadas na *finalis* real do modo 2 transposto – enfatizando que o término dessa parte, em ‘A’, ocorra sem a realização de uma cadenciais propriamente dita. Já na segunda parte, entretanto, uma grande variedade de resoluções cadenciais é observada, incluindo a apresentação de uma cadência em ‘C’, ‘irregular’ a ambos os modos. Ao final, como comentado, realiza-se a cadência em ‘D’, compreendida por Zarlino como a *mezzana* do modo 2.

Dessa maneira, o fator cadencial aparentemente pode ter exercido uma considerável influência na argumentação a qual levou Zarlino a preferencialmente em atribuir esse madrigal ao modo 2 transposto e não ao modo 9 transposto, como se observa na Tabela 75. De acordo com o raciocínio apresentado no tratado, há mais elementos que corroboram à compreensão da resolução final como a ‘*mezzana*’ ao invés da *finalis* real do modo comisto conjecturado por Rivera.

Compassos de referência[1039]	C./T.	B. e vozes complementares	Cadências
c.26	C↑ - Q↓	T – A	**D**
c.56	T↑ - Q(T↑)	B↑	**D**
c.60	C↑ - T (*fugg*.)	Q – A	**G**
c.66	C↑	T(B↑)	**G**
c. 90	C↑ - Q(T↑)	B (*fugg.*) – T	**F***
c.93	A↑ - T↓ (*fugg*.)	B↑ – Q – C	**(C)**
c.96	C↑ - A(T↑)	B↓ - T	**G**
c.102	C↑ - T↓	Q(B↑ *fugg.*) – A	**G**
c.113	A↑ - T (*fugg*.)	B↓	**D**
c.115	C↑ - T↓	B↑ – T – A	**F***
c.117	A↑ - B(T↓)	Q – T	**F***
c. 120	T↑ - A(T *fugg*.)	B↓ – Q	**G**
c.121	Q↑ - A(T↑)	T – C	**G**
c.123	C↑ - Q↓	T – A	**D**
c. 125	A↑ - B(T↓)	Q – T	**F***
c.128	T↑ - A(T *fugg*.)	B↓ - Q – C	**G**
c.129	Q↑ - A(T↑)	T – C	**G**
c.131	C↑ - Q↓	B *fugg.* – T – A	**D**

Tabela 75: Sequência das cadências observadas em *O Invidia nemica di virtute*, de Willaert. Os asteriscos da coluna à direita identificam aquelas cadências do modo 9 transposto, enquanto os sinais que se apresentam entre parênteses, distinguem aquelas cadências irregulares. A resolução 'D' é comum a ambos os modos (embora seja a real *finalis* do modo 9 transposto).

3.23.1.3 Cadência

No tratado, apesar da apresentação de comentários sobre a cadência tomar parte daqueles dedicados aos modos, é durante os capítulos 53 e 54 da terceira parte que Zarlino a aborda de maneira sistemática, estabelecendo sua definição, assim como aspectos de sua classificação quanto estrutura. Para o nosso propósito dividiremos a exposição sobre o assunto em três partes, abordando aspectos sobre: (1) a definição de 'cadência'; (2) a taxionomia cadencial quanto estrutura; (3) a relação entre cadências e modos. Para isso, as informações relacionadas aos dois primeiros pontos serão inferidas a partir dos mencionados capítulos 53 e 54, enquanto que aquelas relacionadas ao terceiro ponto, serão inferidas dos capítulos 18 e 29 da quarta parte do tratado.

Dessa forma, iniciaremos com a definição apresentada por Zarlino, cuja base da argumentação fundamenta-se no entendimento da cadência à semelhança da pontuação gramatical. Vale enfatizar que na tratadística italiana anterior a Zarlino, pode-se mencionar

[1039] Cf. edição de Hermann Zenck e Walter Gerstenberg, *Adriani Willaert Opera Omnia* (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 1966, p.14-18), baseada na edição de '*Musica nova*' (Veneza, Gardano, 1559).

a significativa contribuição de Giovanni Del Lago por essa mesma perspectiva (cf. apresentada na seção 3.8.1.5 e 3.8.2.3 do presente estudo), cujos termos são muito semelhantes àqueles apresentados por Zarlino, como pode ser observado na citação abaixo.

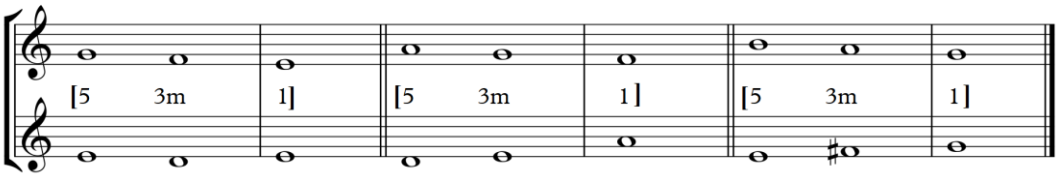
> La Cadenza adunque è un certo atto, che fanno le parti della cantilena cantando insieme, la qual dinota, o quiete generale dell'Harmonia, o la perfettione del Senso delle parole, sopra le quali la cantilena è composta. Overamente potemo dire, ch'ella sia una certa terminatione d'una parte di tutto 'l concento, et quasi mezana, o vogliamo dir finale terminatione, o distintione del contesto dell'Oratione. Et benche la Cadenza sia molto necessaria nell'Harmonie; percioche quando non l'hanno mancano (com'hò detto) d'un grande ornamento necessario, si per la distintione delle sue parti, come anco di quelle della Oratione; non è però da usarla; se non quando s'arriua alla Clausula, overo al Periodo contenuto nella Prosa, o nel Verso; cioè, in quella parte, che termina il Membro di essa, ouer'una delle sue parti. Onde la Cadenza è di tanto valor nella Musica, quanto è il Punto nella Oratione; et si può veramente chiamare Punto della Cantilena. E' ben vero, che si pone anco dove si riposa; cioè, dove si trova la terminatione d'una parte dell'Harmonia, nel modo che si fermiamo etiandio nel contesto dell'Oratione, quando si trova non solamente la distintione mezana, ma ancore la finale. Ne la dovemo porre sempre in un luogo, ma si bene in luoghi diversi, accioche dalla varietà ne seguiti più grata & più dilettevole Harmonia (1561, p.221).
>
> A cadência, portanto, é uma espécie de ato que fazem as partes da composição ao cantarem juntas, pelo qual se denota um repouso geral da harmonia ou o perfeito entendimento do texto sobre o qual a composição é realizada. Também podemos dizer que ela é um tipo de finalização de uma parte da composição, [seja] essa próxima a sua metade ou em seu final, ou ainda na segmentação no âmbito da oração. A cadência é muito necessária para as harmonias, pois quando não se as têm, perde-se um importante e necessário ornamento, seja pela distinção [que proporciona] às partes [de uma composição], seja pela distinção que esta provoca ao texto. No entanto, [a cadência] não deve ser usada ao menos que seja no final de uma cláusula ou período contido na prosa ou no verso, pois é nesse momento que o membro ou uma dessas partes [do texto] termina. A mesma importância que a cadência possui em música, o ponto possui no texto, e, [portanto, a cadência] pode ser chamada verdadeiramente como o 'ponto da composição'. É verdade que a cadência é apresentada também onde se repousa, isto é, onde há o término de uma das partes da harmonia, de maneira que cessa-se também do ponto de vista da oração quando há a segmentação medial ou aquela final. Devemos dispor [a cadência] sempre em algum lugar, mas que [então] sejam lugares diferentes, pois a variedade torna a harmonia mais gratificante e agradável.

Com relação a taxionomia cadencial sustentada por Zarlino, pode-se compreender duas categorias principais: as cadências perfeitas e imperfeitas, podendo ambas serem realizadas tanto de maneira '*semplice*' (nota-contra-nota) quanto '*diminute*' (notas livres e com a presença da sincopa). As cadências chamadas 'perfeitas' distinguem-se por sua resolução em uníssono ou em oitava, a qual é precedida por uma consonância imperfeita (terça menor e sexta maior, respectivamente), que prossegue por movimento contrário e grau conjunto. Para ilustrar tais processos, o Exemplo 470 reúne cadências perfeitas (em uníssono e em oitava), tanto *semplice* quanto *diminute*.



Exemplo 470: Cadências perfeitas com resolução em uníssono e em oitava: *semplice* (a e c) e *diminute* (b e d) (1561, p.221-223).

No caso da resolução em uníssono, Zarlino comenta sobre duas configurações cadenciais, as quais são classificadas como '*cadenze propiamente*' e '*cadenze impropiamente*'. Como pode ser observado no Exemplo 471, o autor considera uma cadência 'impróprias', quando a antepenúltima nota da resolução (a '*prima figura*', na terminologia adotada por Zarlino), constitui em uma quinta, que procede para '*seconda figura*' e então, para a '*prima figura*' (a resolução), por movimento contrário em grau conjunto. Já as cadências 'próprias' aparentemente caracterizam-se por aquelas estruturas estabelecidas pelos demais movimentos (o que pode incluir a quinta como *antepenultima*), embora a resolução, nesse caso, deve sempre ser precedida pela terça menor.

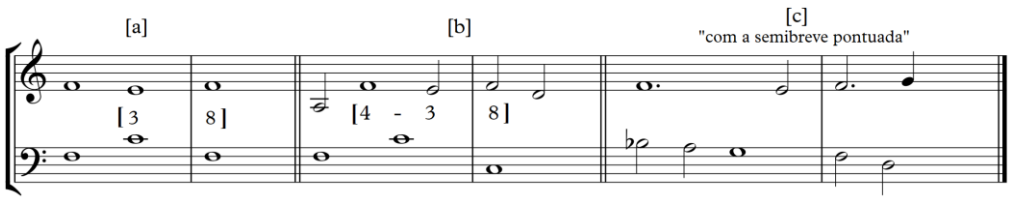


Exemplo 471: Cadências 'impropriamente ditas', segundo Zarlino (1561, p.222).

Com relação a resolução em oitava, outras configurações cadenciais são apresentadas. Como mostra o Exemplo 472, Zarlino menciona a possibilidade da progressão entre a terça e a oitava, tanto *semplice* (a) quanto *diminuita* (b)[1040]. Nesses casos, ele aconselha que não sejam utilizadas nos finais de contrapontos a duas vozes. Há ainda a possibilidade da

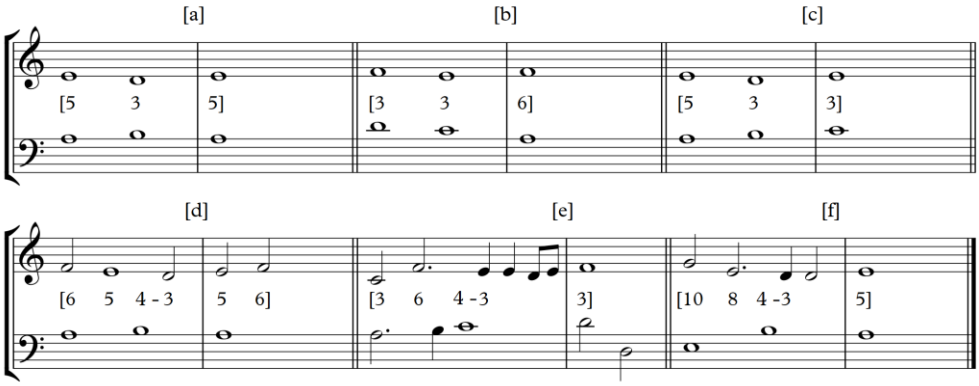
[1040] A qual gera a fórmula melódica cadencial geralmente apresentada no Baixo (em outras palavras, o '*basizans*') em situações com mais vozes.

realização da cadência *diminuita* com o uso da semibreve pontuada, pela qual estabelece-se a sincopa (c) no lugar da costumeira semibreve.



Exemplo 472: Outras possibilidades de cadências com resolução em oitava (1561, p.223 e 225).

As chamadas cadências imperfeitas caracterizam-se pela resolução na terça, quinta ou sexta, como afirma Zarlino (1561, p.224), conforme mostra o Exemplo 473. Embora sejam 'impropriamente chamadas de cadência' (se comparadas às demais 'propriamente' entendidas como tal) ele recomenda que tais estruturas sejam apresentadas ao longo da peça e não para finalizá-las - embora acrescenta que esse é apenas um conselho, e não um preceito (provavelmente por conta das eventuais resoluções em quinta, ainda que não mencione essa distinção). Como essa categoria cadencial não estabelece a sua resolução na perfeição do uníssono ou da oitava, ao final do capítulo, Zarlino também menciona que os músicos práticos as denominam como '*cadenze fuggite*', ou cadências que 'evadem' à resolução.



Exemplo 473: Exemplos de cadências imperfeitas (1561, p.224).

Assim, diante da importância atribuída à essa categoria, Zarlino continua a exposição sobre o assunto e dedica o breve capítulo 54 às considerações sob essa perspectiva. Portanto, para o autor, evadir a cadência ('*fuggir la cadenza*'):

> é...um certo ato que fazem as vozes, almejando prosseguir para a terminação perfeita de acordo com uma das maneiras apresentadas anteriormente, embora se dirigem para outro lugar[1041] (1561, 226).

Após a definição, Zarlino apresenta um breve contraponto a duas vozes, através do qual o aluno "compreenderá as diversas maneiras pelas quais podemos evadir". Valendo-se das observações e colocações realizadas por Anne Smith em '*The Performance of 16th-Century Music*' (2011), apresentaremos uma síntese dos procedimentos adotados por Zarlino, bem como os extratos específicos do referido contraponto, em que ocorrem as '*cadenze fuggite'*, bem como as respectivas propostas de resolução.

Portanto, em síntese, Smith infere oito processos dessas 'evasões' realizadas por Zarlino, como descritas na Tabela 7. Para facilitar a comparação, optou-se por apresentar individualmente os 'extratos' cadenciais, tanto na versão originalmente proposta por Zarlino quanto naquela de Smith, como pode ser observado na Figura 198.

	Tipos de evasões
1	A nota da voz a qual deveria ascender para a realização apropriada da resolução (i.e., '*clausula cantizans'*), procede descendendo. Esse processo pode ser observado nos extratos 1, 4, 7, 8, 9 e 17 da Figura 198.
2	Uma das vozes procede por salto (às vezes preenchido por passagens em grau conjunto) para um intervalo consonante em vez de realizar a oitava resolutiva. Esse processo pode ser observado nos extratos 2, 3, 5, 6, 8, 11 e 13.
3	Um caso especial do procedimento anterior consiste na substituição da resolução da fórmula cadencial típica do Baixo (i.e., *basizans*) pela terça abaixo da voz superior, como pode ser observado no extrato 2.
4	Em vez da voz superior proceder ascendentemente por grau conjunto estabelecendo uma oitava, esta salta uma terça enquanto a voz inferior permanece uma terça abaixo, como pode ser observado no extrato 3.
5	Quando a semibreve estabelece a sincopa em dissonância, mas a resolução ocorre uma nota antes do previsto, essa não completa o processo cadencial previsto, como pode ser observado no extrato 4, 5 e 16.
6	Em vez da voz proceder com a fórmula cadencial do Baixo (quinta descendente), esta realiza a resolução uma sexta com a voz superior, como pode ser observado no extrato 8.
7	A voz inferior procede descentemente, por grau conjunto, acompanhando a voz superior, cuja resolução ocorre de maneira evasiva, como pode ser observado no extrato 17.
8	Uma das duas vozes subitamente procede para uma pausa no lugar em que deveria ocorrer a resolução, como pode ser observado no extrato 10, 14 e 16.

Tabela 76: Síntese das evasões inferidas por Smith (2011, p.78-79) a partir do exemplo apresentado por Zarlino (1561, p.226).

[1041] "[*il*] *Fuggir la Cadenza sia…un certo atto, il qual fanno le parti, accennando di voler fare una terminatione perfetta, secondo l'uno de i modi mostrati di sopra, et si riuolgono altrove*" (1561, p.226).


1
(1a)
(1b)
2
(2a)
3
(3a)
4
(4a)
5
(5a)
6
(6a)
7
(7a)
8
(8a)
9
(9a)



Figura 198: Extratos do exemplo de Zarlino (1561, p.226) e as resoluções das cadências *fuggite*, segundo Smith (2011, p.79-80).

A respeito do último tópico inferido sobre o assunto – a associação entre cadência e modos, os quais são apresentados ao longo dos capítulos 18 e 29 da quarta parte do tratado-, destaca-se apenas a dependência estrutural dessas com a forma de cada modo. São denominadas cadências regulares (‘*cadenze regulari*’) aquelas que apoiam-se nos extremos da espécie de oitava e a *mezzana* dividida harmônica e aritmeticamente; e então, divide-se ainda a espécie de *diapente* pela *mezzana*, estabelecendo uma terça menor ou maior (a depender da configuração da espécie inerente). Optando pela síntese, apresenta-se, portanto, a Tabela 77 com todas as cadências regulares de acordo com cada modo, incluindo aqueles transpostos (*per b molle*). Enfatiza-se que as notas fazem referência à posição no Tenor (ou a voz que atua assume estruturalmente a sua posição no processo cadencial).

Modos	**Cadências** (sistema *per ♮ durum*)	**Cadências** (sistema *per b molle*)
1	**D**, F, a, d[1042]	**G**, b♭, d, g[1043]
2	A, **D**, F, a[1044]	D, **G**, b♭, d
3	**E**, G, ♮, e	**A**, c, e, a
4	B, **E**, G, ♮	E, **A**, c, e
5	**F**, a, c, f	**B♭**, D, F, b♭
6	C, **F**, a, c	F, **b♭**, d, f
7	**G**, ♮, d, g	**C**, E, G, c
8	D, **G**, ♮, d	G, **c**, e, g
9	**A**, C, E, a	**D**, F, a, d
10	E, **a**, c, e	A, **D**, F, a
11	**C**, E, G, c	**F**, a, c, f
12	G, **c**, e, g	C, **F**, a, c

Tabela 77: Síntese da relação entre cadências e modos estabelecidas por Zarlino (1561, p. 320-335).

[1042] A nota destacada em negrito identifica a *finalis* do modo.
[1043] Como não explicitadas, as cadências dos modos transpostos foram inferidas da lógica expositiva a partir dos modos regulares.
[1044] Todas as cadências dos modos plagais são originalmente apresentadas da nota mais aguda para a mais grave, (assim como a forma das espécies inerentes), evidenciando o caráter descendente das melodias típicas a esses modos.

Considerações finais

Como defendido ao longo do primeiro capítulo, a tradução do termo '*theoretikon*' de Aristides Quintilianus por '*inspectiva*' realizado por Giorgio Valla, marca simbolicamente o início de uma série de metamorfoses relacionadas ao entendimento do papel do teórico e os seus atributos analíticos no campo das ciências musicais. A cadeia de autores que se propuseram a adotar direta ou indiretamente a terminologia de Valla, corroboraram este gradual deslocamento da 'observação à distância' inerente a natureza teorética da música, à uma posição em que a 'análise' designa uma propriedade para além da contemplação: uma ação a qual deve ser conduzida exclusivamente por um 'músico especialista' - como afirma Cerreto -, o único que seria capaz de observar e compreender os elementos formantes das composições. Contudo, tais autores também afirmaram a dependência desse conhecimento à sua contraparte prática. Além das relações intrínsecas ao próprio fazer musical, esses músicos promoveram normas que acabaram inevitavelmente exercendo uma segunda finalidade além daquelas inerentes à execução: a de estabelecer os critérios e os termos que guiaram a perspectiva avaliativa daquele 'músico especialista'.

Portanto a formulação desses preceitos nos tratados de *musica prattica* foi caracterizada pela confluência das leis harmônicas de natureza pitagórica e das várias camadas de teorizações acumuladas, cujo repertório nunca as correspondeu em absoluto – pois, na verdade, essa jamais fora a pretensão dos autores desses documentos, já que, como afirmava Vicentino: "certas coisas acidentais não podem ser ensinadas[1045] (1555, f.79r).

Justamente dessa relação podemos estabelecer um esboço do termo 'análise' a ser aplicado naquele contexto: aquele para expressar o confronto entre um procedimento (ou mesmo uma obra, ou conjunto delas) e as codificações oriundas do constante diálogo estabelecido entre preceitos e práticas que circundavam tais autores. Embora tais teorizações foram majoritariamente resultantes de um processo descritivo, caracterizado pela formulação de regras observadas na prática e/ou cultivadas por tratados precedentes, o período também testemunha um dos pontos altos da transformação iniciada, de maneira mais proeminente,

[1045] "…*certe cose accidentali non si possono insegnare*" (1555, f.79r).

desde o século XV[1046]: do processo 'descritivo', passa-se a surgir seções (ou mesmo tratados inteiros) dedicadas ao processo 'prescritivo', caracterizado por uma abordagem que organiza a adaptação da realidade musical em um método pedagógico progressivo, fornecendo ao estudante um caminho alternativo à imitação dos modelos formulados a partir dos grandes mestres.[1047]

Predominantemente embasadas no método dedutivo-aristotélico, ambas abordagens tratadísticas (descritas/prescritivas), amalgamadas na maior parte do século XVI, começam então a se tornar cada vez mais delineadas. A divisão foi de certa maneira impulsionada pela adoção de certas agendas reformistas apoiadas na reavaliação dos fundamentos da ciência musical à luz das fontes gregas. A matéria-prima da autoproclamada 'nova música', surge dos esforços das traduções do grego para o latim realizadas por humanistas desde o círculo contextual de Gafurio (como Gianfrancesco Burana, Nicolò Leoniceno, Pietro Barozzi), passando também pelo já mencionado Giorgio Valla, além de Carlo Valguglio, Antonio Ermanno Gogava (o qual atendeu os pedidos de Zarlino para tradução do tratados musicais de Aristóxeno e Ptolomeo) (GALLO, 1981, p.311), ao posterior expoente e célebre círculo florentino, guiado por Giorolamo Mei nesse quesito. Com isso, podemos sumariamente afirmar que uma terceira abordagem tratadística, caracterizada por uma postura mais 'libertária' e 'progressista' da prevalência da expressão e culto à palavra, começa também a se cristalizar com a missão de apresentar o caminho para alcançar os famigerados '*effetti meravigliosi*' da antiga música grega.

Dessa forma, pode-se compreender ao menos três abordagens tratadísticas ao final do século XVI, convenientemente relacionadas à *ars canendi*, *ars componendi* e à *ars poetica*. A crescente individualização dessas correntes foi igualmente proporcional ao nível de delimitação demonstrada por esses documentos: isto é, a argumentação apresentada demonstra-se mais claramente direcionada à uma área específica da arte sonora.

[1046] Momento no qual as *capelle musicali* se consolidam e se tornam instituições ligadas às catedrais de toda a península Itálica (especialmente no veneto), impactando notoriamente a produção tratadística da *ars cantandi* do período (GALLO, 1981, p.297)

[1047] Sobre o assunto, Jeppesen, ao traçar um panorama do desenvolvimento pedagógico relacionado às cinco espécies como programa progressivo para a teoria do contraponto, apresenta um concisa e elucidada afirmação sobre o longo período de transição até o século XVII-XVIII: "*...it is quite significant that the contrapuntal theory is in the process of changing from a discipline concerned with describing a style as best it can to one which emphasizes pedagical ends"* (JEPPESEN, 1992, p.37).

Além disso, a presença de termos como '*essaminare*', '*osservare*', ou mesmo '*giudicare*' nesses tratados, consiste em um claro convite à prática daquilo que analogamente poderíamos chamar de 'análise'. Geralmente posicionados ao final uma explanação e/ou antecedendo a apresentação de um exemplo musical propriamente dito, é interessante notar que essas orientações consistem, à época, uma atividade confiada exclusivamente ao exercício crítico de seu leitor, cuja aplicação é parte integrante da formação do músico e não possui um direcionamento 'explícito' sobre os detalhes desse procedimento: uma prática que foi inaugurada de maneira mais explícita por Burmeister, como visto ao final do capítulo 1.

Como consequência, compreende-se que a construção da 'análise' como atributo advém justamente do entendimento dos preceitos apresentados nos tratados - entre os quais estão esses que nos esforçamos para inferir no presente estudo - e sua internalização perante a ampla rede contextual que constitui a formação do indivíduo daquele tempo.

Assim, o tratado como fonte e transmissão do conhecimento musical consistiu-se em um objeto de constante ressignificação perante as variadas mudanças e demandas durante o século XVI italiano. Logo, podemos estender o mesmo para o entendimento da análise. No processo 'descritivo', por exemplo, a análise atuou como o meio pelo qual o teórico elabora suas formulações (seja a respeito do contraponto, do sistema mensural, modal, etc.). No processo 'prescritivo', por outro lado, a análise fora exercida como recurso para 'antever' situações, a fim de compreendê-las e reutilizá-las posteriormente diante de uma circunstância semelhante. Esta última, por exemplo, constituiu uma abordagem comum nos tratados de diminuição, pelo qual a construção do conhecimento musical atua como um 'alimentador' dos acervos imagéticos semelhantes aos *loci*/*tropos* da retórica. O mesmo pode ser dito a respeito da poética musical promulgada pelas 'novas músicas', pela qual a análise apresenta-se de maneira a explicitar e justificar as licenças expressivas diante da tradição doutrinária**,** constituindo um importante (e incentivado) recurso retórico aliado ao texto.[1048]

[1048] Como afirma J. Peter Burkholder em *Rule-breaking as Rhetorical Sign*, in: *Festa Musicologica*: Essays in Honor of George J. Buelow *FestschriftSer* 14, 1995, p.369-389). Apesar do ensaio ser integralmente dedicado à questão, um breve resumo de sua posição é apresentada quando o autor rememora a crítica de Giulio Cesare Monteverdi a Giovanni Maria Artusi, quando esse aponta a quebra das leis do tratamento da dissonância direcionada ao madrigal Cruda Amarili, de Monteverdi apresenta-o sem o texto inerente em *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica* (1600), excluindo justamente aquilo que seria razão para aquela licença, cumprindo, aos olhos de Burkholder, uma clara função retórica: "*...the music does not make sense on music terms alone, as Giulio Cesare points out in criticizing Artusi for printing the music without the words. We are*

Se observarmos os dados inferidos das sete categorias que guiaram toda a investigação do capítulo 3, nota-se que certos posicionamentos analíticos se mostram contíguos, denotando a manutenção de uma determinada tradição, enquanto outros, são caracterizados como proposições ativas no curso de uma tradição. Dessa forma, para efeito de conclusão, a partir de uma perspectiva transversal entre os tratados, apresentaremos abaixo sete tabelas que irão sintetizar os tópicos inferidos em cada uma das categorias.

A primeira categoria, sobre os 'elementos relacionados à tradição do cantochão', talvez seja aquela com o menor nível de reelaboração ativa durante todo o período estudado. Intimamente relacionado aos cânones da Igreja, as poucas mudanças, quando presentes, revelam-se como adequações às práticas locais ou mesmo impulsionadas por convicções de seus autores diante do repertório polifônico, pelas quais muitas vezes são as reavaliações da tradição.

Antes de apresentarmos a tabela inerente, um primeiro dado relevante acerca das contiguidades relacionadas à presente categoria, consiste no número de tratados dedicados exclusivamente à música monofônica. Da lista dos tratados selecionados, constata-se que apenas quatro se enquadram nesse perfil: Bonini, Ts.2; Rossetti, Ts.5; Cinciarino, Ts.16; e o primeiro tratado de Aiguino, Ts.21.[1049] As características expositivas nesses documentos revelam-se evidentemente diferentes daqueles cujo escopo compreende também os elementos da música mensurada. Nos tratados supracitados, o assunto é apresentado exclusivamente de maneira a fornecer ao leitor uma base fundamental do conhecimento para a prática eclesiástica, sobretudo relacionado ao entendimento do espaço sonoro revelado pelo *gamut*, seu reconhecimento por meio das sílabas hexacordais e sobre os detalhes em realizar satisfatoriamente a prática musical nos ritos cristãos.

As contribuições mais 'ativas' perante a tradição são observadas naqueles tratados em que o conhecimento produzido é utilizado como fundamento às questões da prática da música

forced to look outside – to the words, character, or dramatic situation – for an explanation. Thus the rule-breaking functions as a sign that the music is to be interpreted in rhetorican terms, while the specific meaning that is conveyed by what rules are broken and by the associations generated by the particular device that is used" (BURKHOLDER, 1995, p.378)

[1049] É importante mencionar que outros dois tratados não considerados na lista daqueles selecionados, continuam a serem impressos ao longo do período, que são: Bonaventura, Ls.1 e Anônimo, Ls.2. Além desses, há o *Incipiunt Regula florum musices*, (Florença, 1510) de Pietro Canuzzi, importante representante florentino sobre o assunto.

polifônica, cujo direcionamento e intenção desses autores (bem como as circunstâncias político-culturais nas quais eles se encontram), corroboram para a adoção de uma abordagem mais progressista sobre o assunto. Entre eles, podemos destacar a apresentação da mão guidoniana expandida de Vanneo (Ts.8): um caso notório da adaptação da tradição diante de necessidades da codificação de um espaço sonoro mais amplo. Algo semelhante ocorre com a proposta de Vicentino (Ts.17) acerca da solmização dos gêneros cromático e enarmônico (além do gênero diatônico), ou mesmo na transposição dos hexacordes, apresentada na explicação de Lusitano (Ts.19).

Entretanto, outros autores apresentam suas doutrinas com uma associação mais estreita à tradição, embora apresentem também algum nível de diálogo com os seus respectivos contextos. Os tratados de Aaron consistem em um exemplo claro dessa relação. Como visto, apesar de sua educação musical conturbada, o autor florentino apresentou argumentos a partir daquilo que observava em sua vivência musical, resultando na apresentação da tradição de uma maneira bastante particular (sobretudo nos primeiros tratados). A respeito dessa categoria, pode-se salientar a proposta taxionômica do repertório de cantochão em *De Institutione harmonica* (Ts.1) – como visto baseada nas doutrinas de Johannes Ciconia apresentada em *Nova musica* ou aquela de Guido d'Arezzo em *Micrologus.* Podem ser incluídos ainda a apresentação dos tons salmódicos para fins composicionais em *Toscanello* (Ts.4) e os breves comentários sobre os *ethos* modais no *Compendiolo* (Ts.14).

Outras informações também nos oferecem um panorama do elemento crítico a respeito da execução prática dos cantochãos, como por exemplo, o caso de Lanfranco (Ts.7), cuja explicitação das três fases da execução de um cântico configura-se em um extrato do processo comumente enfrentado pelo cantor diante da leitura do repertório. De maneira semelhante, consta também o argumento de Rosetti (Ts.5) sobre os detalhados elementos críticos da correta declamação textual, assim como a crítica ao descaso praticado entre os cantores de seu meio sobre o assunto.

Portanto, considerando tais aspectos, a tabela 78 apresenta uma síntese de todos os principais tópicos inferidos sobre essa categoria ao longo do capítulo 3.

Tratados/Seção (em ordem cronológica)	**Tópicos inferidos**
Aaron, Ts.1 (seção 3.1.1.1)	- Proposta taxionômica de duas classes de cantochão: (a) *differens, indifferens, communis*; (b) *prosaicus, metricus.* - Sobre os cânticos que adotam espécies 'comuns' (*communis*); - O entendimento da oitava como '*omnium absolutissima*'.
Aaron, Ts.4 (seção 3.1.3.1)	- Apresentação dos tons salmódicos para fins composicionais.
Rossetti, Ts.5 (seção 3.17.1.1)	- Sobre a relação entre música e texto, e os elementos considerados para a correta declamação.
Zappa, Ts.6 (seção 3.22.1.1)	- O *ethos* de acordo com cada gênero dos cânticos.
Lanfranco, Ts.7 (seção 3.11.1.1)	- Sobre as fases da execução de um cântico: (a) solmização; (b) internalização dos sons, sem as sílabas; e (c) com a disposição do texto.
Vanneo, Ts.8 (seção 3.19.1.1)	- Sobre a mão guidoniana expandida.
Del Lago, Ts.9 (seção 3.8.1.1)	- Sobre o posicionamento do hexacorde *naturale* entre aqueles *duro* e *molle*
Aaron, Ts.14 (seção 3.1.5.1)	- O *ethos* de acordo com cada um dos gêneros dos cânticos.
Vicentino, Ts.17 (seção 3.20.1.1)	- A solmização nos gêneros diatônico, cromático e enarmônico
Lusitano, Ts. 19 (seção 3.12.1.1)	- Especificação de sua mão guidoniana; - Transposição dos hexacordes.

Tabela 78: Síntese dos tópicos inferidos relativos à primeira categoria em cada um dos tratados investigados ('elementos relacionados à tradição do cantochão').

Com relação a segunda categoria, 'consonância e dissonância', os dados inferidos de todos os tratados investigados confluem essencialmente para três assuntos: (1) a classificação dos intervalos, com especial observância à tradição promulgada por Gafurio (embora não exclusivamente); (2) a classificação dos intervalos segundo critérios dos autores; (3) as características de certos elementos da dialética expositiva adotada. Entre o grupo de tratados que tiveram suas informações inferidas e que estão associadas ao primeiro assunto, constam particularmente aqueles de Aaron (Ts.1, Ts.4 e Ts.14) - cujo entendimento do intervalo de quarta foi detalhada tanto na seção 2.2 quanto em 3.1.5.2. Em relação ao segundo assunto, destacam-se aqueles de Vicentino (Ts.17), com a especial atenção sobre as qualidades '*incitato*' e '*molle*' para a classificação intervalar. Acrescenta-se também o tratado de Galilei (Ts.25), caracterizado pelo grande detalhamento expositivo acerca das divisões intervalares, além do apontamento crítico de discrepâncias entre teoria e prática.

O terceiro assunto consistiu naquele com o maior número de observações inferidas, uma vez que, a dialética apresentada pelos autores em tais casos, pôde esclarecer não somente a própria classificação em si, mas também como esta era compreendida de acordo com os demais elementos discutidos nesses tratados. A tabela 79 apresenta a síntese dos assuntos inferidos a respeito dessa categoria.

Tratados/Seção (em ordem cronológica)	**Tópicos inferidos**
Aaron, Ts.1 (seção 3.1.1.2)	- Distinção entre consonâncias simples perfeitas (5ª, 8ª) e imperfeitas (3ª, 6ª), compostas perfeitas (12ª, 15ª, etc.) e imperfeitas (10ª, 13ª, etc.), e dissonâncias (2ª, 4ª, 7ª). O uníssono é apresentado como o princípio da consonância, não como uma de fato. - Salienta-se a presença da 4ª e 7ª listadas entre as consonâncias no capítulo 2, embora conjectura-se que seja um erro de impressão.
Bonini, Ts.2 (seção 3.6.1.1)	- Comentário crítico sobre um gráfico apresentado no tratado que reúne toda exposição sobre o assunto.
Aaron, Ts.4 (seção 3.1.3.2)	- Distinção entre consonâncias simples perfeitas (uníssono, 5ª, 8ª) e imperfeitas (3ª, 6ª), compostas perfeitas (12ª, 15ª, etc.) e imperfeitas (10ª, 13ª, etc.). O uníssono é apresentado como o princípio da consonância, não como uma de fato. - Princípios gerais sobre a correta disposição das consonâncias.
Lanfranco, Ts.7 (seção 3.11.1.2)	- Sobre a adoção da terminologia dos intervalos 'segundo os antigos', os quais classificavam em: equisonas (unis., 8ª, 15ª, etc.); consonas (5ª, 12ª, etc.); *emmele* (3ª, 6ª, 10ª, etc.) e dissonas (2ª, 4ª, 7ª, 11ª, etc.).
Mauro da Firenze, Ts.11 (seção 3.13.1.1)	- Sobre as características expositivas relacionadas aos tratados de Gafurio (*Practica musice*), Bonini (*Acuttissime observationes*) e Lanfranco (*Scintille di musica*); - Sobre a 'inconveniência' dos intervalos imperfeitos (3ª, 6ª, etc.); - Apenas os três tipos de semitons (*maggiore, minore e minimo et comma*) são expressamente listadas entre as dissonâncias.
Aaron, Ts.14 (seção 3.1.5.2)	- Sobre o status da quarta como dissonância, incluindo comparações com os tratados anteriores do autor).
Dentice, Ts.15 (seção 3.9.1.1)	- Estreitamente relacionada à exposição de Acquaviva; comenta-se a respeito da exposição 'aditiva' dos intervalos (i.e., exposição não organizada/separada em consonâncias e dissonâncias)
Vicentino, Ts.17 (seção 3.20.1.2)	- Sobre os atributos '*incitato'* e '*molle'* dos intervalos apresentados pelo autor.
Porta?/Graziani, Ts.18 (seção 3.16.1.1)	- Sobre a maneira como organiza a exposição gráfica dos intervalos; - Comentários a respeito das qualidades atribuídas às classes de intervalos.
Galilei, Ts.25 (seção 3.10.1.1)	- Sobre as discrepâncias entre a teoria e a prática; - Classificação dos intervalos baseada em: consonâncias perfeitas (unis., 4ª, 5ª, 8ª), imperfeitas (3ª, 6ª), média (4ª) e dissonâncias (2ª, Trítono, *Semidiapente*, Sétima).
Bona, Ts.29/Ts.31 (seção 3.5.2.1)	- Distinção entre consonâncias simples perfeitas '*unisone et equisone*' (uníssono, 8ª), perfeitas '*mezzane et consone*' (5ª) e imperfeitas '*emmele*' (3ª, 6ª). A mesma classificação para as versões compostas (duplicadas e triplicadas)

Tabela 79: Síntese dos tópicos inferidos relativos à segunda categoria ('consonância e dissonância').

Com relação à terceira categoria, 'notação', uma série de mudanças paradigmáticas na prática do repertório no início do século XVI acompanharam os preceitos teóricos apresentadas nos tratados do período. Entre os elementos talvez mais significativos desse cenário, figuram os posicionamentos apologéticos de Spataro apresentados contra os aspectos sustentados por Gafurio. Assim como apresentado ao longo do capítulo 3, muitos testemunhos da 'inquietação' de Spataro puderam ser observadas em suas cartas endereçadas aos teóricos de seu círculo, especialmente Aaron e Del Lago. Contudo, ainda que tais preocupações tenham sido expostas nos tratados desses autores – assim como em seu próprio (Spataro, L.18) – a maior fonte documentada a respeito consta justamente nesse conjunto epistolar: testemunhos que nos possibilitam compreender com maior detalhe e clareza os pontos de discórdia e concordância entre esses autores.

As informações extraídas através do estudo dos tratados selecionados confluem em três assuntos principais: (1) elementos sobre a interpretação da perfeição, proporção e a *emiolia*; (2) o entendimento do *tactus*; (3) a interpretação dos símbolos em disposição vertical e horizontal (nesse caso, o chamado 'símbolo contra símbolo'). No entanto, apesar desses figurarem as maiores confluências, outros elementos sobre essa categoria também foram examinados, como a notação de cânones (Aaron, Ts.1) e os elementos sobre a organização mensural perante a igualdade da mínima (Bonini, Ts.2) ou da breve (Aaron, Ts.12).

Entre todas as informações inferidas, aquela apresentada por Zacconi (Ts.32) a respeito de sua análise sobre a correta interpretação dos símbolos mensurais presentes na Missa *L'homme armé* a 5 de Palestrina, talvez tenha consistido na amostra mais diretamente ligada aquilo que poderíamos chamar de uma 'análise' propriamente dita. Além da explicação sistemática aplicada em toda Missa, a impressão das vozes da peça no tratado e a realização de algumas das soluções dos complexos tenores fundamentalmente apoiados na tradição notacional do século anterior, constituem em um testemunho único na tratadística do período. Nesse caso, o músico 'especialista', nos termos de Dentice e Cerreto, manifesta-se na maneira expositiva como Zacconi conduz a análise, cujo objetivo é claramente relacionado à resolver um problema que, aos seus olhos, é frequente entre os cantores de sua época – dificuldades que acometeram o próprio autor, como demonstram os indícios de sua biografia.

Considerando essas caraterísticas, a tabela 80 apresenta uma síntese dos tópicos inferidos nos tratados investigados a respeito dessa categoria.

Tratados/Seção (em ordem cronológica)	**Tópicos inferidos**
Aaron, Ts.1 (seção 3.1.1.3)	- Sobre a notação dos cânones
Bonini, Ts.2 (seção 3.6.1.2)	- Sobre a evidência indireta da igualdade da mínima.
Aaron, Ts.5 (seção 3.1.3.3)	- Da maneira de cantar 'símbolo contra símbolo' - Sobre a maneira de 'numerar' o canto.
Zappa, Ts.6 (seção 3.22.1.2)	- Sobre os tipos de *tactus.*
Lanfranco, Ts.7 (seção 3.11.1.3)	- Dos aspectos terminológicos relacionados; - Sobre a disposição silábica; - Sobre a maneira de cantar 'símbolo contra símbolo'.
Vanneo, Ts.8 (seção 3.19.1.2)	- Dos aspectos terminológicos relacionados; - Sobre os três tipos de *tactus*: '*mensura maior*', '*minor*' e '*proportionata*'.
Del Lago, Ts. 9 (seção 3.8.1.2)	- Sobre a interpretação de símbolos '*modus cum tempore*'; - Sobre a interpretação da perfeição e imperfeição em diversas mensurações; - Das proporções.
Mauro da Firenze, Ts.11 (seção 3.13.1.2)	- Considerações sobre a sincopa; - Dos aspectos terminológicos relacionados a '*misura*', '*polso*' ou '*battuta*'.
Aaron, Ts.12 (seção 3.1.4.1)	- Sobre a equivalência da breve no sistema mensural; - Da dualidade da interpretação da proporção ternária; - Sobre a relação dos símbolos íntegros e diminuídos.
Vicentino, Ts.17 (seção 3.20.1.3)	- Sobre os tipos de *tactus.*
Graziani?, Ts., 18 (seção 3.16.1.2)	- Súmula dos símbolos habitais; - Da interpretação da proporção *sesquialtera* e da *emiolia*.
Bona, Ts.29/Ts.31 (seção 3.5.2.2)	- Sobre a interpretação da *sesquialtera* e da *emiolia*.;
Zacconi, Ts.32 (seção 3.21.1.1)	- Das estratégias gráfico-expositivas presentes no tratado; - A análise mensural da Missa *L'homme armé* a 5, de Palestrina.

Tabela 80: Síntese dos tópicos inferidos relativos à terceira categoria ('notação').

A quarta categoria, 'contraponto', abrange a maior quantidade de tratados cujas informações foram inferidas. Esse fato é consequência da evidente importância dessa categoria na constituição dos fundamentos que orientam a crítica dos elementos compositivos e estruturais da trama polifônica.

Ainda que possamos pontuar certas confluências dos elementos inferidos, observa-se uma quantidade significativa de características particulares na argumentação apresentada em

cada um dos tratados. Essa constatação sugere que, em termos gerais, uma parte da exposição sobre assunto inclina-se a se manter alinhada à tradição gafuriana (ou tinctoriana), enquanto a outra parte constitui-se de apontamentos provenientes das experiências do próprio autor do tratado.

Do ponto de vista das confluências, pode ser observado a recorrência de cinco assuntos entre as informações inferidas: (1) aspectos terminológicos (que incluem os elementos taxionômicos inerentes); (2) as oito regras do contraponto; (3) súmulas a respeito da correta disposição das consonâncias; (4) elementos terminológicos, conceituais e práticos sobre a *fuga* (o que inclui o cânone); (5) tratamento da dissonância. Com relação ao primeiro assunto, destacam-se: Aaron, Ts.1; Bonini, Ts.2; Aaron, Ts.5; Aaron, Ts.12, Angelo da Picitono, Ts.13, Zarlino, Ts.20, Padovani, Ts.22; Pontio, Ts.26; Tigrini, Ts.27; Bona, Ts.29/Ts.31; e Pontio, Ts.30. Com relação ao segundo assunto: Bonini, Ts.2; Zappa, Ts.6[1050]; Lanfranco, Ts.7; Del Lago, Ts.10; Aaron, Ts.14; Dentice, Ts.15; e Padovani, Ts.22. Ao terceiro assunto: Bona, Ts.29/Ts.31; Del Lago, Ts.10; Galilei, Ts.25; Lanfranco, Ts.7; Padovani, Ts.22; Pontio, Ts.26; Graziani?, Ts.18; e Vanneo, Ts.8. Ao quarto: Aaron, Ts.1; Bona, Ts.29/Ts.31; Del Lago, Ts.9, Zarlino, Ts.20, Padovani, Ts.22; Pontio, Ts.30; Graziani?, Ts.18; Tigrini, Ts.27; e Vicentino, Ts.17. A respeito do quinto assunto: Galilei, Ts.25; Lanfranco, Ts.7; Zarlino, Ts.20, Tigrini, Ts.27; e Vicentino, Ts.17.

Com relação aos demais aspectos – esses não caracterizados como ‘confluentes’ – destacam-se aqueles que apresentam tópicos diretamente relacionados ao processo compositivo como um todo. Entre eles estão as orientações específicas para a realização de um bom contraponto (Vicentino, Ts.17; Padovani, Ts.22; Pontio, Ts.26; Pontio, Ts.30), sobre os estilos composicionais (Pontio, Ts.26) e as indicações sobre o contraponto *alla mente* (Tigrini, Ts.27).

É interessante notar que é justamente por essas qualidades argumentativas que certas mudanças de paradigmas do processo compositivo são constatadas - sobretudo naqueles tratados da segunda metade do século. Como exemplo, pode-se citar o posicionamento de Pontio em seu *Dialogo* (Ts. 30), o qual comenta expressamente sobre a prevalência do ouvido à razão no ato compositivo[1051]

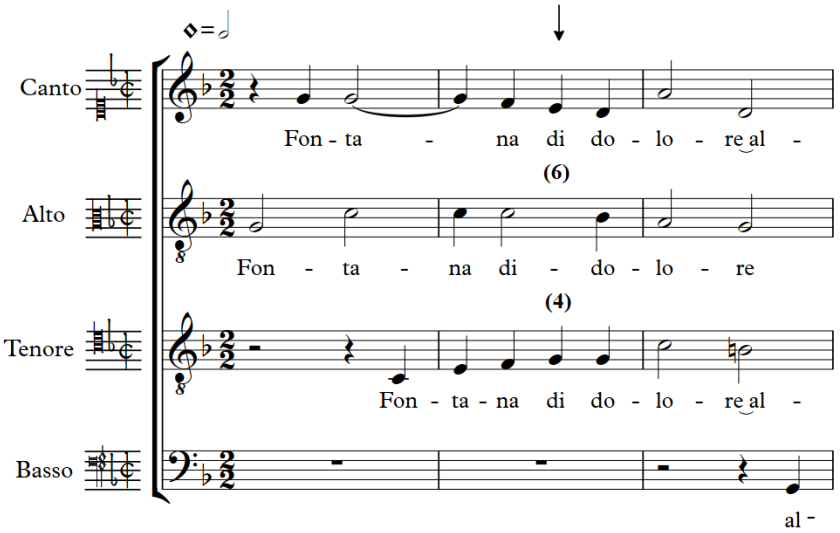
[1050] Embora o autor apresente apenas quatro (e não oito) regras para o contraponto.
[1051] Cf. seção 3.15.2.2. Esse é um posicionamento já declarado por Zarlino, ao comentar sobre uma certa discrepância entre os fundamentos sustentados por Boécio e a prática musical (cf. 1561, IV, cap.8).

Outro aspecto resultante da comparação dos processos inferidos observa a presença de duas maneiras explicativas sobre os elementos contrapontísticos na segunda metade do século XVI. De um lado, podemos citar a doutrina promulgada por Zarlino e seus discípulos ou seguidores mais próximos, em especial, Artusi e Tigrini; do outro, a doutrina apresenta por Pontio, assim como aquela de Bona. Enquanto o primeiro grupo tende a enfatizar a explanação da progressão entre consonâncias sob a perspectiva do movimento individual das vozes (*motto contrario*, *retto* e *obliquo*), o segundo grupo prioriza a situação intervalar em si, e posteriormente, as possibilidades de direcionalidade das vozes.

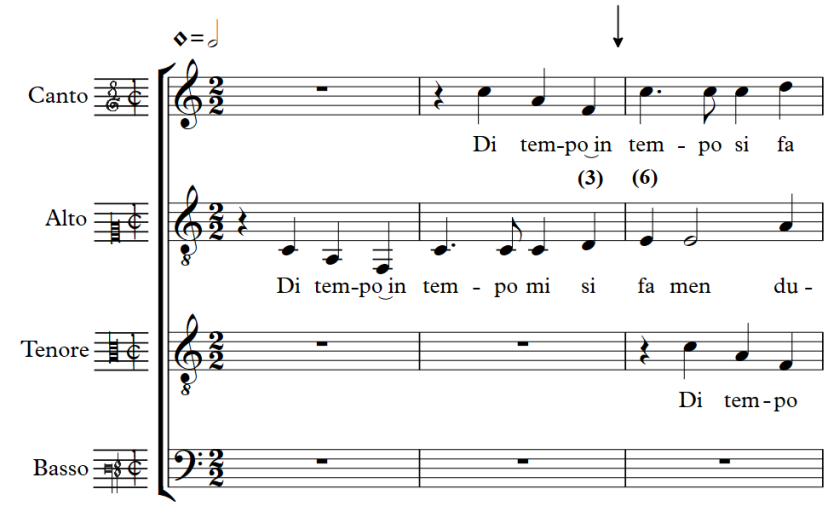
No entanto, ambas as correntes apresentam determinados exemplos do repertório para ilustrar os argumentos debatidos. Com relação a esse aspecto, observa-se diferenças mesmo entre Zarlino e Artusi. Enquanto Zarlino menciona peças do repertório para comentar sobre o uso e posicionamento do *soggetto* ou *cantus firmus* (além daquelas peças citadas na quarta parte acerca dos modos), Artusi cita exemplos de usos peculiares de certos intervalos, como no caso do madrigal, *Fontana di dolore*, de Cipriano de Rore, citado pela realização do intervalo de quarta concomitante à sexta (Ex. 474). Com relação a outra corrente, destaca-se a maneira adotada por Pontio, o qual, diferente de Zarlino e Artusi, cita não apenas o intervalo mas também determinadas progressões intervalares presentes no repertório por ele selecionado.[1052] Um desses exemplos é o madrigal *Di tempo in tempo* (Ex.475), também de Rore, mencionado no capítulo 4 de *Ragionamento* (Ts.26), o qual ilustra a progressão entre uma terça menor e uma sexta. [1053]

[1052] Embora Artusi também comente sobre a progressão cadencial em dois exemplos de Cipriano de Rore: *Fontana di dolore* (exemplo 38, supra) e '*Un'altra volta la Germania strida*', ambos comentados na seção 3.4.1.1.

[1053] Para a lista das peças citadas de ambos os autores, ver Apêndice (Ts.20, Ts.28 e Ts.26, respectivamente).



Exemplo 474: Cipriano de Rore, madrigal *Fontana di dolore*, início (cf. '*Il secondo libro di madrigali a quatro voci*', Veneza, Antonio Gardano, 1571). A seta indica uma das "muitas vezes" que o compositor apresenta a diposição da quarta junto com a sexta, de acordo com Artusi em *Seconda parte dell'Arte de Contraponto* (1589, p.33).



Exemplo 475: Cipriano de Rore, madrigal *Di tempo in tempo*, início (cf. '*Il primo libro de madrigal a quatro voci*', Veneza, Antonio Gardano, 1569). A seta indica a progressão entre a terça menor a sexta (menor) a qual provavelmente Pontio se refere em seu comentário no *Ragionamento* (1588, p.34).

Portanto, considerando tais aspectos, a tabela 81 apresenta a síntese a respeito das informações inferidos nessa categoria.

Tratados/Seção (em ordem cronológica)	**Tópicos inferidos**
Aaron, Ts.1 (seção 3.1.1.4)	- Da definição do contraponto; - Súmulas dos acréscimos de consonâncias à díade Soprano/Tenor; - Sobre as *fuga*s (as quais procedem por *imitatio* ou *fugatio*).
Bonini, Ts.2 (seção 3.6.1.3)	- Da definição do contraponto; - Sobre as oito regras do contraponto.
Aaron, Ts.5 (seção 3.1.3.4)	- Dos aspectos terminológicos e conceituais sobre o contraponto e a composição; - Sobre os preceitos para a composição das vozes.
Zappa, Ts.6 (seção 3.22.1.3)	- Sobre as quatro regras para a realização do contraponto.
Lanfranco, Ts.7 (seção 3.11.1.4)	- As oito regras do contraponto (tratamento das consonâncias) - Sobre o tratamento das dissonâncias; - Súmula para a combinação das consonâncias; - Orientação do autor em como ensinar contraponto aos estudantes.
Vanneo, Ts. 8 (seção 3.19.1.3)	- Dos rudimentos do tratamento das consonâncias; - Súmula das combinações aplicadas às quatro vozes.
Del Lago, Ts.9 (seção 3.8.1.3)	- Sobre a definição da *fuga* e consequências práticas.
Del Lago, Ts.10 (seção 3.8.2.1)	- Sobre as oito regras do contraponto; - Do *contrapunto ad videndum*; - Do uso da sincopa; - Da combinação de consonâncias (a 3 e 4 vozes).
Mauro da Firenze, Ts.11 (seção 3.13.1.3)	- Sobre a dependência da exposição do autor relacionada àquela de Lanfranco.
Aaron, Ts.12 (seção 3.1.4.2)	- Sobre a reavaliação do autor perante os termos *fuga* e *contrapunto.*
Angelo da Picitono, Ts.13 (seção 3.3.1.1)	- Das categorias do contraponto; - Combinações de consonâncias a 3 e 4 vozes.
Aaron, Ts.14 (seção 3.1.5.3)	- Das qualidades do contraponto; - Das oito regras do contraponto.
Dentice, Ts.15 (seção 3.9.1.2)	- Da relação entre as vozes e os elementos da natureza; - Combinações de consonâncias; - As oito regras do contraponto; - Sobre a regra das 'terças e sextas'; - Dos elementos para a finalização das composições; - Da Natureza e propriedade do uso da quarta.
Vicentino, Ts.17 (seção 3.20.1.4)	- Sobre as progressões de consonâncias e dissonâncias orientadas pelas qualidades '*incitati*' e '*molli*'; - Dos tipos de sincopa; - Sobre a composição do *Faulxbordon*; - Dos elementos composicionais presentes no início, meio e fim de uma composição; - Das orientações sobre a adequação entre o texto e a música inerente; - Das orientações para uma composição 'harmoniosa e sem pobreza de consonâncias'; - Sobre a quebra de expectativa como recurso para a variação;

	- Considerações sobre composições a 2, 3, 4 ou mais vozes; - Sobre a realização de *fuga*s; - Sobre a maneira de duplicar, triplicar ou quadruplicar uma determinada passagem; - Sobre a maneira de revisar as partes de uma composição.
Graziani?, Ts. 18 (seção 3.16.1.3)	- Do início do contraponto; - Dos movimentos entre consonâncias perfeitas e imperfeitas; - Progressões de intervalos; - Do tratamento contraponstítico relacionada às sílabas *mi* e *fa;* - Sobre a maneira apropriada de dispor as notas ritmicamente; - Das passagens por 'grau conjunto' e das notas 'ligadas'; - Sobre maneiras para compor um cânone.
Zarlino, Ts.20 (seção 3.24.1)	- Sobre aquilo que se procura em toda composição; - Uso das dissonâncias no contraponto *diminuto;* - Análise comparativa a partir do modelo composicional de Willaert; - Sobre a taxionomia da *fuga* e imitação; - Das 'licenças' às regras do contraponto; - Sobre a adição improvisada de uma voz em composição à duas vozes; - Associação entre afetos e intervalos.
Padovani, Ts.22 (seção 3.14.1.3)	- As oito regras do contraponto - Das categorias do contraponto; - Sobre a progressão de consonâncias e dissonâncias; - Das orientações para um bom contraponto; - Dos contrapontos acima e abaixo do *cantus firmus* - Dos elementos do cânone
Artusi, Ts.24/Ts.28 (seção 3.4.1.1)	- Dos atributos que podem mover o 'espírito' e o expor sobre diversos efeitos; - Sobre aquilo que se procura em toda composição; - Sobre a classificação dos elementos da sincopa com dissonância; - Sobre a relação das dissonâncias em situações cadenciais.
Galilei, Ts.25 (seção 3.10.1.2)	- Sobre as particularidades do autor perante o ensino do contraponto; - Das progressões em contraponto simples; - Do ampliado uso das dissonâncias sustentado pelo autor;
Pontio, Ts.26 (seção 3.15.1.1)	- Das categorias do contraponto; - Das orientações para um bom contraponto; - Sobre a progressão de consonâncias e dissonâncias; - Súmula das considerações ao contrapontista e ao compositor; - Sobre os estilos composicionais.
Tigrini, Ts.27 (seção 3.18.1.1)	- Da definição e aspectos terminológicos associados; - Das categorias do contraponto; - Sobre o tratamento das dissonâncias; - Dos aspectos a serem considerados antes do início de uma composição; - Sobre a disposição adequada das vozes ao longo de uma composição; - Sobre a maneira de revisar as partes de uma composição. - Sobre a *fuga* e a imitação; - Sobre o contraponto duplo; - Sobre o contraponto *alla mente*.
Bona, Ts.29/Ts.31 (seção 3.5.2.3)	- Das categorias do contraponto; - Súmula de progressões a duas vozes; - Orientações sobre a boa condução do contraponto; - Taxionomia da *fuga* e outros processos contrapontísticos; - Sobre os quinze pontos fundamentais para a realização de uma composição.
Pontio, Ts. 30 (seção 3.15.2.2)	- Dos elementos terminológicos e conceituais relacionados à '*inventione*', e aspectos de sua utilização prática;

	- Dos atributos de um estilo composicional 'refinado'; - Tipologias composicionais; - Das nove causas que produzem variedade entre os compositores; - Sobre a invenção em um determinado modo e a cadência '*fuori del tuono*'; - Sobre a diferença entre *fuga* e imitação; - Dos 'modelos contrapontísticos'; - Do contraponto duplo e o cânone.

Tabela 81: Síntese dos tópicos inferidos relativos à quarta categoria ('contraponto').

As informações a respeito da quinta categoria, 'modos', são motivadas, em grande parte, por duas perspectivas (por vezes, apresentadas conjuntamente): da prática da execução (principalmente relacionada ao cantochão), cuja exposição estabelece-se como um guia prático para escolha adequada do repertório perante as necessidades dos ritos cristãos; e aquela da perspectiva compositiva (principalmente relacionada à polifonia), que se diferencia pelo direcionamento à criação de peças orientadas pelos fatores característicos de um determinado modo, ordenados segundo um conjunto de afetos inerentes. Contudo, o elevado número de variáveis e diferentes níveis de importância dados à regência modal em uma determinada peça por esses autores, levantaram - e continuam levantando- questões sobre o papel dos modos no repertório e na teoria expressa nesses tratados.[1054]

Para colaborar ao entendimento das informações inferidas como um todo, podemos recorrer a duas considerações argumentadas por autores recentes. A primeira encontra-se no capítulo 3 do livro '*Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*' (1968, e 1990, na versão em inglês) escrito por Carl Dahlhaus. De maneira enfática, o autor sustenta que o modo não constitui um 'sistema fechado' – ao qual sequer poderíamos chama-lo de um 'sistema' propriamente dito -, mas sim, um 'complexo' de características que estaria relacionado a determinados marcadores modais como a *finalis* e os elementos relativos à espécies formantes da oitava (*diapente* e *diatessaron*). Se na teoria tais elementos são bem determinados e fixos, a aplicação prática perpassa pela 'indeterminância' e 'incerteza'-

[1054] Um dos ensaios paradigmáticos sobre o assunto nesse sentido é o celebre '*Is mode Real? Pietro Aaron, the octenary system, and polyphony*' escrito por Harold Powers (in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, v. 16, 1992, pp. 9-52). Perspectivas contrastantes a de Powers também foram apresentados, destacando-se, por exemplo, a contribuição de Frans Wiering, '*Internal and external views of the modes*' (in: *Tonal Structures in Early Music*, 1998, pp.87-108) – a qual é comentada logo à frente no corpo do texto –, e, sobretudo, o artigo de Daniele Sabaino e Marco Mangani, *Tonal Types and Modal Attribution in Late Renaissance Polyphony: New Observations* (in: *Acta Musicologica*, 2008, LXXX/2, pp. 231-250).

qualidades, portanto, que corroboram a considerar o modo um conjunto de elementos característicos e não um sistema propriamente dito. Nas palavras de Dahlhaus:

> O próprio fator de indeterminação, o remanescente irredutível da incerteza, é um sinal que as características de um modo não formam um 'sistema' no qual cada componente apoia algum outro componente e possibilita que os demais existam. Ao invés disso, as características da polifonia modal formam um mero "complexo"[1055] (DAHLHAUS, 1990, p.212).

De maneira complementar, poderíamos também ser amparados pela abordagem de Frans Wiering a respeito desses marcadores. No artigo, "*Internal and external views of the modes*" (1998), Wiering conclui que essas duas visões sobre a atribuição modal estão interrelacionadas e constituem em duas abordagens com distintos estágios e propósitos. A primeira abordagem refere-se a chamada visão 'externa', realizada pelos 'músicos práticos', regida sobretudo pela *finalis* do canto e o *ambitus* manifesto – resumidamente relacionada a chamada definição '*omnis cantus*' por Wiering.[1056] A segunda abordagem constitui-se da visão 'interna', caracterizada por uma avaliação integral da composição para além da *finalis* e do *ambitus* – isto é, o '*processo*' nos termos dos tratadistas no século XVI. Segundo Wiering, esta é defendida pelos 'teóricos-filósofos' com o intuito composicional, determinada pela atribuição modal a partir do exame das espécies formantes do modo, das resoluções cadenciais apresentadas, entre outros marcadores modais. Na conclusão do artigo, Wiering apresenta a sua resposta à pergunta que intitula o célebre artigo de Harold Powers, '*Is mode real?*' ('O modo é real?'), no entanto, preferindo a versão, '*How real was mode?*' ('Quão real foi o modo?), afirmando:

> Minha resposta é que alguma versão do modo foi bastante real para todos os músicos durante um período considerável, mas apenas em uma versão simplificada, [ou] a visão "externa" dos modos. A visão "interna", que conecta espécies, escalas, finais, cadências, melodias, qualidades afetivas e assim por diante em um todo integrado - "modalidade real", por assim dizer - era uma abstração intelectual, talvez até mesmo um ideal platônico, que nunca foi possível ser totalmente alcançada em uma composição, embora fosse repetidamente usada como uma haste de medição para julgar composições existentes - e às vezes para julgar o compositor. A abordagem básica dos compositores da Renascença à modalidade era, portanto, informal. Muitos compositores parecem ter se inspirado na visão interna para a organização de características musicais particulares:

[1055] "*The very factor of indeterminacy, the irreducible remainder of uncertainty, is a sign that the features of a mode did not form a "system" in which every component supported every other component and enabled the others to exist. Instead, the features of modal polyphony formed a mere "complex'*"" (DAHLHAUS, 1990, p.212).

[1056] Baseado na definição presente em *Dialogus de musica* (c.1000): "*Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat*" (WIERING, 1998, p.91)

> aspectos da visão intelectual interna podiam ser, e muitas vezes foram transferidos do campo da teoria para o da composição livre. Desta forma, compor tornou-se mais difícil, mas também mais digno[1057] (WIERING, 1998, p.104).

Portanto, ambas as considerações de Wiering aqui apresentadas serve-nos como importantes ao enquadramento dos processos analíticos inferidos dos tratados investigados nesta pesquisa. Dessa forma, entre essas informações observa-se a confluência de dois assuntos principais: (1) atributos para auxiliar a identificação modal ou para uso composicional (por exemplo, classificação do *ambitus*, relações entre espécies e modos, orientações sobre uso na polifonia, etc.); (2) os afetos relacionados a cada modo. Com relação ao primeiro assunto, destacam-se os tratados: Aaron, Ts.1; Aaron, Ts.3; Aaron, Ts.4; Lanfranco, Ts.7; Aaron, Ts.12; Del Lago, Ts.10; Aaron, Ts.14; Bona, Ts.29/Ts.31; Dentice, Ts.15; Zarlino, Ts.20; Aiguino, Ts.21; Aiguino, Ts.23; Galilei, Ts.25; Pontio, Ts.26, Graziani?, Ts.18, Vanneo, Ts.8; Zacconi, Ts.32. Ao segundo assunto: Aaron, Ts.3; Padovani, Ts.22; Pontio, Ts.26, Vanneo, Ts.8.

Pode-se enfatizar outras contribuições peculiares decorrentes de elaborações um tanto quanto originais por parte dos autores, como o caso de Illuminato Aiguino (Ts.21/Ts.23), que sustenta uma abordagem sistemática a respeito das espécies aplicada ao sistema octonário expandido; ou a Del Lago (Ts.9), que comenta a respeito da importância das estreita relação necessária entre as palavras e os modos; e ainda, a descrição única e peculiar a respeito dos modos cromáticos e enarmônicos (além dos diatônicos) realizada por Vicentino (Ts.17). Há de se mencionar também a presença da dicotomia estabelecida no contexto pós-zarliniano a respeito do sistema dos doze modos perante aquele com oito modos, ou ainda, mesmo que de maneira meramente especulativa, a menção dos sistemas modais gregos de Aristóxeno e Ptolomeu por Galilei no *Dialogo* (L.62).

[1057]"*My answer is that some version of mode was very real to all musicians over a considerable period, but only in a stripped-down version, the "external" view of the modes. The "internal" view, connecting species, scales, finals, cadences, melodies, affective qualities, and the like in an integrated whole – "real modality," so to speak – was an intellectual abstraction, perhaps even a Platonic ideal, that was never possible to realize fully in a composition, though it was repeteadly used as a measuring rod to judge existing compositions – and sometimes to beat the composer. The basic approach of Renaissance composers to modality was thus an informal one. Many composers seem to have drawn inspiration from the internal view for the organization of particular musical features: aspects of the intellectual, internal view could be, and often were, transferred from the realm of theory to that of composition at will. In this manner, composing became more difficult, but also more dignified*" (WIERING, 1998, p.104).

A diversidade de teorias a respeito dos modos naquele contexto é ressaltada por Rocco Rodio em uma peculiar passagem de sua *Regole di Musica* (Nápoles, 1609), que apesar de promulgar a doutrina dos doze modos zarliniana, afirma a característica plural de seu contexto.

> Considerando as diversas opiniões, que por muitos se sustentam de maneira diferente ao atribuir quantos são os modos (uma vez que outros [músicos] afirmam que são quatro, outros seis, outros oito e outros doze) não me parecia ser um despropósito dizer alguma a respeito sobre esse assunto...[no entanto] falarei apenas aquilo que está ao meu alcance sobre os doze modos...(RODIO, 1609, p.54).[1058]

Portanto, apresenta-se abaixo a tabela 82 com a síntese dos tópicos inferidos a respeito dessa categoria nos tratados investigados.

Tratados /Seção (em ordem cronológica)	**Tópicos inferidos**
Aaron, Ts.1 (Seção 3.1.1.5)	- Tipologia modal: *perfecto*, *imperfecto*, *plusquamperfecto*, *mixto* e *commixto*; - Modos regulares e irregulares; - Tons salmódicos e suas *differentiae*; - Relação das notas iniciais de acordo como cada modo.
Aaron, Ts.3 (Seção 3.1.2.1)	- Estruturas dos modos pelas espécies de *diapente* e *diatessaron*; - Sobre as terminações (*finalis* e *cofinalis*); - O Tenor como principal voz marcador à atribuição modal; - Critérios para a atribuição modal e a organização de um 'método analítico'; pautado nas considerações apresentadas no tratado; - Afetos associados aos modos.
Aaron, Ts.4 (Seção 3.1.3.5)	- Prevalência do Soprano na atribuição modal.
Aaron, Ts.12 (Seção 3.1.4.3)	- Critérios para a atribuição modal (direcionada apenas ao cantochão).
Aaron, Ts.14 (seção 3.1.5.4)	- Síntese avaliativa/analítica apresentada; - Estruturas dos Salmos Solenes e Feriais.
Angelo da Picitono, Ts.13 (seção 3.3.1.2)	- Tipologia modal (*perfetto*, *imperfetto, permisto* e *commisto*) com exemplos polfifônicos.
Bona, Ts.29/Ts.31 (seção 3.5.2.4)	- Sobre as *repercussae* de cada modo; - Elementos da atribuição modal relacionada a *finalis* (argumento ilustrado com exemplos polifônicos, inclusive transposto *per b molle*); - Síntese das claves utilizadas nas quatro vozes, de acordo com cada modo.
Del Lago, Ts. 9 (seção 3.8.1.4)	- Relação entre os modos e as palavras.
Del Lago, Ts.10	- Organização expositiva adotada no tratado a respeito dos modos.

[1058] "*...considerato le diverse opinioni, che da diversi diversamente si tengono, in assegnar quanti siano i tuoni (perciò ch'altri vogliono che siano quattro, altri sei, altri otto, et altri dodici) non m'è parso fuor di proposito dir sopra questi alcuna cosa…Parlerò solo per quanto sara'l mio potere, de dodici tuoni…*" (RODIO, 1609, p.54).

(seção 3.8.2.2)	
Dentice, Ts.15 (seção 3.9.1.3)	- Elementos comparativos da exposição conceitual e terminológica entre de Acquavica e Dentice.
Zarlino, Ts.20 (seção 3.24.2)	- Sobre o sistema dos doze modos; - A associação entre afetos e os modos; - Sobre aquilo que o compositor deve observar com relação ao modo.
Aiguino, Ts.21/Ts.23	- Taxionomia dos pseudo quatorze modos.
Galilei, Ts.25 (seção 3.10.1.3)	- Síntese dos marcadores modais comentados pelo autor (especialmente a relação das *finales* apresentadas na voz mais grave).
Lanfranco, Ts.7 (seção 3.11.1.5)	- Divisão sinóptica da terceira parte de *Scintille di musica*.
Mauro da Firenze, Ts.11 (seção 3.13.1.4)	- Investigações sobre os aspectos terminológicos adotados pelo autor.
Padovani, Ts. 22 (seção 3.14.1.2)	- Sobre os afetos dos modos.
Pontio, Ts.26 (seção 3.15.1.2)	- Dos atributos relacionados à avaliação modal relacionados ao exame da *finalis* (incluindo aqueles provenientes da salmodia) e ao *ambitus*; - Sobre os afetos dos modos.
Graziani?, Ts.18 (seção 3.16.1.4)	- Divisão dos modos de acordo com suas espécies.
Vanneo, Ts.8 (seção 3.19.1.4)	- Características dos modos sob perspectivas composicionais; - Sobre os afetos dos modos.
Vicentino, Ts.17 (seção 3.20.1.5)	- Sobre os modos diatônicos, cromáticos e enarmônicos.
Zacconi, Ts.32 (seção 3.21.1.2)	- Dos atributos relacionados à avaliação modal; - Das particularidades do quarto modo.

Tabela 82: Síntese dos tópicos inferidos relativos à quinta categoria (‘modo’).

A sexta categoria, ‘cadência’, é estreitamente relacionada com a anterior. Ainda que certos teóricos apresentem sua argumentação a respeito de maneira a enfatizar as qualidades estruturais-resolutivas, os pontos cadenciais estão diretamente relacionados aos modos – ao menos na visão ‘interna’, como sustenta Wiering. Essa observação pode ser constatada na confluência das informações inferidas dos tratados, as quais dividem-se em dois assuntos principais (eventualmente concomitantes no mesmo tratado): (1) a relação taxionômica entre cadências com os modos; (2) apresentação de estruturas e diferentes modelos (ou disposições) cadenciais. A respeito do primeiro assunto, destacam-se: Aaron, Ts.3; Aaron, Ts.5; Vanneo, Ts.8; Vicentino, Ts.17; Graziani?, Ts.18; Zarlino, Ts.200; Pontio, Ts.26; Tigrini, Ts.27; Bona, Ts.29/Ts.31. Com relação ao segundo: Aaron, Ts.1; Aaron, Ts.5;

Vanneo, Ts.8; Mauro da Firenze, Ts.11; Graziani?, Ts.18; Lusitano, Ts.9; Padovani, Ts.22[1059]; Tigrini, Ts.27; Bona, Ts.29/Ts.31.

Outras particularidades também podem ser destacadas, como por exemplo: o caso da relação entre gramática e a cadência apresentada por Del Lago (Ts.9)[1060]; as tipologias cadenciais nos três gêneros (diatônico, cromático e enarmônico) como proposto por Vicentino (Ts.17); a codificação dos movimentos que 'evadem' a cadência apresentada por Zarlino (Ts.20); e a inusitada relação entre afetos e estruturas cadenciais – assim como a ação da dissonância no processo resolutivo – argumentado por Galilei (Ts.25).

A tabela 83 apresenta a síntese dos tópicos inferidos a respeito dessa categoria.

Tratados (em ordem cronológica)	**Tópicos inferidos**
Aaron, Ts.1 (seção 3.1.1.6)	- Tipologias cadenciais (*simplex* e *duplicata*); - Estruturas cadenciais a duas, três e quarto vozes; - Resumo das cadências-padrão apresentadas no tratado.
Aaron, Ts.3 (seção 3.1.2.2)	- Dos finais '*a beneplacito*'; - Taxionomia cadencial entre '*convenienti*' e '*contrarie*'.
Aaron, Ts.5 (seção 3.1.3.6)	- Terminações do Soprano de acordo com cada modo; - Modelos cadenciais.
Del Lago, Ts.10 (seção 3.8.2.3)	- Dos elementos estruturais da cadência.
Vanneo, Ts.8 (seção 3.19.1.5)	- Relações entre tipologias cadenciais e contrapontísticas; - Da taxionomia cadencial; - Das explicações etimológicas de termos associados à cadência apresentadas no tratado; - Modelos cadenciais; - Relações entre determinadas resoluções e os modos; - Sobre a apresentação da 'sustentação' na clausula melódica do Canto.
Del Lago, Ts.9 (seção 3.8.1.5)	- Relações entre cadência e a gramática.
Mauro da Firenze, Ts.11 (seção 3.13.1.5)	- Sobre a estrutura fundamental (Canto e Tenor) e o acréscimo das demais vozes (Alto e Baixo).
Vicentino, Ts.17 (seção 3.20.1.6)	- Tipologias cadenciais; - Modelos cadenciais; - Distinção do '*atto*' cadencial do Soprano e do Tenor; - Relações entre modos e cadências (com exemplos a 4 vozes); - Cadências nos gêneros diatônico, cromático e enarmônico.
Graziani?, Ts.18 (seção 3.16.1.5)	- Dos aspectos terminológicos relacionados à cadência; - Dos modelos cadenciais a 3 vozes; - Da relação entre cadência e modo.
Lusitano, Ts.19	- Das resoluções possíveis;

[1059] Embora de maneira pouco sistemática, Padovani faz menção a atribuição modal em certos exemplos apresentados em seu tratado.

[1060] Informação também apresentada no tratado Del Lago, Ts.10 (embora não tenha sido inferida pela duplicidade inerente). Os detalhes sobre a relação entre ambos os documentos constam na seção 3.8.2.

(seção 3.12.1.4)	- Do acréscimo das vozes à estrutura fundamental. - Modelos cadenciais (4 a 6 vozes);
Zarlino, Ts.20 (seção 3.24.3)	- Sobre a definição de 'cadência'; - Tipologias de resolução; - Taxionomia cadencial (cadencias perfeitas e imperfeitas); - Cadência *fuggita*; - Sobre a relação entre cadência e os modos.
Padovani, Ts.22 (seção 3.14.1.3)	- Cadências como fórmulas composicionais (2 a 5 vozes).
Galilei, Ts.25 (seção 3.10.1.4)	- Sobre o efeito da dissonância no processo resolutivo; - Relação entre afetos e estruturas cadenciais.
Pontio, Ts.26 (seção 3.15.1.3)	- A definição de 'cadência'; - Da taxionomia cadencial; - Da relação entre os modos e suas cadências; - Exemplo a duas vozes com a aplicação da proposta taxionômica.
Tigrini, Ts.27 (seção 3.18.1.2)	- Sobre a taxionomia cadencial proposta pelo autor; - Das resoluções do Tenor e Baixo relacionadas aos modos; - Tipologias cadenciais (2 a 6 vozes).
Bona, Ts.29/Ts.31 (seção 3.5.2.5)	- Definição de cadência; - Notas de resolução estabelecidas em três partes (início, meio e fim) da composição de acordo com cada modo; - Hierarquia cadencial; - Estruturas cadenciais.

Tabela 83: Síntese dos tópicos inferidos relativos à sexta categoria ('cadência').

Considerando a natureza objetiva a respeito da sétima e última categoria ('*musica ficta*'), as informações inferidas confluem essencialmente para três assuntos, todos relacionados aos fundamentos que orientam a recorrência para o uso da *ficta* em circunstâncias específicas da realização prática (bem como o processo teórico para explicá-lo): (1) Sobre os efeitos dos sinais do *diesis* e *b molle*; (2) causas que demandam a necessidade do seu uso; (3) sobre a *coniuncta* e a transposição do hexacorde. A respeito do primeiro assunto, destacam-se: Aaron, Ts.4; Lanfranco, Ts.7; Vanneo, Ts.8; Del Lago, Ts.9; Graziani?, Ts.18. Sobre o segundo: Aaron, Ts.1; Cinciarino, Ts.16. E relacionado ao terceiro: Aaron, Ts.3; Del Lago, Ts.9; Aaron, Ts.12.

A tabela 84 sintetiza os tópicos inferidos a respeito dessa categoria.

Tratados/Seção (em ordem cronológica)	**Tópicos inferidos**
Aaron, Ts.1 (seção 3.1.1.7)	- Considerações sobre *mi contra fa* e aplicações *ficta* em cadências
Aaron, Ts.3 (seção 3.1.2.3)	- Detalhamentos sobre a *coniuncta*

Aaron, Ts. 4 (seção 3.1.3.7)	- Sobre a natureza do '*diesis*' e do '*b molle*'
Zappa, Ts.6 (seção 3.22.1.4)	- Das necessidades do uso da ficta como recurso a transformar as 'espécies imperfeitas'
Lanfranco, Ts.7 (seção 3.11.1.6)	- Dos efeitos do *diesis* e do *b molle.*
Vanneo, Ts.8 (seção 3.19.1.6)	- A três causas da 'invenção' do *b molle* (baseado em Nicolaus Capuanus); - Sobre a *tramutatione* das sílabas *mi* em *fa* (e vice-versa)
Del Lago, Ts.9 (seção 3.8.1.6)	- Sobre as '*congiunte*' - Sobre os sinais '♭', '♮' e'♯' - Sobre as causas ou necessidades do uso do *b molle* .
Aaron, Ts.12 (seção 3.1.4.4)	- Sobre a transposição dos cânticos (e consequentemente, dos hexacordes)
Cinciarino, Ts.16 (seção 3.7.1.2)	- Sobre a necessidade da adição do semitom cromático ('*per musica finta*')
Porta?/Graziani, Ts.18 (seção 3.16.1.6)	- Dos efeitos do *diesis* e do *b molle.*

Tabela 84: Síntese dos tópicos inferidos relativos à sétima categoria ('*musica ficta*').

Portanto, em resposta aos questionamentos suscitados na introdução desse estudo a respeito da possibilidade de reconhecer, avaliar e inferir um 'ato analítico', assim como compreendê-lo, levando em conta a sua complexidade diante da limitação e as peculiaridades documentais, pudemos constatar o reconhecimento da figura do músico 'especialista', cujo principal atributo consiste na capacidade de examinar e julgar uma determinada peça (ou mesmo uma execução). Também pudemos reconhecer que a inferência dos preceitos dos tratados de *musica prattica* de acordo com os critérios aqui estabelecidos, representam, de maneira geral, os elementos da codificação da práxis, bem como os parâmetros para o exercício da análise.

Apoiando-se nas observações realizadas por Robert Klein em seu ensaio de 1961, *"Giudizio" et "Gusto" dans la Théorie de l'Art au Cinquecento* (ou '*Giudizio* e *Gusto* na Teoria da arte no *cnquecento*', em português), podemos ainda relacionar o entendimento daquilo que foi aqui sustentado perante o termo 'análise' à '*discrezione*' ('discernimento'). Em suas observações acerca do tratado, *Idea del Tempio della Pittura* (Milão, 1590) de Paolo Lomazzo, o domínio intermediário entre a teoria e a prática, caracteriza-se, como "uma consciência crítica que adapta os meios aos objetivos" (1998, p.334). Ainda que possa ser entendido como um possível sinônimo de '*giudizio*', a '*discrezione*' ganha proeminência em substituí-lo em meados de 1550 por consequência do antiacademismo veneziano

influenciado por Pietro Aretino: "os autores então repetiam que não se deve aplicar cegamente os cânones vitruvianos a todas as figuras de um desenho, mas que se deve adaptá-los à situação com *giudizio* e *discrezione*" (Ibid., p.334).

Se associarmos essas informações ao nosso objeto, certos pontos se tornam ainda mais claros. Se relembrarmos que a tradição neoplatônica de Marsilio Ficino afirmava uma condição de imagens perfeitas '*in natura*' que nos permite a comparação das obras da arquitetura, música e pintura,[1061] perceberemos que determinadas correntes concomitantes, como aquela sustentada por Leon Battista Alberti em *De re aedifactoria*, promulgavam o juízo também inato, mas como resultante da *ratio* e não da *opinio* (Ibid., p.335). Essa constatação nos é particularmente importante uma vez que coincide aproximadamente com o período dos escritos de Valla sobre teoria musical, e a sua proposta quanto o termo *musica inspectiva*, permitindo-nos estabelecer uma relação da racionalização e externalização do juízo entre ambos os campos.[1062]

Dessa forma, embora muitos estudiosos afirmam que o 'início' categórico do processo analítico em música tenha sido manifesto apenas na corrente de pensamento da *musica poetica* germânica, particularmente com Burmeister, pudemos constatar que há evidências documentais ao longo da tratadística italiana que nutriram determinados posicionamentos analíticos, embora essas sejam largamente distintas da contrapartida dos *ultramontani*, justamente pela considerável diferença contextual entre ambos.

Sobre o assunto, poderíamos inclusive notar que a problemática relacionada à análise musical – e sua definição como um todo - se estende aos séculos seguintes. Num processo cíclico em muitas perspectivas, observa-se certos esforços analíticos desempenhados por

[1061] Como nos lembra Klein (1998, p.335), dos questionamentos apresentados em *Theologia platonica de immortalitate animorum* (1482, XI, cap.3): "*Quonam igtur pacto multa vera vel falsa, bona vel mala, ut solemus, quotidie iudicaremus et recte iudicaremus, nisi esset nobis veritas quodammodo bonitasque ad initio cognita? Quomodo rursus structurae, musicae, picturae et artium ceterarum opera, necnon inventa philosophorum multi etiam in iis artibus non versati probarent saepenumero recte et reprobarent, nisi illarum rerum forma quaedam esset et ratioillis a natura tributa*? (FICINO, 2003, p.240) ("Então como poderíamos julgar diariamente e corretamente, como costumamos fazer, muitas coisas como verdadeiras ou falsas, boas ou más, a menos que a verdade e a bondade fossem de alguma forma conhecidas por nós desde o início? E como muitas pessoas diante das obras da arquitetura, música, pintura e as demais artes, mesmo com as descobertas dos filósofos, mesmo sem experiência nessas artes, poderiam julgar (muitas vezes corretamente) e censurar, a menos que a natureza tivesse lhes dado uma forma e um princípio racional de tais obras?").

[1062] Além dos atributos relacionados à codificação do 'gosto' – aqui como 'discernimento dos espíritos' ('*discretio spiritum'*) – expressamente manifestado em música ao longo do século XVI.

teóricos como o Padre Giovanni Battista Martini. Especialmente na segunda parte de seu *Essemplare o sia Saggio Fondamentale* (Bologna, 1776), Martini apresenta análises detalhadas para provar a maestria a respeito da *fuga* e imitação de uma grande quantidade de compositores - incluindo a produção de madrigalesca de Palestrina, e sobetudo, Marenzio - , procurando salientar o processo construtivo no intuito de estabelecê-los como possíveis modelos formais a serem imitados. Por outro lado, temos o largo desenvolvimento da *Formenlehre* ao longo do século XVIII e XIX, colaborando em grande parte para o entendimento da análise como disciplina.

Se o juízo nas artes do século XVI (assumindo-se também em música), caracterizou-se pela "imediata reação racionalizada perante ao percebido" – se usarmos o raciocínio de Klein -, a análise nos termos promulgados pela *Formenlehre* - e de certa maneira, aquela que caracteriza uma parte da análise musical como hoje é geralmente praticada nos currículos escolares e universitários -, consiste em uma "proposição deduzida de outras proposições" (KLEIN, 1998, p.333) – o que, em termos gerais, é justamente aquilo que torna a base do juízo como praticado naquele antigo contexto.

Dessa forma, o contínuo desenvolvimento das ferramentas da análise musical nos últimos duzentos anos, particularmente desde a teoria das formas, incorporando ainda eventos como o estabelecimento da 'tonalidade' como sistema e a cristalização da funcionalização harmônica, todos levados pelo dialógo contínuo das novas estéticas composicionais e novas observações da música do passado, aparentemente rememoram certas bases do juízo das artes musicais como praticado no *cinquecento*. Logo, diante da ciclicidade de conceitos os quais se encontram em constante reavaliação, torna-se claro que a aparente solidez da análise musical como a entendemos hoje se mostra consideravelmente frágil, o que justamente nos convida ao contínuo exercício da ressignificação do ato de '*essaminare*', '*osservare*', e '*giudicare*' uma peça musical.

Referências Bibliográficas

Fontes Textuais:

ABBIATI, Franco. *Storia della musica*. Milano: Garzanti, 1981.

AGOSTINHO. *Comentário aos Salmos*. 3 vols. São Paulo: Paulus, 1998.

AUGUSTINI, Aurelii. *Enarrationes in Psalmos mysticos*. Vol. 10. Paris: Carolam Guillard, 1555.

ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura*. BARTOLI, Cosimo (trad.). Monte Regale: Lionardo Torrentino, 1565.

ANGLÉS, Higinio. La notación Musical Española de la Segunda Mitad del Siglo XV. *Scripta musicologica III*. LÓPEZ-CALO, José (ed.). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura. 1976, p.1143-1186

APEL, WILLI. *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. Cambridge: Medieval Academy of America, 1949.

APFEL, Ernst. *Geschichte der Kompositionslehre*: von den Anfängen bis gegen 1700. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1981.

AQUINATIS, Sancti Thomae. *Quaestiones disputatae accedit liber de ente et essentia*. 4v. Pariis : Librariis Consociationis Sancti Pauli, 1883

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002

_____. *Metafisica*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

ARISTOTLE. *Parts of Animals; Movement of Animals; Progression of Animals*. PECK, A.L. (trad.). Cambridge: Harvard University Press, 1961.

ARLETTAZ, Vincent. *Musica ficta*: une histoire des sensibles du XIIIe au XVIe siècle. Bruxelles: Editions Mardaga, 2000.

ARNHEIM, Rudolph. *Art and Visual Perception*. Berkeley: University of California Press, 1974.

BANK, J. A. *Tactus, Tempo and Notation in Mensural Music from the 13th to the 17th century*. Amsterdam: Annie Bank, 1972.

BAREZZANI, M.T. Rosa. L'insegnamento della teoria musicale presso i francescani di Brescia. In: *Brixia Sacra*: Memorie Storiche della Diocesi di Brescia, ano XXI, n.1-4, p.183-228, 2016.

BARKER, Andrew (ed.). *Greek Musical Writings, Volume II*: Harmonic and Acoustic Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BARTOLI, Cosimo. *Ragionamenti Accademici...sopra alcuni luoghi difficili di Dante*. Venezia: Francesco de Franceschi Senese, 1567.

BATTEUX, Charles. *Les Beaux arts reduits à un même principe*. Paris: Durand, 1747.

BENT, Ian; DRABKIN, William. *Analysis*. Wiltshire: Macmillan Press, 1988.

BENT, Margaret. Accidentals, counterpoint and notation in Aaron's Aggiunta to the Toscanello in Musica. *The Journal of Musicology*, v.12, n.3, p. 306-344, 1994.

BENT, Margaret. Mensuration and Proportion Signs: Origin and Evolution. *Early Music*, v.21, n.3, p. 474-476, 1993.

BERGER, Karol. *Musica ficta*: Theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BERGQUIST (JR), Ed Peter. *The theoretical writings of Pietro Aaron*. 1964. 580f. Tese de Doutorado. Columbia University, New York, 1964.

BERNSTEIN, Jane A. *Music Printing in Renaissance Venice*: The Scotto Press. New York: Oxford University Press, 1998.

BERTOLOTTI, Antonino. *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII*: notizie e documenti raccolti negli Archivi Mantovani. Milano: G. Ricordi, 1890.

BESTER, Matthew Joseph. Pietro Aaron on musica plana: A Translation and Commentary on Book I of the *Libri tres de institutione harmonica* (1516). 2013. 366f. Tese de Doutorado. The Ohio State University, Columbus, 2013.

BLACKBURN, Bonnie J. On Compositional Process in the Fifteenth Century. *Journal of the American Musicological Society*, v.40, n.2, p. 210–284, 1987.

BLACKBURN, Boonie J.; LOWINSKY, Edward E.; MILLER, Clement A. *A Correspondence of Renaissance Musicians*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

BLOCH, Marc. *Apologie pour L'Histoire ou Métier D'Historien*. Paris: Librairie Armand Colin, 1952.

BORDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BUKOFZER, Manfred F. Fauxbourdon Revisited. *The Musical Quarterly*, v.38, n.1, p. 22–47, 1952.

BURKE, Peter. *The European Renaissance*: Centres and Peripheries. Malden: Blackwell Publishers, 1998.

_____. *The Italian Renaissance*: Culture et Society in Italy. New Jersey: Princeton University Press, 2014.

BURKHOLDER, J. Peter. Rule-breaking as a Rhetorical Sign. *Festa Musicologica*: Essays in Honor of George J. Buelow. MATHIESEN, Thomas J.; RIVERA, Benito V. (ed.). Stuyvesant: Pendragon Press, p. 369-89, 1995.

BUSH, Helen E. The Recognition of Chordal Formation by Early Music Theorists. *The Musical Quarterly*, v. 32, n. 2, p. 227-243, 1946.

BUSSE-BERGER, Anna Maria. *Mensuration and Proportion Signs*: Origins and Evolution. Oxford: Clarendon Press, 1993.

CANGUILHEM, Philippe. Singing upon the Book according to Vicente Lusitano. *Early Music History*, v.30, p. 55-103, 2011.

CARDINE, Dom Eugène. Primeiro Ano de Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana. São Paulo: Attar Editorial & Palas Athena, 1989.

CASSIODORO, Flavio Magno Aurelio. CARUSO, Antonio (trad.). *Le Istituzioni*: Basi per una Rinascita di Civilità. Roma: Edizioni Vivere In, 2003.

CASSIODORUS. *Institutions of Divine and Secular Learning and On the Soul*. HALPORN, James W. (trad.). Liverpool: Liverpool University Press, 2004.

CASTALDO, Antonino. *Dell'Istoria di Notar*. Napoli: Giovanni Gravier, 1769.

CASTELLINO, Alvise. *Primo libro delle Villote*. Venezia: Antonio Gardano, 1541.

CASTIGLIONE, Baldessar. *Il Libro del Cortegiano*. SCHERILLO, Michele (ed.). Milano: Ulrico Hoepli, 1928.

CEULEMANS, Anne-Emmanuelle. Le Lucidario in musica de Pietro Aaron. In: *Uno gentile et subtile ingenio*: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn. BLOXAM, M. Jennifer; FILOCAMO, Gioia; HOLFORD-STREVENS, Leofranc. Turnhout: Brepols, 2009, p. 729-739.

CICERO. *De inventione. De Optimo Genere Oratorum. Topica*. HUBBELL, H.M. (Trad.). Cambridge: Harvard University Press, 1949.

[CICERO]. *Rhetorica Ad Herennium*. CAPLAN, Harry (trad.). Cambridge: Harvard University Press, 1954.

CONTARINO, Luca. *La nobilità di Napoli in Dialogo*. Napoli: Giuseppe Cacchii, 1569.

COOGAN, Robert. *More's Utopia and the Christian Humanism in Petrarch's Latin Prose*. 1967. Tese (Doutorado). Loyola University Chicago. 1967.

CORADINI, Francesco. La Cappella musicale del Duomo di Arezzo dal secolo XV a tutto il secolo XIX. *Note d'Archivio per la Storia Musicale*, v.14, p.161-170, 1937.

CRAWFORD, David. A Chant Manual in Sixteenth-Century Italy. *Musica Disciplina*, v.36, p.175-190, 1982.

CROCE, Benedetto. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Madrid: Franscisco Beltrán, 1926.

CUMMINGS, Julie E. *The Motet in the Age of Du Fay*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

D'ACCONE, Frank A. The Florentine Fra Mauros a Dynasty of Musical Friars. *Musica disciplina*, v.33, p. 77-137, 1979.

DAHLHAUS, Carl. *Studies on the origin of harmonic tonality*. GJERDINGEN, Robert O. (trad.). Princeton: Princeton University Press, 1990.

_____. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Kassel: Bärenreiter, 1968

DAMSCHRODER, David; WILLIAMS, David Russell. *Music Theory from Zarlino to Schenker*: A Bibliography and Guide. Hillsdale: Pendragon Press, 1990.

DAVIDSSON, Åke. *Bibliographie der Musiktheoretischen Drucke des 16. Jahrhunderts.* Baden-Baden: Verlag Heitz, 1962.

DEFORD, Ruth I. Orazio Vecchi's treatise on the modes and its application to his four-voice "Canzonette". In: *Theatro dell'udito, theatro del mondo*: atti del convegno internazionale, nel IV centenario della morte di Orazio Vecchi Modena-Vignola, 29 settembre-1 ottobre 2005. PRIVITERA, Marco (Ed.). Modena: Mucchi, 2010. p. 335-356.

_____. *Tactus, mensuration and rhythm in Renaissance music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

DURANTI, Guillelmi. *Rationale Divinorum Officiorum*. Venetium: Bernardinus de Vitalibus, 1519.

ECO, Umberto. *Arte e beleza nell'estetica medievale*. Milano: La nave di Teseo, 2016.

EINSTEIN, Alfred. *The Italian Madrigal*. New Jersey: Princeton University Press, 1949.

ELDERS, Willem. *Josquin des Prez and His Musical Legacy*: An Introductory Guide. Leuven: Leuven University Press, 2013.

FABBRI, Paolo. Vita musicale nel Cinquecento ravennate: qualche integrazione. *Rivista Italiana di Musicologia*, v.13, n.1, p. 30-59, 1978.

FABRIS, Dinko. Contributo alla storia della teoria musicale a Napoli nell'epoca vicereale: Le fonti del Cinquecento'. *Le fonte musicali in Italia: Studi e ricerche*, v. 2, 1988, p. 67-87.

FENLON, Iain. *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*. New York, Cambridge University Press, 1980.

_____. Music and Society. *The Renaissance*: from the 1470s to the end of the 16th century. FENLON, Iain (ed.). New Jersey: Prentice Hall, 1989.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus*: A invenção do gosto na era democrática. Lisboa: Edições 70, 2012.

FICINO, Marsilio. *Platonic Theology*. v.3. Cambridge: Harvard University Press, 2003

FIORE, Carlo. *Frammenti di giudizio di valore musicale nel Rinascimento.* Disponível em disponível em: https://www.academia.edu/5123569/Frammenti_di_giudizio_di_valore_musicale_nel_Rinascimento. Acesso em 10 jan. de 2020.

FREGOSO, Antonio Phileremo. *Opera nova*. Milano, [Bida Crema], 1525.

FUBINI, Enrico. *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*. Torino: Giulio Eunaudi Editore, 2002.

GALENUS. *De methodo medendi libri XIV*. La Rochelle: Petri Haultini, 1581.

GALLO, F. Alberto. La Trattatisca Musicale. *Storia della Cultura Veneta*: Dal Primo Quattrocento al Concilio di Trento. v.3.Vicenza: Neri Pozza Editore, 1981.

GALLO, F. Alberto; GROTH, Renate; PALISCA, Claude V.; REMPP, Frieder. *Italienische Musiktheorie im 16. und 17 Jahrhundert:* Antikenrezeption und Satzlehre. Darmstadt: Wissenchaftliche Buchgesellschaft, 1989.

GARAVELLI, Bice Mortara. *Manuale di Retorica*. Milano: Bompiani, 2018

GARDANO, Geronimo. *De subtilitate*. Paris: Michaelis Fezandat et Roberti Granion, 1550.

GIGON, Olof (ed.). *Vita Aristotelis Marciana*. Berlin: Walter de Gruyter, 1962

GIORGIO, Francesco. *De harmonia mundi*. Venezia: de Vitali, 1525.

GOLDBERG, Randall E. *Where Nature And Art Adjoin: Investigations Into The Zarlinogalilei Dispute, Including An Annotated Translation Of Vincenzo Galilei's Discorso Intorno All'opere Di Messer Gioseffo Zarlino*. 2011. Tese (Doutorado). Indiana University. 2011.

GUILLARD, Gulielmum; BELOT, Thomam(ed.). *Plutarchii Chaeronei Philosophi atque Historici clarissimi Moralia Opuscula.* Paris: Gulielmum Guillard et Thomam Belot, 1566.

HAAR, James. Cosimo Bartoli on Music. *Early Music History*, v. 8, p.37-79, 1988.

_____. Notes on the 'Dialogo della Musica' of Antonfrancesco Doni. *Music et Letters*, v.47, p.198-224, 1966.

_____. Zarlino's Definition of Fugue and Imitation. *Journal of the American Musicological Society*, v. 24, n. 2, p. 226-254, 1971.

HARRÁN, Don. Directions to Singers in Writings of the Early Renaissance. *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, p.45-61, 1987.

_____. The Theorist Giovanni del Lago: A New View of the Man and His Writings. *Musica disciplina*, v.27, p. 107-151, 1973.

HARRÁN, Don. *Word-Tone Relations in Musical Thought*. Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1986.

HAUSER, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1958.

HILEY, David. *Gregorian chant*. Oxford: Oxford University Pres, 1993.

HOLLANDA, Francesco da. *Da pintura antigua*. VASCONCELLOS, Joaquim (ed.). Porto: Renascença Portuguesa, 1918.

HOOK, Judith. Habsburg Imperialism and Italian Particularism: The Case of Charles V and Siena. *European Studies Review*, v.9, n.3, p. 283-312, 1979.

IAFELICE, Carlos Cascarelli. *O conceito das protoformas do cânone*: aspectos históricos, terminológicos e processos composicionais no século XVI. 2016. 375f. Dissertação de Mestrado em Musicologia. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

_____. Os princípios do contraponto segundo Andreas Ornithoparchus em *Musice active micrologus* (1517): tradição, comentários e tradução. *Opus*, v. 24, n. 3, p. 149-201, 2018.

_____. Um testemunho da prevalência da estrutura modal na práxis da *Schola Musicale* Romana em torno de 1550. *Anais do XXIX Congresso da Anppom*, p.1-11, 2019

ISIDORO DE SEVILHA, San. *Etimologías*. RETA, Jose Oroz; CASQUERO, Manuel-A. Marcos (trad.). Madrid: Biblioteca de Auctores Cristianos, 2004.

JEPPESEN, Knud. *Counterpoint*: The Polyphonic Vocal Style of the Siteenth Century. New York: Dover, 1992;

_____. Pierluigi da Palestrina, Herzog Guglielmo Gonzaga und die neugefundenen Mantovaner-Messen Palestrina's. Ein ergänzender Bericht. *Acta Musicologica*, v.25, fasc. 4, 1953, p.123-179. International Musicological Society.

_____. *The Style of Palestrina and the Dissonance*. New York: Dover, 1970.

JUDD, Cristle Collins. Reading Aron reading Petrucci: the music examples of the Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni (1525). *Early Music History*, v.14, p. 121-152, 1995.

KIDGER, David. *Adrian Willaert*: A Guide to Research. New York: Routledge, 2005.

KLAUK, Stephanie. Kirchentöne versus Dur-Moll-Tonalität. Juan Bermudo: aufführungspraxis und hörgewohnheiten im 16. Jahrhundert. In: *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, n. 69, 2014, p. 159-170.

KLEIN, Robert. A Forma e o Inteligível: Escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna. São Paulo: Edusp, 1998.

KRISTELLER, Paul Oskar. *Iter Italicum*: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries. Leiden: Brill Academic Publishers, 1963-1992.

_____. *Renaissance Thought and the Arts*: Collected Essays. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

DE LA FAGE, Adrien. *Essais de Diphthérographie Musicale*. Paris: O. Legouix, 1864.

LA VIA, Stefano. "Natura delle Cadenze" e "Natura Contraria delli Modi": Punti di convergenza fra teoria e prassi nel madrigale cinquecentesco. *Saggiatore musicale*, p. 5-51, 1997.

LACOMBE, Paul. *L'Histoire Littéraire*. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1898.

LORENZETTI, Stefano. Musical Inventio, Rhetorical Loci, and the Art of Memory. *Studies in Historical Improvisation*. GUIDO, Massimiliano (ed.). New York: Routledge, 2017.

LOWINSKY, Edward E. The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance (A Preliminary Sketch). *Papers of the American Musicological Society*, p. 57-84, 1941.

MANGANI, Marco; SABAINO, Daniele. Tonal types and modal attributions in late Renaissance polyphony: new observations. *Acta musicologica*, v. 80, n.2, p. 231-250, 2008.

MANN, Alfred. *The Study of Fugue*. New York: Dover, 1987.

MARROU, Henri-Irénée. *A History of Education in Antiquity*. LAMB, George (Trad.). New York: The New American Library, 1956.

MARSHALL, Melanie L. Imitating the Rustic and Revealing the Noble: Masculine Power and Music at the Court of Ferrara. In: BLACKBURN, Boonie J.; STRAS, Laurie (Eds.). *Eroticism in Early Modern Music*. Dorchester: Ashgate Publishing, 2015.

MARX, Hans Joachim. Monodische Lamentationen des Seicento. *Archiv für Musikwissenschaft*, 28 Jahrg., H 1, 1971, p.1-23.

MATHIESEN, Thomas J. *Apollo's Lyre*: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

MAZZI, Maria Chiara. Ludovico Zacconi agostiniano, musicista, eclettico. *Studi pesaresi*, v.4, p.123-137, 2016.

MCKINNEY, Timothy R. *Adrian Willaert and the theory of interval affect*: The Musica Nova madrigals and the novel theories of Zarlino and Vicentino. New York: Routledge, 2016.

MCNAIR, Bruce. *Cristoforo Landino:* His Works and Thought. Leiden: Brill, 2019.

MENGOZZI, Stefano. *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory*: Guido of Arezzo between Myth and History. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

MISCHIATI, Oscar. Un'antologia manoscritta in partitura del secolo XVI: il ms. Bourdeney della Bibliothèque Nationale di Parigi. *Rivista italiana di musicologia*, v.10, p.265-328, 1975.

MÜLLER-BLATTAU, Joseph. *Grundzüge einer Geschichte der Fuge*. Kassel: Bärenreiter, 1931.

MURRAY [Jr], Russell Eugene. The Voice of the Composer: Theory and Practice in the Works of Pietro Pontio. 1989, 2v. 638f. Tese de Doutorado, University of North Texas, Denton, 1989.

_____. Zacconi as Teacher: A Pedagogical Style in Words and Deeds. In: *Music Educations in the Middle Ages and Renaissance*, 2010, p. 303-323.

NADIN, Lucia. La chiesa di San Sebastiano a Venezia, Paolo Veronese, le implicazioni albanesi: una storia tutta da riscrivere. *Palaver*, v. 4, n. 1, , 2015, p. 185-254

NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang. Deutsche Musiktheorie Im 16. Jahrhundert: Geistes – und institutionsgeschichtliche Grundlagen. In: GÖLLNER, Theodor; BRAUN, Werner (Eds.). *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Von Paumann bis Calvisius.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.p. 71-98.

NUNES, RUY AFONSO da COSTA. As Artes Liberas na Idade Média. *Revista de História*, v.51, n.101, 1975, p.3-23.

ORAZIO. *Espitole e Ars poetica*. DOTTI, Ugo (ed.). Milano: Feltrinelli, 2015.

OTAOLA, Paloma. Les Coniunctae dans la Théorie Musicale Au Moyen Âge et à la Renaissance (1375-1555). *Musurgia*, p. 53-69, 1998.

OWENS, Jessie Ann. *Composers at Work:* The Craft of Musical Composition 1450-1600. Oxford: Oxford University Press, 1997.

PADUANII, Iohannis. *Liberalium artium professoris Viridarium Mathematicorum*. Venetiis: 1563

PALISCA, Claude V. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. Michigan: Yale University Press, 1985.

_____. The Revision of Counterpoint and the Embellished Style. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

_____. Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise: A Code for the "Seconda Pratica". *Journal of the American Musicological Society*, v.9, n. 2, p. 81-96, 1956.

PAPIAS. *Elementarum doctrinae rudimentum.* Venezia: Theodorum de Regazonibus, 1491.

PIRROTA, Nino. *Musica tra Medioevo e Rinascimento*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1984.

PLATÃO. *A República*. GUINSBURG, J. (Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

_____. *Górgias ou A Oratória*. BRUNA, Jaime (Trad.). São Paulo: Difusão Européia do Livro, n.d. [1970].

POWERS, Harold. Is Mode Real? Pietro Aaron, the octenary system, and polyphony. *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, XVI, 1992, p.9-52.

PRESTON, Alan Herbert. *Sacred polyphony in Renaissance Verona*: a liturgical and stylistic study. 1969. Tese de Doutorado. University of Illinois at Urbana-Champaign, Illinois, 1969.

PREZZINER, Giovanni. *Storia del Pubblico Studio e Delle Società Scientifiche e Letterarie di Firenze*. v.1. Firenze: Carli in Borgo Ss. Apostoli, 1810.

PRIZER, William F. Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento. *The Journal of Musicology*, v.9, n. 1, p.3-56, 1991.

QUINTILIANO, Marco Fabio. *L'Isituzione Oratoria*. FARANDA, Rino; PECCHIURA, Piero (Eds). Torino: Unione Tipografica-Editrice Torinese, 2003.

REESE, Gustave. *Music in the Renaissance*. New York: W.W. Norton & Company, 1959.

RIVERA, Benito. Finding the soggetto in Willaert's free imitative counterpoint: A step in modal analysis. *Music Theory and the Exploration of the Past*. HATCH, Christopher; BERNSTEIN, David W. (ed.). Chicago: The University of Chicago Press, p. 73-102, 1993.

ROWEN, Ruth Halle. *Music Through Sources et Documents*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979.

SACHS, Klaus-Jürgen. *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1974.

_____. Musikalische 'Struktur' im Spiegel der Kompositionslehre von Pietro Pontios. *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance*. HORTSCHANSKY, Klaus (ed.). Kassel: Bärenreiter, 1989.

SCHILTZ, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

SCIUCCA, Marco Della. Mutamenti Estetici nei Trattati di Andea matteo III Acquaviva D'Aragona e Luigi Dentice. *Rivista Italiana di Musicologia*, v.31, n.1, p.33-51, 1996.

SEAY, Albert. Guglielmo Roffredi's "Summa Musicae Artis". *Musica Disciplina*, Vol. 24 1970, pp. 69-77.

SENECA, Lucio Anneo. *Lettere a Lucilio*. BOELLA, Umberto (trad.). Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1995.

SMITH, Anne. The performance of 16th-century music: Learning from the theorists. New York: Oxford University Press, 2011.

STAHL, William Harris; JOHNSON, Richard; BURGE, E. L (Eds.). *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*. New York: Columbia University Press, 1971.

STEVENSON, Robert. The First Black Published Composer. *Inter-American music review*, v.5, n.1, p.79-103, 1982.

_____. Vicente Lusitano New Light on His Career. *Journal of the American Musicological Society*, v.15, n. 1, p.72-77, 1962.

SUKLJAN, Nejc. Zarlino's Harpsichord: A Contribution to the (Pre)History of Equal Temperament. Musicological Annual, v.54, n.1, p.5-22, 2017

TATARKIEWICZ, Władysław. Classification of Arts in Antiquity. *Journal of the History of Ideas*, v.24, n.2, p.231-240, 1963,.

_____. *Historia de la estética*: La Estética moderna 1400-1700. Madrid: Akal, 2016(2).

_____. *Historia de Seis Ideas*. Madrid: Editorial Tecnos, 2016(1).

TUBBS, Nigel. *Philosophy and Modern Liberal Arts Education*. London: Palgrave Macmillan, 2014.

VALLA, Giorgio. *De expentendis, et fugiendis rebus opus*. Venezia: Aldus Manutius, 1495.

VARCHI, Benedetto. *Due Lezzioni di M. Benedetto Varchi*. Firenze: Lorenzo Torrentino, 1549.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti*. Firenze: Felice Le Monnier, 1846.

WALKER, Paul. *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*. New York: University Rochester Press, 2000.

WEST, Andrew Fleming. *The Seven Liberal Arts*. PERRIN, Christopher A. (ed.). Classical Academic Press, 2010.

WEXLER, Richard. Simultaneous Conception and Compositional Process in the Late Fifteenth Century. In: *Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*. HIGGINS, Paula (ed.). Oxford University Press 1999, p.389-398;

WIERING, Frans. Internal and external views of the modes. *Tonal structures in early music*. New York: Garland Publishing, 1998.

WIERING, Frans. *The Language of the Modes*. New York: Routledge, 2001.

WILLIAMS, David Russell; BALENSUELA, C. Matthew. *Music Theory from Boethius to Zarlino*: A Bibliography and Guide. Hillsdale: Pendragon Press, 2007.

WISTREICH, Richard. *Warrior, courtier, singer: Giulio Cesare Brancaccio and the performance of identity in the late Renaissance*. London: Routledge, 2016.

Fontes Musicais (Partituras):

ANTICO, Andrea (ed.). *Frottole intabulate da sonare organi*. Roma: Andrea Antico, 1517.

ANTONIO [da Bologna], Marco. *Recerchari Motetti Canzoni...Libro Primo*. Venezia: Bernardinum Vercelensem, 1523.

BRAGARD, Anne-Marie (ed.). Philipe Verdelot Opera Omnia. *Corpus Mensurabilis Musicae*, v.28. [Roma]: American Institute of Musicology, 1966

CROSS, Ronald (ed.) *Mattheaus Pipelare Opera Omnia*. v.3. Roma: American Institute of Musicology, 1967.

DES PREZ, Josquin. *Masses based on Secular Monophonic Songs II*. RODIN, Jesse (ed.). Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2014.

GARDANO, Angelo (ed.). *Concerti di Andrea, et di Gio[vanni] Gabrieli...Contieni Musica di Chiesa, madrigali, et altro, per voce, et stromenti Musicali, à 6. 7. 8. 10. 12 et 16.* Venezia: Angelo Gardano, 1587.

GRAZIANI, Tommaso. *Missa cum Introitu, ac tribus motectis, duodecim vocibus canenda, tribus choris distincta*. Venetiis: Angelum Gardanum, 1587.

_____. *Missarum quinque vocibus liber primus*. Venetiis: Ricciardum Amadinum, 1599.

INGEGNERI, Marc'antonio. *Arie di canzon francese per sonar*. Venezia: Angelo Gardano, 1579.

LASSO, Orlando di. *Sämtliche Werke*: Madrigale. SANDBERGER, Adolf (ed.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927.

MASCHERA, Fiorenzo. *Libro primo de canzoni da sonare.* Brescia: Vincenzo Sabbio, 1584.

MERULO, Claudio. *Canzoni d'intavolatura d'organo.* Venezia: Angelo Gardano, 1592.

MONTEVERDI, Claudio. *Scherzi musicali*. MONTEVERDI, Giulio Cesare (ed.). Venezia: Ricciardo Amadino, 1607.

MORALES, Cristóbal de. *Opera omnia*. v.4. ANGLÉS, Higinio (ed.). Barcelona: Casa Provincial de Caridad, 1956.

MORALIS, Christophori. *Missarum liber primus*. Roma: Valerium Doricum, 1544.

MS Capp. Giulia XIII.27 (Medici chansonnier). Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.

MS. Capp. Sist. 154. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.

MS. Q17. Bologna, Biblioteca della Musica di Bologna.

PETRUCCI, Ottaviano (ed.). *Hamonice Musices Odhecaton*. Venezia: Ottaviano Petrucci, 1501.

RORE, Cipriano de. *Il primo libro di madrigali a quattro voci*. Venezia: Antonio Gardano, 1550.

_____. *Il secondo libro di madrigali a quattro voci*. Venezia: Antonio Gardano, 1571.

_____. *Quinto libro di madrigali a cinque voci insieme alcui de diversi*. Venezia: Antonio Gradano, 1566.

SCOTTO, Girolamo (org.). *Il Primo libro de madrigali a quattro voci*. Venezia: Girolamo Scotto, 1561.

SMIJERS, Albert (ed.). *Werken van Josquin Des Prés:* Motteten VII. Amsterdam: Kistner et Siegel, 1938.

VICENTINO, Nicola. *Madrigali a cinque voci libro primo*. Venezia: Scotto, 1546.

WILLAERT, Adriano. *Musica nova*. Venezia: Antonio Gardano, 1559.

ZENCK, Hermann; Gerstenberg, Walter (ed.). *Adriani Willaert Opera Omnia XIII*: Musica nova madrigalia. Roma: American Institute of musicology, 1966

Tratados Musicais - incluindo aqueles citados na lista geral de tratados (p.95-104):

AARON, Pietro. *Compendiolo di molti dubbi et sentenze intorno al canato fermo, et figurato.* Milano: Jo. Antonio da Castelliono, n.d. [após 1545].

_____. *Libri tres De institutione harmonica*. Bologna: Benedicti Hectoris, 1516.

_____. *Lucidario in musica*. Venezia: Girolamo Scotto, 1545.

_____. *Thoscanello de la Musica*. Venezia: Bernardino et Mattheo Venitiani, 1523.

_____. *Toscanello in musica*. Venezia: Bernardino et Matheo de Vitali, 1529.

_____. *Trattato della Natura et Cognitione di Tutti Gli Tuoni di Canto Figurato*. Venezia: Sebastiano Michelle, 1525.

ACQUAVIVA, Andrea Matteo. *Plutarchi de virtute morali*….Napoli: Antonii de Fritiis, 1526.

AIGUINO, Illuminato. *Il Tesoro Illiminato di tutti i tuoni di canto figurato*. Venezia: Giovanni Varisco, 1581.

_____. *La Illuminata de tutti i tuoni di canto fermo*. Venezia: Antonio Gardano, 1562.

AMBROGIO, Teseo. *Introductio in chaldaicam….et decem alias linguas*. Pavia: Joan[nes] Maria Simoneta, 1539.

ANONYMOUS. *Compendium musices (1499)*. CRAWFORD, David (ed.). Münster: American Institute of Musicology, 1985

ANONYMOUS. *Quaestiones et solutiones*. SEAY, Albert Seay (ed.). Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1977.

ARTUSI, Giovanni Maria. *L'arte del contraponto*. 2a. ed. Venezia: Giacomo Vicenti, 1598.

_____. *L'arte del contraponto*. Venezia: Giacomo Vicenti, 1586.

_____. *L'Artusi overo Delle imperfettioni della moderna musica*. Venezia: Giacomo Vincenti, 1600.

_____. *Seconda parte dell'arte del contraponto*. Venezia: Giacomo Vicenti, 1589.

BARDI, Giovanni de. *Discorso mandato da me a Giulio Caccini*. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS. Barberinianus latinus 3990.

BENEDETTI, Giovanni Battista. *Diversarum speculationum mathematicarum*. Torino: Haeredem Nicolai Bevilaquae, 1585.

BOCCHI, Francesco. *Discorso sopra la musica*. Firenze: Giorgio Matescotti ,1581.

BOETHII, Severini. *De Institutione musica*. MARZI, Giovanni (Ed.). Roma: Istituto Italiano per la Storia Della Musica, 1990.

BONA, Valerio. *Essempi delli passaggi*. Milano: Heredi di Francesco et Simon Tini, 1596.

_____. *Regole del contraponto*. Casale [Monteferrato]: Bernardo Grasso, 1595

BONAVENTURA DA BRESCIA. *Regula musice plane*. Brescia: Giorgio de Rusconi, 1516.

BONINI, Pier Maria. *Acutissime observationes noblissime disciplinarum omnium musices*. Firenze: Bartholomeo de Zanetti da Bressa, 1520.

BOTTRIGARI, Ercole. *Il Desiderio*. Bologna: Gioambattista Bellagamba, 1599.

_____. *Il Patricio*. Bologna: Vittorio Benacci, 1593.

BOVICELLI, Giovanni Battista. *Regole, passaggi di musica*. Venezia: Giacomo Vicenti, 1594.

BURCHARD, Ulrich. *Hortulus musices*. Leipzig: Melchiaris Lottheri, 1514.

BURMEISTER, Joachim. *Musical poetics*. RIVERA, Benito V. (Trad.). New Haven: Yale University Press, 1993.

CAMPAGNOLO, Stefano. *Il Trattato sopra una differentia musicale' di Ghiselin Danckerts*. Cremona, 1992. Dissertação de mestrado. Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università di Pavia, Cremona, 1992.

CANOBBIO, Alessandro. *Breve trattato…sopra le Academie*. Andrea Bochino et fratelli, 1571.

CANUZZI, Pietro [Potentino] de'. *Regula florum musices*. Firenze: Bernardo Zucchetta, 1510.

CAROSO, Fabritio da Sermoneta. *Il ballarino*. Venezia: Francesco Ziletti, 1581.

CARRARA, Michele. *Regola ferma e vera per l'intavolatura di liuto*. Roma: Roberti, 1585

CERRETO, Scipione. *Della prattica musicale, et stumentale*. Napoli: Giovanni Iacomo Carlino, 1601.

CICONIA, Johannes. *Nova Musica and De Proportionibus*. ELLSWORTH, Oliver B. (Trad.). Lincoln: University of Nebraska Press, 1993.

CIMMELLO, Giovan Tomaso. *Della perfettione delle quattro note maggiori*. Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, B.57, n.d. [depois de 1547].

CINCIARINO, Pietro. *Introduttorio abbreviato di musica piana*. Venezia: Domenico de' Farri, 1555.

CITOLINI, Alessandro. *La tipocosmia*. Venezia: Vincezo Valgrisi, 1561.

COCHLAEUS, Johannes. *Musica*. Köln: Joahnnem Landen, 1507.

_____. *Musica*. Köln: Johannes Landen, 1507.

_____. *Tetrachordum musices*. Nuremberg: Joahhnes Weyssen, 1511.

_____. *Tetrachordum musices*: Introduction, Translation and Transcription. MILLER, Clement A. American Institute of Musicology, 1970.

COMPENDIUM MUSICES. Venetijs, Simonem de Luere, 1509.

CONFORTI, Giovanni Luca. *Breve e facile maniera*. Roma: n.d., 1593.

CORSO, Rinaldo. *Dialogo del Ballo*. Venezia: Sigismondo Bordogna, 1555.

COUSSEMAKER, Edmond de. *Scriptorum de musica medii aevi*. Paris: A. Durand, 1864-1876. 4v.

DALLA CASA, Girolamo. *Il vero modo di diminuir....Libro primo*. Venezia: Angelo Gardano, 1584.

_____. *Il vero modo di diminuir....Libro secondo*. Venezia: Angelo Gardano, 1584.

DE LA FAGE, Juste-Adrien Lenoir. *Essais de diphthérographie musicale ou Notices, descriptions, analyses, extraits et reproductions de manuscrits relatifs à la pratique, à la théorie et à l'histoire de la musique*. Paris: O. Legouix, 1864.

DEL LAGO, Giovanni. *Breve introduttione di musica*. Venezia: Brandini et Octaviani Scoti, 1540.

DENTICE, Luigi. *Duo Dialoghi della Musica.* Roma: Vincenzo Lucrino, 1553.

DIRUTA, Girolamo. *Il Transilvano*. Venezia: Giacomo Vicenti, 1593.

DONI, Antonfrancesco. *Dialogo della Musica*. Venezia: Girolamo Scotto, 1544.

DRESSLER, Gallus. *Praecepta musicae poëticae*. FORGÁCS, Robert (trad.). Urbana: University of Illinois Press, 2007.

FABER, Heinrich. *Compendiolum musice*. Nuremberg: Johannes Montani, 1548.

FLORENTINUS DE FAXOLIS. *Book on Music*. BLACKBURN, Bonnie J.; HOLFORD-STREVENS, Leofranc (ed. e trad.). Cambridge-London: Harvard University Press, 2010

FOGLIANO, Ludovico. *Musica theorica*. Venezia: Joannes Antonium et Frates de Sabio, 1529.

FRANCESCO [Ferrarese], Giovanni. *Principium et ars totus musicae*. Modena: Giovanni Battista Gadaldino.

GAFFURIUS, Franchinus. *Angelicum ac divinum opus musice*. Venezia: Joannus Jacobi Lomatii, 1512.

_____. *Apologia...adversus Joannem Spatarium et complices musicos Bononienses*. Torino: Augustinum de Vicomercato, 1520.

_____. *De harmonia musicorum instrumentorum opus*. Milano: Gotardum Pontanum, 1518.

_____. *Epistula prima in solutiones obiectorum*. Milano?: n.d., 1521.

_____. *Epistula secunda apologetica*. Milano?: n.d.,1521.

_____. Extractus parvus musice. In: GALLO, F. Alberto (Ed.). *Antiquae musicae italicae scriptores*, v. 4. Bologna: Istituto di Studi Musicali e Teatrali, p.13-208, 1969.

_____. *Practica musicae*. Brescia: Angeli Brittanici, 1508.

GALILEI, Vincenzo. *Critica fatta…interno a diversi pareri*. Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Mss. Galileiani anteriori a Galileo, V, f.3r-58r, n.d.

_____. *Dialogo...della musica antica et della moderna*. Firenze: Giorgio Marescotti, 1581.

_____. *Discorso intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino*. Firenze: Giorgio Marescotti, 1589.

_____. *Discorso particolare intorno all'unisono*. Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Mss. Galileiani anteriori a Galileo, III, 55r-61v, n.d.

_____. *Discorso particolare intorno alla diversita delle forme del diapason*, Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Mss. Galileiani anteriori a Galileo, III, 44r-54v, n.d.

_____. *Fronimo*. Venezia: l'Herede di Girolamo Scotto, 1584.

_____. *La seconda parte del dialogo della intavolatura di liuto*. Venezia: Girolamo Scotto, 1569.

GALUZZI, Angiolamaria Guarneri. *Il "De partitione licterarum monocordi" di Jacobus Theatinus*. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 1975, p. 29–52.

GANASSI [da FONTEGO], Silvestro. *Lettione Seconda*. Venezia: [impresso pelo autor], 1543.

_____. *Opera Intitutala Fontegara*. Venezia: Sylvestro di Ganassi dal Fontego, 1535.

GANASSI [da FONTEGO], Silvestro. *Regola Rubertina*. Venezia: [impresso pelo autor], 1542.

GARZONI, Tomaso. La Piazza universale. Venezia: Giovanni Battista Somascho, 1585.

GEBERTO, Martino. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. 3v. St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784.

GLAREAN, Henrich. *Dodecachordon*: Translation, Transcription and Commentary. MILLER, Clement A. (Trad.). American Institute of Musicology, 1965.

GLAREANUS, Henricus. *Dodecachordon*. Basel: Henrich Petri, 1547.

GRASSI, Paride. *De caremoniis…libri duo*. Roma : Blado, 1564.

GUIDO D'AREZZO. *Le Opere*. Firenze: Edizione del Galluzo, 2008.

HEYDEN, Sebald. *Musicae, id est, artis canendi*. Nuremberg: Johannes Petraeum, 1537.

LAMPADIUS. *Compendium musices*. Bern: Matham Apiarium, 1537.

LANFRANCO, Giovanni Maria. *Scintille di musica*. Brescia: Ludovico Britannico, 1533.

LIETO, Bartolomeo. *Dialogo quarto di musica*. Napoli: Matteo Cancer, 1559.

LUSITANO, Vicente. *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo figurato*. Roma: Francesco Rampazetto, 1561.

LUTIO, Prospero. *Opera bellissima nella quale…potrà facilmente imparare di ballare*. Perugia: Paolo Orlando, 1589

MAFFEI, Giovanni Camillo. Delle lettere…Napoli: Raymundo Amato. 1562.

MAJORAGIO, Marco Antonio. Orationes et praefationes omnes. Venezia : A. Bonfadius, 1582.

MARCHETTO DA PADOVA. *Lucidarum. Pomerium*. SCIUCCA, Marco della; SUCATO, Tiziana; VIVARELLI, Carla (trad.). Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2007.

MARTINI, Giovanni Battista. *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*. 2v. Bologna: Lelio della Volpe, 1774-1775.

MAURO DA FIRENZE, [Fra]. *Utriusque musices epitome*. D'ACCONE, Frank (ed.). Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1984.

MEIER, Bernhard. *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. Utrecht: Oothoek, Scheltema & Holkema, 1974.

_____. *The modes of classical vocal polyphony*. BEEBE, Ellen, S. (trad.). New York: Broude Brothers, 1988.

ORNITHOPARCHUS, Andreas. *Musice active micrologus*. Leipzig: Valentin Schumann, 1517.

ORTIZ, Diego. *El Primo Libro...nel quale si trata delle glose sopra le cadenze et altre sorte di punti in la musica*. Roma: Valerio Dorico, 1553.

PADOVA, Iacomo Morelo da. *Le lalde, e le sbampuorie*…. Venezia: Stefano di Allessi, 1553

PADUANII, Ioannis. *Institutiones ad diversas ex plurium vocum harmonia cantilenas*. Verona: Sebastianum et Ioannem frates, 1578.

PAOLINI, Fabio. Fabii Paulini utenensis philosophi, et grecas literas. Venezia: Francesco de Franceschi, 1589.

PATRIZZI, Fabio. *Orationi…l'una delle quali trata le lodi della musica*. Venezia: Vittorio Baldini, 1587.

PICITONO, Angelo da. *Fior Angelico di Musica*. Venezia: Agostino Bindoni, 1547.

PLUTARCHII. *Plutarchii Plutarchi Chaeronei Philosophi Clarissimi Musica, Carolo Valgulio Brixiano interprete*. VALGUGLIO, Carlo (trad.). Brescia: Angelo Britannico, 1507.

PLUTARCO. *La Musica*. BALLERIO, Raffaella (trad.). Milano: BUR Rizzoli, 2016.

PONTIO, Pietro. *Dialogo*. Parma: Erasmo Viothi, 1595.

_____. *Ragionamento di musica*. Parma: Erasmo Viotto, 1588.

PORTA?, Costanzo [GRAZIANI, Tommaso]. Trattato di contrapunto. Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, B.140, n.d. [c.1560].

PUTEANUS, Erycius. *Modulata Pallas*. Milano: Ponziani, 1599.

RAMOS DE PAREJA, Bartolomeo. *Musica practica*. WOLF, Johannes (ed.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901.

REMPP, Frieder. *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*. Köln: Arno Volk, 1980.

RODIO, Rocco. *Regole di Musica*. Napoli: Giovanni Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1609.

ROSETTI, Biagio. *Libellus de rudimentis musices*. SEAY, Albert (ed.). Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1981.

_____. *Libellus de rudimentis musices*. Verona: Stephanum e frates de Nicolinis de Sabio, 1529.

SCALETTA, Orazio. *Scala di musica molto necessaria per principianti*. Venezia: Alessandro Vicenti, 1626.

SPATARII, Iohannis. *Opera Omnia*: *Utile e Breve Regule di Canto* (Cod. Lond., British Museum, Add. 4920). VECCHI, Ioseph (ed.). Bologna: Istituto Discipline Filologiche, 1962.

SPATARO, Giovanni. *Dilucide, et probatissime demonstratione...contra certe frivole et vane excusatione da Franchino Gafurio*. Bologna: Hieronymum de Benedictis, 1521.

_____. *Errori de Franchino Gafurio da Lodi*. Bologna: Benedictum Hectoris, 1521.

_____. *Tractato di Musica*. Venezia: Bernardino de Vitali, 1531.

TEVO, Zaccaria. *Il Musico Testore*. Venezia. Antonio Bortoli, 1706.

TIGRINI, Orazio. *Il Compendio della musica*. Venezia: Ricciardo Amadino, 1588.

TINCTORIS, Johannes. *Diffinitorium musice* : Un dizionario di musica per Beatrice d'Aragona. PANTI, Cecilia (Trad.). Firenze: Edizione del Galluzzo, 2004.

TINCTORIS, Johannes. Liber de natura et proprietate tonorum. SEAY, Albert (ed.). *Corpus Scriptorum de Musica*, v. 22. Roma: American Musicological Society, 1975. p. 65-104.

TINCTORIS, Johannes. *Proportiones musices. Liber de arte contrapuncti*. D'AGOSTINO, Gianluca (Trad.). Firenze: Edizione del Galluzzo, 2008.

VANNEUS, Stephanus. *Recanentum de musica aurea*. Roma: Valerium Doricum, 1533.

_____. *Recanetum de musica aurea*. VECCHI, Giuseppe (ed.) Bologna: Forni Editore, 1969. Reprodução anastática.

VICENTINO, Nicola. *Ancient Music Adapted to Modern Practice*. MANIATES, Maria R. (trad.). New Haven: Yale University Press, 2011.

_____. *Descrizione dell'arciorgano*. Venezia: Nicolo Bevilacqua, 1561.

_____. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre, 1555.

_____. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. LOWINSKY, Edward E. (ed.) Kassel: Bärenreiter, 1959. Edição fac-similar.

WECKERLIN, Jean Baptiste. *Bibliothèque du Conservatoire national de musique et de déclamation* : Catalogue bibliographique. Paris : Didot, 1885.

WOLLICK, Nicolaus; SCHANPPECHER, Melchior. *Opus aurem*. Köln: Heinrich Quentell, 1501.

ZACCONI, Ludovico. *Prattica di musica*. Venezia: Bartolomeo Carampello, 1596.

ZAPPA, Simeone. Regolette de Canto Fermo et de Canto Figurato. Venezia: Augustinum de Bendonis, n.d. [c.1530-1540].

ZARLINO, Gioseffo. *Dimostrationi harmoniche*. Venezia: Francesco Senese, 1571.

_____. *Istitutioni harmoniche*. 2ª ed. Venezia: Francesco Senese, 1573.

_____. *Le Istitutioni harmoniche*. Venezia: [Pietro da Fino?], 1558.

_____. *Le Istitutioni harmoniche*. Venezia: Francesco Senese, 1561.

_____. *Le Istitutioni harmoniche*. Venezia: Francesco Senese, 1562.

_____. *Le Istitutioni harmoniche*: Venezia, 1561.. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2005. Reprodução anastática

_____. *Sopplimenti musicali*. Venezia: Fransceschi Senese, 1588.

ZUCCOLO, Simeone. La pazzia del ballo. Padova: Jacomo Fabriano, 1549.

Dicionários, Biografias, Enciclopédias e Catálogos:

ARISIO, Francisco. *Cremona Literata*. Parma: Pauli Montii, 1706.

BAKER, Theodore (ed.). *A biographical dictionary of musicians*. New York: G. Schirmer, 1900.

BARDI, Bernardino. *Vite Inedite di Matematici Italiani*. NARDUCCI, Enrico (ed.). Roma: Tipografia delle Scienze Matematiche e Fisiche, 1887.

BARKER, Andrew. "Music". In: *Oxford Classical Dictionary*. HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Anthony (Eds.). Oxford: Oxford University Press, 2012, p.975-985.

BERGQUIST, Peter; BLACKBURN, Boonie J. Vanneus, Stephanus [Vanni, Stefano]. *Grove Music Online*. 2001. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029014. Acesso em 13 dez. 2020.

BERGQUIST, Peter; HARRÁN, Don. Rossetti, Biagio. *Grove Music Online*. 2001. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo- 978156159263 0-e-0000023878. Acesso em 5 out. 2020.

BERTINI, Giuseppe. *Dizionario Storico-Critico degli Scrittori di Musica*. v.1. Palermo: Tipografia Reale di Guerra, 1814.

BETTELS, Christian. Zacconi, Ludovico. *MGG Online*. 2016. https://www.mgg-online.com/mgg/stable/21551. Acesso em 24 ago. 2020.

BLACKBURN, Boonie J. Del Lago, Giovanni. *Grove Music Online*. 2001[1]. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007478. Acesso em 15 out. 2020.

_____. Lanfranco, Giovanni Maria. In: SADIE, Stanley; TYRELL, John (Eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 14. London: Oxford University Press, 2001[2].

BÖLLING, Jörg. Tigrini, Orazio. *MGG Online*. 2016. Disponível em: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/23584. Acesso em 24 ago. 2020.

BONVICINI, Renzo. Artusi, Giovanni Maria. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 1962. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-maria-artusi_(Dizionario-Biografico). Acesso em 05 jan. 2021.

BROCKHAUS-RIEMANN-MUSIKLEXIKON. DAHLHAUS, Carl; EGGEBRECHT, Hans Heinrich (Eds). Mainz: B. Schott's Söhne, 1992.

CAHN, Peter. Repercussio. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. v.5. EGGEBRECHT, Hans Heinrich; Riethmüller, Albrecht (ed.). Stuttgart: Franz Steiner, 1972.

CALVI, Donato. *Delle memorie istoriche della congreatione osservante di Lombardia*. Milano: Francesco Vigone, 1669.

CAMPAGNOLO, Stefano. Lanfranco, Giovanni Maria. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 2004. Disponível em https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-maria-lanfranco_(Dizionario-Biografico). Acesso em 5 ago. 2020.

CARDAMONE, Donna G. Villota. In: SADIE, Stanley; TYRELL, John (Eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 26. London: Oxford University Press, 2001. p.639-641.

CARNELOS, Laura. Nicolini da Sabbio, Giovanni Antonio. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 2013. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolini-da-sabbio-giovanni-antonio_(Dizionario-Biografico)/. Acesso em: 19 jan. 2020.

CAVICCHI, Adriano. Bona, Valerio. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. v.2. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1952.

CERRACCHINI, Luca Giuseppe. *Fasti Teologali*. Firenze: Francesco Moücke, 1734)

DAOLMI, Davide. Vicentino, Nicola. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 2020. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-vicentino_(Dizionario-Biografico). Acesso em 05 maio 2020.

DÜRR, Walther. "Marenzio, Luca". In: SARTORI, Claudio; ALLORTO, Riccardo (Eds). *Enciclopedia della Musica*. Milano: Ricordi, 1963-1964. p.103-104.

EITNER, Robert. *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1900-1904.

ENCICLOPEDIA Garzanti Di Filosofia. Milano: Garzanti Editore, 1993.1268p.

FABRIS, Dinko. Dentice. *MGG Online*. 2016. Disponível em: https://www.mggonline.com /mgg/stable/21984. Acesso em 28 ago. 2020.

FEDERICI, Luigi. *Elogi Istorici de' più Illustri Ecclesiastici* Veronesi. v.1. Verona: Tipografia Ramanzini, 1818.

FERRARESE, Giulio Negri. *Istoria degli Scrittori Fiorentini*. Ferrara: Bernardino Pomatelli, 1722).

FÉTIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens*. 2 ed. Paris : Typographie de Firmin Didot frères, fils et Cie, 1866-1868. 8v.

_____. *Biographie universelle des musiciens*. Paris: Librairie de H. Fournier, 1835-1844. 8v.

GASPARI, Gaetano. *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna*: compilato da Gaetano Gaspari, compiuto e pubblicato da Federico Parisini per cura del municipio. Bologna: Libreria Romagnoli dall'Acqua, 1892.

GREEK-ENGLISH LEXICON, (A). LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert (Eds.). Oxford: Clarendon Press, 1996.

GROOTE, Inga Mai; MISCHIATI, Oscar; PAGANUZZI, Enrico. Verona. *MGG Online*. 2016. Disponível em: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372389. Acesso em 04 set. 2020.

GRUBER, Gerold W. Analyse. *MGG Online*. 2016. Disponível em: https://www.mggonline.com/mgg/stable/11595. Acesso em 24 ago. 2020.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LA NUOVA ENCICLOPEDIA Della Musica Garzanti. Milano: Garzanti Editore, 1983.1058p.

LEDERER, Josef-Horst. Bona, Valerio. *MGG Online*. 2016. Disponível em: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19858. Acesso em: 24 ago. 2020.

LEXICON MUSICUM Latinum medii Aevi. BERNHARD, Michael. (ed.). Archivum Latinitatis Medii Aevi-Bulletin du Cange. München: Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006.

MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana*. v.3. Lisboa: Ignacio Rodrigues, 1752.

MAFFEI, Scipione. *Verona Illustrata*. Verona: Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berno, 1781.

MARTUSCELLI, Domenico (ed.). *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*. v.1. Napoli: Nicola Gervasi, 1819.

MAZZUCHELLI, Giammaria. *Gli Scrittori D'Italia*. v.2. Brescia: Giambatista Bossini, 1762.

MURRAY (Jr), Russel Eugene. Pontio [Ponzio], Pietro. *Grove Music Online*. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630. 001. 0 001/omo- 9781561592630-e- 0000022096. Acesso em 7 out. 2020.

NIEDERMÜLLER, Peter. Vicentino, Nicola. *MGG Online*. 2016. Disponível em: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15235. Acesso em 24 ago. 2020.

OXFORD Latin Dictionary. GLARE, P.G.W. (Ed). Oxford: Oxford University Press, 2012.

PALISCA, Claude V. Artusi, Giovanni Maria. *Grove Music Online.* 2001[1]. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0 001/omo-9781561592630-e-0000001383. Acesso em 5 jan. 2021.

_____. Galilei, Vincenzo [Vincentio, Vincenzio]. *Grove Music Online.* 2001[2]. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.0 01. 0001/omo-9781561592630-e-0000010526. Acesso em 25 out. 2020.

_____. Zarlino, Gioseffo [Gioseffe]. *Grove Music Online*. 2001[3]. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0 001/omo- 9781561592630-e-0000030858. Acesso em 4 jun. 2021.

PAMPHILLUS, Joseph. *Chronica Ordinis Fratrum Eremitarum Sancti Augustini*. Roma: Georgij Ferrarij, 1581.

POSSEVINI, Antonii. *Bibliotheca selecta*. Roma: Typographia Apostolica Vaticana, 1593.

POWERS, Harold; WIERING, Frans; PORTER, James; COWDERY, James; WIDDESS, Richard; DAVIS, Ruth; PERLMAN, Marc; JONES, Stephen; MARETT, Allan. Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press, 2001.

PRUETT, Lilian P. Porta, Costanzo. *Grove Music Online*. 2001. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0 001/omo-9781561592630-e-0000022134. Acesso em 05 jan. 2021.

RANDEL, Don Michel. *Harvard Concise Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press, 1978.

RICCI, Franco C. Bona (Buona), Valerio. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 1969. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/valerio-bona_(Dizionario-Biografico). Acesso em 20 set. 2020.

RISM – RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES. LESURE, François (Ed.). *Écrits Imprimés Concernant la Musique*, B/VI, v.2. München: G. Henle Verlag, 1971.

SACHS, Klaus-Jürgen. Pontio, Pietro. *MGG Online*. 2016[1]. Disponível em: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27926. Acesso em 24 ago. 2020.

_____. Vanneo, Vanni, Stefano, Stephanus. *MGG Online*. 2016[2]. Disponível em: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/22950. Acesso em 30 ago. 2020.

SARTORI, Claudio. *Dizionario degli Editori Musicali Italiani*. Firenze: Leo S. Olschke, 1958.

SBARAGLIA, Giovanni Giacinto. *Supplementum et Castigatio ad Scriptores Trium Ordinum S. Francesci*. Roma: Typographia S. Michaelis, 1806.

SCAGLIONE, Francesca. Graziani, Tommaso. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 2002. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-graziani_(Dizionario-Biografico). Acesso em 4 jun. 2020.

SCHILTZ, Katelijne. Zarlino, Gioseffo. *Dizionario Biografico degli Italiani.* 2020. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/gioseffo-zarlino_(Dizionario-Biografico). Acesso em 3 jun. 2021.

SCHIMIDT-BESTE, Thomas. Rossetti, Biagio. *MGG Online*. 2016. Disponível em: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26644. Acesso em 24 ago. 2020.

SINGER, Gerhard. Zacconi, Ludovico. *Grove Music Online*. Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030767. Acesso em 4 março 2021.

TIBALDI, Rodobaldo. Maschera, Fiorenzo. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 2008. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/fiorenzo-maschera_(Dizionario-Biografico). Acesso em 29 dez. 2019.

TIRABOSCHI, Girolamo. *Storia della Letteratura Italiana*. Firenze: Molini, Landi, e C.o, 1810.

VALENTINI, Andrea. *I Musicisti Bresciani ed Il Teatro Grande*. Brescia: Tipografia e Libreria Queriana, 1894.

VENTURI, Pietro Tacchi. Giberti, Gian Matteo. *Enciclopedia Italiana*. 1933. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/gian-matteo-giberti_%28Enciclopedia-Italiana%29/. Acesso em 19 jan. 2020.

VOCABOLARIO Degli Accademici Della Crusca. 1. ed. Venezia: Giovanni Alberti, 1612.

_____. 2. ed. Venezia: Jacopo Sarzina, 1623.

_____. 4. ed. Firenze: Domenico Maria Manni, 1738.

WOLFFHEIM, Werner. *Versteigerung der Musikbibliothek*. Berlin: Langensalza, 1928.

ZEDLER, Johann Heinrich. *Grosses Vollständiges Universal Lexicon*. Halle-Leipzig: Johann Heinrich Bedler, 1732.

Apêndice

Nessa seção constam as informações concernentes aos tratados investigados (cf. Tabela 6, seção 2.5). Apresentados em ordem cronológica - assim como a lista de referência - os tratados são organizados de acordo com os seguintes campos: (a) título; (b) autor; (c) impressor; (d) local e data da edição considerada; (e) localização do testemunho consultado; (f) dedicatória; (g) paratextos; (h) *auctoritates* apresentadas no início do tratado; (i) outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto; (j) índice (seja presente no tratado ou inferido); (k) compositores e peças citadas.

As informações apresentadas em itálico consistem naquelas lidas originalmente nos tratados. Na seção k (compositores e peças citadas), os números romanos se referem ao livro ou parte em que tal informação é encontrada no tratado, enquanto os arábicos, referen-se aos capítulos. Além da apresentação por extenso de eventuais passagens abreviadas, outras três normatizações foram aplicadas de maneira sistemática para tornar a leitura mais fluída: (1) a leitura do caractere ‘u’ como ‘v’, quando apresentado nessa condição; (2) o acréscimo do acento quando, em italiano, é lido originalmente o verbo ‘e’ (portanto, ‘*è*’); (3) a substituição do sinal tironiano ‘&’, por ‘et’. Eventuais normatizações de nomes próprios são apresentados sempre em colchetes.

- **Ts.1**

Título: *Libri Tres De Institutione Harmonica Editi a Petro Aaron Florentino Interprete Io*[hannes] *Antonio Flam*[inio] *Foro Cornelite*.
Autor: Pietro Aaron
Impresso por: Benedicti Hectoris Bibliopolae.
Local e data da edição considerada: Bologna, 1516.
Localização do testemunho de referência: Museo Civico Bibliografico Musicale di Bologna, Coll. B.8.

Tratado dedicado a: *Equiti Hieronymo Sancto Petro*
Paratextos: ausente.

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: *Achilles Bocchi, Quintilianus, Pythagoras, Architas, Aristoxenus, Plato, Themistocli, Cicero, Tibiis Gracchus, Theophrastus, Xenocrates, Phreneticis, Hierophilus, Augustino, Gregorius, Martianus, Cleonides, Guido, Ioannes Spatarius Bononiensis* [Giovanni Spataro], *Boetius, Aristoteles.*

Índice:

Liber Primus:

De cantu plano (cap. 1) – *Manus divisio in tres partes. Secundum quosdam etiam in quattuor* (cap. 2) – *Alia manus divisio in tres partes* (cap. 3) – *Positiones manus XX* (cap. 4) – *Claves in manu dupliciter* (cap. 5) – *Vocem quamlibet per suam proprietatem cani debere* (cap. 6) – *Per quas proprietates praedictae voces cani debeant* (cap. 7) – *Deductiones septem ex proprietatibus* (cap. 8) – *Ut quomodo cani debeat* (cap. 9) – *Mutationes manus* (cap. 10) – *B fa ♮ mi non pati mutationem* (cap. 11) – *Mutationem in b fa ♮ mi aliqua pacto inveniri* (cap. 12) – *Quomodo mutationes in cantilenis planis faciendae sint* (cap. 13) – *Mutationes ascendentes non esse semper ascendentes* (cap. 14) – *B molle necessario esse inventum atque obesse accidentale* (cap. 15) – *De tono* (cap. 16) – *De semitonio* (cap. 17) – *De semiditono* (cap. 18) – *De ditono* (cap. 19) – *De tritono* (cap. 20) – *De diatessaron* (cap. 21) – *De diapente* (cap. 22) – *De hexachordo* (cap. 23) – *De heptachordo* (cap. 24) – *De diapason* (cap. 25) – *De tonis quattuor antiquis* (cap. 26) – *De tono perfecto, imperfecto et plusquamperfecto* (cap. 27) – *De tono mixto et commixto* (cap. 28) – *De chorda tonorum* (cap. 29) – *De modulatione fine tono* (cap. 30) – *De diapente coniuncto et disiuncto* (cap. 31) – *De terminatione troporum irregularium* (cap. 32) – *De principio medio ac fine tonorum* (cap. 33) – *De principiis tonorum et seculorum differentiis* (cap. 34) – *Quid sit mentio seculorum toties facta* (cap. 35).

Liber Secundus:

De contrapuncto (cap. 1) – *Musicum et cantorem valde differre* (cap. 2) – *De mutationibus cantilenarum mensurabilium* (cap. 3) – *De mutationibus quattuor ordinariis in locis b mollis* (cap. 4) – *De reliquis duobus b mollis locis*[1063] - *De mutationibus tenoris* (cap. 5) – *De mutationibus in locis tenoris per b molle cantati* (cap. 6) – *De mutationibus bassi* (cap. 7) – *De mutationibus sub signo b mollis in partibus gravibus faciendis* (cap. 8) – *De tribus modulandi generibus Diatonico, Enormatico atque Chromatico* (cap. 9) – *De modo duplici* (cap. 10) – *De modo minori* (cap. 11) – *De tempore* (cap. 12) – *De prolatione* (cap. 13) – *Quomodo maximae ac longae modus applicetur* (cap. 14) – *Quid sunt duo modi necessarii non arbitrarii* (cap. 15) – *Quomodo prolatio semibrevi assignetur* (cap. 16) – *Quomodo fine indice perfectum tempus ac prolatio cognosci queat* (cap. 17) – *De triplici brevium ac semibrevium differentia* (cap. 18) – *Quomodo notarum quantitas minuatur* (cap. 19) – *De perfectis notis et imperfectis* (cap. 20) – *De tribus modis quibus notarum imperfectio cognoscitur* (cap.21) - *De tribus modis quibus notarum imperfectio cognoscitur* (cap. 22) – *Quot modis et quomodo maxima et longa perfectae*

[1063] Embora separado como capítulo, não possui numeração. O mesmo ocorre no corpo do texto.

siant et imperfectae (cap. 23) – *Quomodo maxima reddatur imperfecta* (cap. 24) – *Quod a duabus brevibus maxima non possit imperfecta reddi* (cap. 25) – *Quomodo longa reddatur imperfecta* (cap. 26) – *Longam tribus modis perfectam cognosci* (cap. 27) – *De punctis cantilenarum ordinariis ac primum de puncto perfectionis* (cap. 28) – *De puncto divisionis* (cap. 29) – *De puncto augmentationis* (cap. 30) – *De pausis numerabilibus* (cap. 31) – *Quomodo index contra indicem cani debeat* (cap. 32) – *De toni divisioni pulcherrima cognitu* (cap. 33).

Liber Tertius:

De contrapuncto et eius generibus (cap. 1) – *De devisione consonantiarum* (cap. 2) – *De consonantiis perfectis et imperfectis* (cap. 3) – *De dissonantiis* (cap. 4) – *De consonantiis compositis* (cap. 5) – *De consonantiis replicatis* (cap. 6) – *De modo componendi praefatio* (cap. 7) – *De quattuor modulationis partibus* (cap. 8) – *Usque ad quem numerum partium cantilena componi et quomodo possit* (cap. 9) – *Unde etiam veteres inchoanda sit modulatio et ubi terminanda* (cap. 10) – *Quomodo inchoanda sit modulatio: ac terminanda* (cap. 11) – *De ordinandis in contrapuncto consonantiis* (cap. 12) – *Quomodo secundum praecepta veterum ordinandae sint consonantiae* (cap. 13) – *Quomodo perfectae consonantiae diversi generis sibi invicem succedant* (cap. 14) – *Mi contra fa cur ultari debeat* (cap. 15) – *Probatio quintae imperfectae et octavae per Monochordum* (cap. 16) – *Quomodo partes modulationis interse ordinandae sin tac primum de cantu et tenore* (cap. 17) – *De basso* (cap. 18) – *De alto ubi sit locandus* (cap. 19) – *De alio cantus loco et reliquarum partium* (cap. 20) – *De basso iterum cum tenore* (cap. 21) – *De basso rursum cum tenore* (cap. 22) – *De basso etiam si tenor in octava cum cantu* (cap. 23) – *De locis ordinariis in quibus modulatio potest inchoari* (cap. 24) – *De diesi* (cap. 25) – *Quomodo plures tertiae, pluresque sextae alia post aliam locari possint* (cap. 26) – *Quomodo plures sextae componi queant* (cap. 27) – *De ordinatione sextae tenoris cum cantu* (cap. 28) – *De secunda tertia tenoris cum cantu* (cap. 29) – *De ordinatione tertiae. Tertiae tenoris cum cantu* (cap. 30) – *Quomodo tertiis iisdem in descensu sit utendum* (cap. 31) – *Quid faciendum uni tenor in cotava cum canti* (cap. 32) – *De alia structura cantilenae* (cap. 33) – *De modo componendi faciliore* (cap. 34) – *De indicibus cantilenarum et cadentiis* (cap. 35) – *Cadentiarum genera duo* (cap. 36) – *De candentiis simplicibus* (cap. 37) – *Quomodo sint ordinandae duplicatae cadentiae* (cap. 38) – *De locis cadentiarum ordinatiis ac illarum suspensionibus* (cap. 39) – *De duobus suspensionum modis* (cap. 40) – *Quando suspendendae non sunt cadentiae* (cap. 41) – *De duobus locis cadentiarum tenoris* (cap. 42) – *De secundo loco per diatessaron* (cap. 43) – *De ligaminum differentia per ♮quadrum: ac rotundum compositorum* (cap. 44) – *De progressu eiusdem ligaminis per b mollis* (cap. 45) - *De modo et compositione vocum quae mutatae dicuntur* (cap. 46) – *De cadentiis per unisonum faciendis* (cap. 47) – *De societate et compositione iuxta praeceptum antedictum* (cap. 48) – *De terminatione et compositione tertii et quarti toni* (cap. 49) – *Quod etiam non conceditur antedictam cantilenam per unisonum terminari* (cap. 50) – *Cautio adversus ultia supra monstrata* (cap. 51) – *De varia cantilenae compositione quae per fugam vulgo dicitur* (cap. 52) – *De proportionibus* (cap. 53) – *De generibus quinque proportionum* (cap. 54) – *Multiplex genus* (cap. 55) – *Super particulare genus* (cap. 56) – *Super patiens genus* (cap. 57) – *Multiplex super particulare* (cap. 58) – *Multiplex super patiens* (cap. 59) – *De ligaturis* (cap. 60) – *De maximus et longis simul ligatis* (cap. 61) – *De ligaturis longatum et brevium* (cap. 62).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
-	*Gloriosae uirginis extat* (antif.); *Cum autem sero* (antif.); *Congregate sunt gentes* (antif.); *Iterum videbo vos* (antif.); *Cum appropinquaret dominus* (antif.); *Exi cito in plateas* (antif.).	"*Primi...toni principia*". *De principiis tonorum et seculorum differentiis* (I, cap. 34, f.17v).
-	*Si bona suscepimus* (respons.); *Similabo eum* (antif.); *Vado ad patrem* (antif.); *Domine deus rex omnipotens* (antif.); *Credimus Christum* (antif.)	"*Secundus tonus principia". De principiis tonorum et seculorum differentiis* (I, cap. 34, f.17v).
-	*Dum complerentur dies* (antif.); *Salva nos domine* (antif.); *Domine mi rex* (antif.).	"*Tertius...tonus...principia". De principiis tonorum et seculorum differentiis* (I, cap. 34, f.17v).
-	*Tulit ergo* (antif.); *Innvebant patri eius* (antif.); *Prudentes virgines* (antif.); *In ferventis olei* (antif.); *Stetit angelus* (antif.).	"*Quartus tonus principia". De principiis tonorum et seculorum differentiis* (I, cap. 34, f.17v).

	Sicut novit me pater (antif.); *Ego sum vitis vera* (antif.).	"*Quintus...principia". De principiis tonorum et seculorum differentiis* (I, cap. 34, f.17v).
	Gaudent in coelis (antif.); *Decantabat populus Israel* (respons.).	"*Sextus...principia". De principiis tonorum et seculorum differentiis* (I, cap. 34, f.17v).
	Prae timore (antif.); *Argentum, et aurum non est mihi* (antif.); *Tulerunt dominum meum* (antif.); *Mulier cum parit* (antif.); *Veni sponsa Christi* (antif.)	"*Septimus principia". De principiis tonorum et seculorum differentiis* (I, cap. 34, f.17v).
	Spiritus domini (antif.); *Tu es gloria mea* (antif.); *Veni sponsa Christi* (antif.); *Iste sanctus* (antif.); *Erat autem aspectus* (antif.)	"*Octavus...principia". De principiis tonorum et seculorum differentiis* (I, cap. 34, f.17v).
Iosquinus [Josquin Desprez]	Cânones: - "*omnia probate quod binum est tenete*" [*Recordans de my segnora*, sobrevivente em duas fontes Vaticano XG XIII, 27 e, sem texto, I-FN 178]; - "*Qui quaerit, invenit*"[1064]	*Quod sunt duo modi necessarii non arbitrarii* (II, cap. 35, f. 25r)
Iosquinus [Josquin Desprez]	*Missa* [*L'homme armé super voces musicales*], *Agnus Dei* [III], *Canon*: '*Clama ne cesses'*.	(II, cap. 15, f. 26r)
Iosquinus [Josquin Desprez]	*Missa L'homme armé* [sexti toni], no final do Credo.	*Quo modo index Contra Indicem idest Signum contra Signum ut dicit cani debeat* (II, cap. 32, f.35v)
Iosquinum [Josquin Desprez], *Obret* [Jacob Obrecht], *Isaac* [Heinrich Isaac] *et Agricolam* [Alexander Agricola]	(não cita)	*Unde etiam Secundum Veteres Inchoanda sit Modulatio et ubi terminanda* (III, cap. 10, f.39v)

[1064] Conforme afirma Katelijne Schiltz, "este *motto* não foi localizado em nenhuma das composições sobreviventes de Josquin" (2015, p.227).

- **Ts.2:**

Título: *Acutissime Observationes Nobilissime Disciplinarum Omnium Musices Piermarie Bonini Florentini Feliciter Incipiunt.*
Autor: Pier Maria Bonini.
Impresso por: *Bartholomeo de Zanetti da Bressa*
Local e data da edição considerada: Florença, 1520.
Localização do testemunho de referência: Bologna, Museo Civico Bibliografico Musicale di Bologna, Coll. B.37.

Tratado dedicado a: *Leoni X Pont*[*ifex*] *Max*[*imus*].
Paratextos: ausente.

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: Boetio, Ptolemeo, Guido aretino, Euclidem Luca dal Borgo, Leonardo Pifano.

Índice:

Tractato primo:

Della consideratione del tono (cap.1) – *Della consideratione del semitono minore* (cap.2) – *Del semitono maggiore decto apotome* (cap.3) – *Della consideratione della coma* (cap.4) – *Della consideratione del semidictono* (cap.5) – *Della consideratione del dictono* (cap.6) – *Della consideratione del diatessaron* (cap.7) – *Del tritono* (cap.8) – *Della consideratione del diapente, et della quinta minore overo imperfecta* (cap.9) – *Della sexta minore* (cap.10) – *Della sexta maggiore* (cap.11) – *Della septima minore et maggiore* (cap.12) – *Della consideratione delloctava maggiore idest del diapasson, et delloctava minore* (cap.13) – *Della constructione dello harmônico instrumento diatonico in* 5 *tretracordi colla giunta di Guido aretino et della nominatione delle sua corde* (cap.14) – *Una figura del sopradecto instrumento diatonico con la distantia di ciascuna corda, et etiam per numeri* (cap.15) – *Della consideratione del genere cromatico* (cap.16) – *Una figura del sopradecto instrumento cromatico con la distantia di ciascuna corda, et etiam per numeri* (cap.17) – *Della consideratione del genere enarmonico* (cap.18) – *Una figura del sopradecto instrumento enarmonico con la distantia di ciascuna corda, et etiam per numeri* (cap.19) – *Una artificiosa figura instrumentale distinta in* 34 *corde extense dove con miranda consideratione e concatenato lordine di tutte le corde del diatonico cromatico et enarmonico genere con la distantia di ciascuna corda, et etiam per numeri* (cap.20) – *Delle proportioni di equalita et di maggiore et minore inequalita* (cap.21) – *Delle* 5 *generatione di proportione di maggiore inequalita et prima delle multiplice* (cap.22) – *Delle superparticulare* (cap.23) – *Delle superpatiente* (cap.24) – *Delle multiplice superparticulare* (cap.25) – *Delle multiplice superpartiente* (cap.26) – *Modo di agiugnere* 2 *o piu proportioni insieme, et di trarre una dunaltra proportione, et di partire le proportioni, et di multiplicare le proportioni et lor producto* (cap.27).

Tractato secondo:

Delle 6 *syllabe circunducte* 5 *volte nello introductorio et i loro nomi* (cap.1) – *Della distinctione delle note et clave, et della proporieta delli exacordi* (cap.2) – *Della consideratione et descriptione delle figure del canto figurato et loro quantita et nomi* (cap.3) – *Del modo perfecto maggiore et minore et dello imperfecto maggiore et minore et loro segni et valute* (cap.4) – *Del tempo perfecto et imperfecto et loro segni et valute* (cap.5) – *Della prolatione maggiore et minore et suo segni et valute* (cap.6) – *Delle decriptione et quantita delle pause* (cap.7) – *Delle legature delle note* (cap.8) – *Della imperfectione delle note misurate* (cap.9) – *De tre ouncti appartenenti al canto figurato* (cap.10) – *Del puncto daugumentatione* (cap.11) – *Del puncto di divisione*

(cap.12) – *Del puncto dalteratione* (cap.13) – *Della compositione de canti del primo tono* (cap.14) – *Della compositione de canti del* 2 *tono* (cap.15) - *Della compositione de canti del* 3 *tono* (cap.16) - *Della compositione de canti del* 4 *tono* (cap.17) - *Della compositione de canti del* 5 *tono* (cap.18) - *Della compositione de canti del* 6 *tono* (cap.19) - *Della compositione de canti del* 7 *tono* (cap.20) - *Della compositione de canti del* 8 *tono* (cap.21) – *Delle regole del contrapuncto* (cap.22)

Compositores e peças citadas: ausente.

- **Ts.3:**

Título: *Trattato Della Natura Et Cognitione Di Tutti Gli Tuoni Di Canto Figurato Non Da Altrui Piu Scritti Composti Per Messer Piero Aaron Musico Fiorentino Canonico In Rimini Maestro Di Casa Del Reverendo Et Magnifico Cavaliere Hierosolimitano Messer Sebastiano Michele Priore di Vinetia*.
Autor: Pietro Aaron
Impresso por: Bernardino de Vitali Venetiano
Local e data da edição considerada: Veneza, 4 de Agosto de 1525.
Localização do testemunho de referência: Österreichische Nationalbibliothek

Tratado dedicado a: *Messer Piero Gritti Patritio Veneto*
Paratextos: ausente.

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: *Zanetto Veneto* [Giovanni Del Lago], *Aristoxeno phylosopho, Guidone.*

Índice:

Dichiaratione del fine et della forma di tutti gli tuoni (cap. 1) – *Come el cantore debbe giudicare el tuono* (cap. 2) – *Modi di cognoscere le compositioni diverse* (cap. 3) – *Dichiaratione del primo et secondo tuono* (cap. 4) – *Dichiaratione del terzo et quarto tuono* (cap. 5) - *Dichiaratione del quinto et sesto tuono* (cap. 6) - *Dichiaratione del settimo et ottavo tuono* (cap. 7) – *Dichiaratione delle cadenze di tutti gli tuoni* (cap. 8) – *Cadenze del primo et secondo tuono* (cap. 9) - *Cadenze del terzo et quarto tuono* (cap. 10) - *Cadenze del quinto et sesto tuono* (cap. 11) - *Cadenze del settimo et ottavo tuono* (cap. 12) – *Ordine irregulare al primo tuono* (cap. 13) - *Ordine diverso al secondo tuono* (cap. 14) - *Ordine discrepante al terzo tuono* (cap. 15) - *Ordine contrario al quarto tuono* (cap. 16) - *Ordine dissimile al quinto tuono* (cap. 17) - *Ordine dissonante al sesto tuono* (cap. 18) - *Ordine non conveniente al settimo tuono* (cap. 19) - *Ordine disconvenevole allotavo tuono* (cap. 20) – *Degli principii del primo et secondo tuono* (cap. 21) - *Degli principii del terzo et quarto tuono* (cap. 22) - *Degli principii del quinto et sesto tuono* (cap. 23) – *Degli principii del settimo et ottavo tuono* (cap. 24) – *Della natura et operatione di tutti gli tuoni* (cap. 25) -*Dichiaratione come in tutte le positioni overo luoghi della mano sono sei note naturalmente et accidentali* (cap. 26) – *A re* (cap. 27) - *♮mi* (cap. 28) – *C fa ut* (cap. 29) – *D sol re* (cap. 30) – *E la mi* (cap. 31) – *F fa ut* (cap. 32) – *G sol re ut* (cap. 33) – *A la mi re* (cap. 34) – *B fa ♮mi* (cap. 35) – *C sol fa ut* (cap. 36) – *D la sol re* (cap. 37) – *E la mi* (cap. 38) – *F fa ut* (39) – *G sol re ut* (40) – *A la mi re* (41) – *B fa ♮mi* (42) – *C sol fa* (43) – *D la sol* (44) – *E la* (45).

Compositores e peças citadas[1065]:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
Iosquino [Josquin Desprez]	*Messa De virgine maria, Patrem.*	"*Alcuni altri appariranno col sopra detto segno* [*B molle*] *nel contro basso, et alcuni altri nel tenore*" (cap. 2, f.Bir)
Alexandro [Alexander Agricola?]	*"in molti suoi canti"*	(idem)
Iosquino [Josquin Desprez]	*Cela fan plus*	"*...altri haranno el segno B molle in E la mi grave, A la mi re primo, B fa*

[1065] Cristle Collins Judd oferece uma lista similar em seu artigo "*Reading Aaron Reading Petrucci: The Music Examples of the 'Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni* (1525) (*Early Music History*, v. 14, 1995, p.121-152). Neste caso, Judd concentra-se em relacionar as publicações de Petrucci utilizadas por Aaron ao escolher os seus exemplos ao longo dos capítulos IV e VII do tratado.

		♯mi et E la mi acuto. Dico che questi saranno giudicati secondo le spectie, et non secondo el fine, dato che siano regularmente i irregularmente terminati..." (cap. 2, f.Bir)
Giovanni Moton [Jean Mounton]	*Peccata mea domine*, no '*libro della corona*"	(idem)
[Dufay]	*Le servint*[e]*ur*	(idem)
[citação referente a versão de Firminus Caron, ao invés da realizada por Isaac, de acordo com David Fallows (cf.199x, p.179)]	*Helas mamors* [Hélas m'amour]	(idem)
(Anônimo)	*La dicuplaisant*	(idem)
Iacotin	*Rogamus te virgo maria*	*"Canto daquele el suo tenore finira in D sol re sara chiamato del primo o secondo tuono* (cap. 4, f. Bir).
ACaen [Arnold Caen]	*Iudica me deus*	(idem)
Giovanni Moton [Jean Mounton]	*Congregate sunt; Beata dei genitrix*	(idem)
[Johannes] *Regis*	*Clangat plebs flores*	(idem)
ACaen [Arnold Caen]	*Nomine qui domini*	"*...similmente alcuni altri col segno di B molle*" (cap. 4, f. Bir).
[Anom.] (cf. *Canti B*, f. 46v-48r)	*Pour quoy fu fyat ceste empreise* [*Pour quoy fut fuie cette emprise*]	(idem)
Iosquino [Josquin Desprez]	*Missa Ave maris stella*; [*Missa*] *Dung aultre amer*	"*...altri finiranno nel lugo G sol re ut. Dico che trovandosi el segno del B molle non altrimentri saranno itesi che del primo o secondo tuono...come dimostrono le seguinte...gli quali saranno del primo tuono*" (cap. 4, f. Biv)
[Antoine de] *Fevin*	*Novilis progernie*	(idem)
Loyset Compère	*Virgo celesti*	"*...altri sono terminati nel medesimo luogoet detti del secondo tuono*" (cap. 4, f. Biir)
[H]*ayne* [van Ghizeghem]	*D'ung aultre amer*; *De tuben plaine* [*De tous biens playne*]	(idem)
Pierazzon de larue [Pierre de la Rue]	*Ce n'est pas*	(idem)
[Mabriano de] *Orto*	*D'ung aultre amer*	(idem)
Iosquino [Josquin Desprez]	*La plus de plus*	"*..altri tenori finiranno in A la mi re, bisogna considerare et examinare se el processo suo e conveniente et rationale a tal terminatione...trovandosi adunque la sua conveniente forma, saram chiamati del primo tuono* (cap. 4, f. Biir)
Loyset Compère	*Si mieulx*	"*...et del* 2º [*modo*]" (cap. 4, f. Biir)
Antonio Busnois [Antoine Busnoys]	*Pourtant semon* [*Pourtant si mon*]	"*...altri sinoranno in D la sol re, dico che similmente questi saranno giudicati del primo et secondo...*" (cap. 4, f. Biir)
Costanzo Festa	*Gaude virgo*	(idem)
Iosquino [Josquin Desprez]	*L'homme armé*	(idem)

[Jean] Japart	*Helas que ilest amongre* [*Hélas qu'il est à mon grè*]	(idem)
Pierazzon de larue [Pierre de la Rue]	*Fours seu lament* [*Fors seulement*]	"*...o sia el B molle o no*" (cap. 4, f. Biir)
[Antoine] *Brumel*	*Ie despitetous* [*Je déspite tous*]	(idem)
Giovanni Moton [Jean Mouton]	*Gaude Barbara*	(idem)
Iosquino [Josquin Desprez]	*Messa Hercules dux Ferrarie*	"*... et procedendo nelle parti gravi, saranno del secondo tuono...*" (cap. 4, f. Biir)
Jacotin	*Michael archangele*	"*...la prima parte e del terzo tuono irregulare et la seconda regular terzo finito*" (cap. 5, f. Biiv)
Ocheghen [Ockeghem]	*Maleur me bat* [*Malheur me bat*]	(idem)
Jacotin	*Interveniat pro rege nostro*	(idem)
[Anon.]	*Nunquam fuit pena maior* [*Nunca fué pena mayor*]	"*...altri saranno terminati nella positione di G sol re ut luogo ordinário et regulare al settimo et ottavo tuono, non dimeno son detti essere del terzo*" (cap. 5, f. Biiv)
Iosquino [Josquin Desprez]	*Miserere mei Deus*	"*Ma se saranno con el segno del B molle. Dico che questo maggiormente si chiameranno del terzo tuono...laqual si genera da detto* [*Diapente*] *A la mi re, ad E la mi acuto, congiunto el superiore Diatessaron*... (cap. 5, f. Cir)
Eustachio [de Monteregalis][1066]	*Laetatus sum*	(idem)
[Anon.]	*Benedic anima mea dominum*	(idem)
[Anon.]	*O Maria rogamus te* [*O Maria/Rogamus te*]	"*...per tanto si conculde che tal canti piu tosto saranno chiamati del quarto tuono per la descendente continuatione* (cap. 5, f. Cir)
Iosquino [Josquin Desprez]	*Stabat Mater dolorosa*; *Alma redemptoris*	"*...un canto elquale sinira nella positione di F fa ut sara del quinto o sesto". "...non sempre tal tuono si debbe cantare per detto B molle...come gli seguenti canti del quinto tuono*" (cap. 6, f.Civ)
[Firminus] *CAaron*	*Helasque poura* [*Hélas que pourra devenir*]	(idem)
Giovanni Moton [Jean Mouton]	*Quaeramus cum pastoribus*	(idem)
Pierazzon de larue [Pierre de la Rue]	*Illuminare illuminare hierusalem*; *Santus et Agnus* da *Messa* [*de Beata*] *Virgine Maria*	(idem)
Stochem [Stokhem]	*Brunette*	"*...non haranno continuo processo in tale alteza ma discorrendo al Diapente o exacordo suo, sranno giudicati del sesto tuono*

[1066] Uma atribuição equivocada, segundo Cristle Collins Judd, a qual sugere que Aaron tenha se referido ao arranjo feito por Andreas de Silva presente no segundo volume do álbum *Motetti de la corona* (1995, p.135)

		regularmente terminati" (cap. 6, f.Civ)
[Loyset] *Compère*	*Vostre bargeronette*	(idem)
[Antoine] *Busnoys*	*Ienedemande* [*Je ne demande*]	(idem)
[Alexander] *Agricola*	*Ales regres* [*Allez regretz*]	(idem)
[H]*ayne*	*Ala audieuch* [*A l'audience*]	(idem)
[Antoine de] *Fevin*	*Sancta Trinitas unus Deus*; *Tempus meum est ut revertar ad eum*	(idem)
Giovanni moton [Jean Mouton]	*Celeste beneficium*	(idem)
[Antoine de] *Fevin*	*Egregie chirsti*	(idem)
Hayne [van Ghizeghem]	*Caregrette* [*La regretée*]	"*...altri giudicati del quinto quando in B fa ♮ mi termineranno, questo non si conferma se rimossa sara la figura o segno del B molle*" (cap. 6, f.Ciir)
Iosquino [Josquin Desprez]	*O admirabile commercium*	(idem)
Obre[c]*th*	*Si sumpsero*	"*...altri in C sol fa ut saranno detti del quinto tuono o sia B molle o no*" (cap. 6, f.Cir)
[Mabrianus de] Orto	*Mon marima deffance* [*Mon mari m'a diffamée*]	"*cosi quando nel C fa ut finiranno...perche anchora non hanno el Diatessaron conveniente, saranno adunque da noi chiamati del tuono ottavo et non settimo*" (cap. 6, f.Ciir)
Moton [Jean Mouton]	*Messa Ut Sol*	"*...altri finiranno nella positione di G sol re ut, questi naturalmente et regularmente saranno detti del settimo tuono*" (cap. 7, f.Ciiv)
Pierazzon de larue [Pierre de la Rue]	*Messa de* [*Beata*] *vergine maria, Gloria*	(idem)
Zanetto [Giovanni del Lago]	*Multi sunt vocati pauci vero eletti*	(idem)
Hylaere	*Ascendens christus in altum*	(idem)
Alessandro [Alexander] Agricola	*Si dedero*	"*...quanto alla fine et processo sono dello ottavo tuono*" (cap. 7, f.Ciiv)
[Anon.]	*Cest possible que lhome peult* [*C'est possible qui l'homme peut*]	(idem)
Iosquino [Josquin Desprez]	*O venus bant*	(idem)
[Anon.]	*Disant adi*[e]*u madame*	(idem)
[Anon.]	*Iesuis amie* [*Je suis amie*]	(idem)
[Anon.	*Min* [*Myn*] *morghem ghaf*	(idem)
Ninot [le Petit]	*Hélas hélas*	(idem)
[Loyset] Compère	*Dent revenes vous*	(idem)
[Anon.]	*Beata Dei genetrix*	(idem)
[Loyset] Compère	*Mes pensies* [*pensées*]	"*...altri finiranno nella positione di C sol fa ut...che questi similmente saranno detti del settimo tuono*" (cap. 7, f.Dir)
[Anon.]	*Madame hélas*	(idem)
Iosquino [Josquin Desprez]	*Cenent peult* [*Comment peut*]	(idem)

[Anon.]	*Mittit ad Virginem*	(idem)
[Anon.]	*Ievide fece tamps* [*Je cuide si ce temps*]	"*...dire del tuono ottavo e non settime come la sua forma et continuo processo*" (cap. 7, f.Dir)
[Anon.]	*Loserai dire* [*Ne l'oserai je dire*]	(idem)

- **<u>Ts.4</u>**:

Título: *Toscanello in Musica di Messer Piero Aaron Fiorentino del Ordine Hierosomilitano et Canonico in Rimini Nuovamente Stapato con Laggiunta da Lui Fatta et con Diligentia Cirretto. Ad totius Italiae inventae de Petri Aaron egregii Musici laudibus Io*[hannes] *Gazoldi Epig*[rama]. *Se vius scire modum generosa inventa canendi Petru Aaron clarus Musicus arte docet. Edocet ut coelum numeris moveatur, et alta Organa pulsentur, voceque faxa movet. Attrahit hic sylvas, labentia flumina fistit, Threiicius vates cadere iure potest*.
Autor: Pietro Aaron
Impresso por: Bernardino et Matheo de Vitali
Local e data da edição considerada: Veneza, 5 de Julho de 1529.
Localização do testemunho de referência: K.K. Hofbibliothek, Wien

Tratado dedicado a: Sebastiano Michele Patritio Veneto.
Paratextos: no frontispício, epigrama escrito por Johannes Gazoldi, dedicado ao autor.

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: *Boetio, Homero, Virgilio, Silio, Platone, Polybio, Ephoro, Xenocrate, Alessandro Magno, Quintiliano, Cicerone, Diomede, Probo, Isidoro* [*da Sevilha*], *Plinio, Heraclide, Marco Tulio, Ovidio, Giulio Polluce, Martiano Capella, Pietro Aaron, Bartholomeo Rami, Plutarcho.*

<u>Índice:</u>

Primo libro:

Laude de la musica (cap. 1) – *De gli inventori de la musica* (cap. 2) – *Diffinitione, et derivatione de la musica* (cap. 3) – *De la musica mondana: humana: et instrumentale* (cap. 4) – *Cognitione di voci: et suoni: et varii instrumenti* (cap. 5) – *De la intelligenza del modo* (cap. 6) – *Cognitione del modo minor perfetto* (cap. 7) – *Che cosa sia tempo* (cap. 8) – *Che cosa sia prolatione* (cap. 9) – *Quanto sia il valore de le note nel modo maggiore perfetto: et imperfetto: modo minor perfetto: et imperfetto* (cap. 10) – *Del valore di ciascuna nota nel modo maggior perfetto* (cap. 11) - *Valore del modo maggior perfetto nel tempo imperfetto et prolatione perfetta* (cap. 12) – *Per il secondo segno del maggior perfetto* (cap. 13) – *Per il modo maggiore imperfetto* (cap. 14) – *Per il modo minor perfetto* (cap. 15) – *Per il modo minore imperfetto* (cap. 16) – *Valore del modo maggiore perfetto nel segno del tempo perfetto: et prolatione imperfetta* (cap. 17) – *Per il secondo segno del modo maggior perfetto* (cap. 18) – *Per il modo maggiore imperfetto* (cap. 19) – *Per il modo minor perfetto* (cap. 20) – *Per il modo minore imperfetto* (cap. 21) – *Valore del modo maggior perfetto nel segno del tempo et prolatione imperfetta* (cap. 22) – *Per il secondo segno modo maggior perfetto* (cap. 23) – *Per il modo maggiore imperfetto* (cap. 24) – *Per il modo minore perfetto* (cap. 25) – *Per il modo minore imperfetto* (cap. 26) – *De la intelligenza del modo maggior perfetto: et modo minore et tempo per varii segni* (cap. 27) – *De la cognitione del modo minor perfetto, et imperfetto: et prolatione per varii segni* (cap. 28) – *Come siano intese le note, over figure perfette* (cap. 29) – *Dimostratione de le note imperfette* (cap. 30) – *Come la longa nel tempo perfetto non si puo dire imperfetta* (cap. 31) – *De la cognitione et natura del punto* (cap. 32) – *De le note alterate et sua intelligenza* (cap. 33) – *Cognitione de la massima et longa, di color pieno* (cap. 34) – *De la figura breve piena* (cap. 35) – *De la figura semibreve piena* (cap. 36) – *Che cosa sia syncopa* (cap. 37) – *Cognitione et modo di cantar segni, contra a segni necessarii* (cap. 38) – *Come gli cantori habbiano a numerare gli canti* (cap. 39) – *De le note in legatura* (cap. 40).

Secondo Libro:

Che cosa sia tuono (cap. I) – *Del semituono minore et maggiore* (cap. 2) – *De dittono* (cap. 3) – *Del semidittono* (cap. 4) – *Del tritono* (cap. 5) – *Del diatessaron* (cap. 6) – *Del diapente* (cap. 7) – *Del hexachordo maggiore* (cap. 8) – *Del hexachordo minore* (cap. 9) – *Del diapason* (cap. 10) – *Del genere chromatico* (cap. 11) – *Del genere enarmonico* (cap. 12) – *Dichiaratione del contrapunto* (cap. 13) – *De le consonanze perfette* (cap. 14) – *De le concordanze imperfette in contrapunto usate* (cap. 15) – *Come il compositore debbe dare principio al suo canto* (cap. 16) – *Se la consonanze o concordanza, è*

necessaria al principio del canto (cap. 17) – *De la terminatione o vorrai dire, cadenza ordinata nel soprano* (cap. 18) – *Modo di comporre psalmi: et magnificat* (cap. 19) – *De la natura del diesis* (cap. 20) – *Del modo del comporre il controbasso, et alto doppo il tenore et canto. Precetto primo* (cap. 21) – *Precetto secondo* (cap. 22) – *Precetto terzo* (cap. 23) – *Precetto quarto* (cap. 24) – *Precetto quinto* (cap. 25) – *Precetto sesto* (cap. 26) – *Precetto settimo* (cap. 27) – *Precetto ottavo* (cap. 28) – *Precetto nono* (cap. 29) – *Precetto decimo* (cap. 30) – *Ordine di comporre a piu di quatro voci* (cap. 31) – *Che cosa sia proportione* (cap. 32) – *Del superparticulare genere* (cap. 33) – *Del superpartiente genere* (cap. 34) - *Del multiplice superparticulare genere* (cap. 35) – *Del multiplice superpartiente genere* (cap. 36) – *De la proportionalità arithmetica* (cap. 37) – *De la geometrica proportionalità* (cap. 38) – *De la armonica proportionalità* (cap. 39) – *Divisione del monachordo per tuoni, et semituoni naturali, et accidentali* (cap. 40) – *De la participatione, et modo dacordar linstrumento* (cap. 41). *Aggiunta del Toscanello. A complacenza de gli Amici fatta* (f.Nir-f.Piir).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
Josquino [Josquin Des Prez], Obreth [Jacob Obrecht]	(não cita)	*Cognitione, et Modo di Cantar segno contra a Segno necessarii* (I, cap. 37)
Busnois [Busnoys], *Ocheghen* [Ockeghem], et *Duffai* [Dufay]	(não cita)	(idem)
Ocheghen [Ockeghem], *Busnois*, *Duffai* [Dufay], *Giovanni di Monte* [Giovanni dal Monte]	(não cita)	(idem)
Busnois [Busnoys],	*"L'homme armé"*	"*...fussi trovato quel canto chiamato lome arme, notato con il segno puntato, et che da lui fussi tolto il tenore...*" (I, cap. 37, f.Fiir)
"Ocheghen, et altri antichi", et a Obreth, et a Josquino	(não cita)	
Ocheghen [Ockeghem]	*Messa L'homme armé*, *Patrem*.	"*...a lhora per una misura over batuta, passera una semibreve perfetta: overo tre minime*" (I, cap. 37, f.Fiir)
Giovanni Motone [Jean Mouton]	Motetos: (1) *Nos que vivimus*, especialmente na terceira parte do verso '*Dominus memor fuit* nostri', no *controbasso*, ao fim da segunda linha nas palavras "*placuisti regina Iesu christo*", e no contralto, no meio da terceira linha da primeira parte, nas palavras '*retrorsum'*; (2) *Benedicta es celorum regina*, ao fim da terceira linha nas palavras '*Ave gratia plena'*; (3) *Congregate sunt*, ao fim da segunda linha do canto, nas palavras '*ignoramus'*.	"*...da loro sia stato inteso, non dimeno hanno advertito a la inadvertenza del cantore: la quale facilmente nascerebbe. Onde per tal cagione hanno il luce messo, et in apparenza dimostrato la presente figura ;*" (Aggiunta, f.Niv).
Iosquino [Josquin Desprez]	- Moteto, *Memor esto*, na primeira linha ao fim do contralto da primeira parte, nas palavras '*Haec me consolata est in humilitate mea*';	

	- *Missa Gaudeamus*, no *Patrem omnipotentem*, no meio da segunda linha do *controbasso*, e ao fim da terceira linha. Na segunda parte,o b *molle* é manifesto em um movimento ascendente. O mesmo é visto no *Pleni sunt coeli*, e no *Kyrie* I, no final do canto. - Missa [*L'hommer armé*] *super voces musicales*: primeira linha do contralto, e no princípio do *Sanctus*; - *Missa La sol fa re mi*, nas palavras '*Et homo factus est'*, na parte do contralto.	(idem)
Antonio di Fevin	Moteto, *Benedictus dominus deus*, nas palavras '*deposvisti adversarios meos*', e no princípio da segunda parte em outros dois lugares	(idem)
Lherinthier [Jean L'Héritier]	Ao final da segunda linha do moteto *Dum completentur*, nas palavras '*dabat eloquiillis'*, e no início da quarta linha, '*si feceritis'.*	(idem)
Carpentras [Elzéar Genet]	Moteto, *Bonitatem fecisti*, na primeira parte do tenor, sobre as palavras '*ut discant et gradatim'*.	(idem)
Iosquino [Josquin Desprez]	- *Memor esto*, no fim do *controbasso*, nas palavras '*spem dedisti*'; - *Praeter rerum*, na parte do *controbasso*, nas palavras '*tua puerpia'*; - *Ave nobilissima*, no segundo *controbasso* ao fim da segunda linha, nas palavras '*ab omnibus malis et fraudibus*'; - *Virgo salutiferi*, primeira parte do controlto, nas palavras ' *benigna maris*'. - *Missa L'homme armé super voces musicales*, no *controbasso*, no meio do primeiro *Kyrie*.	"*...coloro gli quali non segneranno il segno del b molle dove naturalmente altro si vede, commetteranno non poco errore*" (Aggiunta, f.Niiv)
Giovanni Motone [Jean Mouton]	- *Gaude barbara*, na parte do *controbasso* e o *tenor*, em quinta diminuta; e na segunda parte, nas palavras '*et velata nobili*'; - *Nos qui vivimus*, nas palavras '*bene dicimus domino*', no *controbasso* em quinta diminuta com o *tenor*.	(*Aggiunta*, f.Niiir)
Antonio di Fevin	*Benedictus dominus deus meus*, no *controbasso*, em uma breve com ponto, nas palavras '*in voce exultationis*'	(idem)
[Jean] *Richafort*	*Miseremini mei*, nas palavras '*quare me persequimini*', entre o *controbasso* e *contralto*	(idem)
Costanzo Festa	*For*[*s*] *seulement*, no início do *controbasso*	(idem)
[Antoine de] *Longueval*	Nas palavras '*Divinitas custodiat*' [no moteto *Benedicat nos imperialis maiestatis*], entre *tenor* e *controbasso.*	(idem)
Verdeloth	*Ave virgo gratiosa*, início do moteto, entre o *controbasso* e *controalto*.	(idem)
Piero de larue [Pierre de la Rue]	*Il est bien*, no início, entre o *controbasso* e o *contralto*.	(*Aggiunta*, f..Niiiv)
Lherinthier [Jean L'Héritier]	*Miserere mei deus*, entre o *controbasso* e *controalto*	(idem)

Costanzo Festa	*Ecce deus salvator meus*, no controbasso, nas palavras '*fiducialiter agam'*.	(idem)
[Mabrianus de] *Orto*	*Ave maria*, no *tenore* com o *controalto*, nas palavras 'dominus tecum'	(idem)
Alessandro Agricola	*Cest malcharche* [*C'est mal charche*], no início do controbasso e controalto.	(idem)
Pierazzon de larue [Pierre de la Rue]	*Por quoy*, *tenore* e *controbasso* no meio da primeira linha.	(idem)
Iapart	(não especificada)	(idem)
[Loyset] Compére	*Nous son mens*, no meio da segunda linha do *controbasso*.	(idem)
Isach [Heinrich Isaac]	*He logeron nous*, no meio da primeira linha do *controbasso*.	(idem)
Obreth [Jacob Obrecht]	*Tander nahen*, no início da segunda linha do controbasso.	(idem)

- **Ts.5:**

Título: *Blasii Rossetti Veronensis Libellus de rudimentis Musices. De triplici musices specie. De modo debite solvendi divinum prensum. Et de auferendis nonnllis abusibus in dei tempo. Quae omnia sub compendio candidus lector inveniet. Cum privilegio prout in brevi cont.*
Autor: Biagio Rossetti
Impresso por: *Stephanum et frates de Nicolinis de Sabio*
Local e data da edição considerada: Verona, 1529.
Localização do testemunho de referência: K.K. Hofbibliothek Wien

Tratado dedicado a: *Johannes Matthaeum Giberto*
Paratextos: Biagio Rossetti (‘*ad Revendum Johannes Matthaeum Giberto’*); Anônimo (*ad Blassium Rossettum*); Georgii Iodoci Bergani (‘*Carmem ad lectorem’*).

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto:

Primeira parte: *Socrates, Apuleius, Aristoteles, Ysidorus* [de Sevilha], *Guido* [d’Arezzo], *Aristoxenus, Eupolis, Boetius, Remigius, Bernardus, beatissimus Gregorius, Ioannis Cartusiensis* [Johannes Gallicus].

Segunda Parte: *Aurielius, Macrobio, Gregorius, Hirenymo, Apostolo* [Paulo], *Bernardus, Ambrosius, Mattheus* [Evangelista], *Luca* [Evangelista], *Isidoro* [de Sevilha].

Índice: não há divisões de capítulos no tratado. Utilizaremos aqui a divisão proposta por Albert Seay em sua edição publicada pela Colorado College Music Press (1981)[1067], apresentando apenas o *incipit* de cada capítulo estabelecido por esse autor, incluindo a numeração do fascículo da edição de 1529.

[Primeira parte:] **‘*Compendium musice’***

Musica est ars Deo placens (cap. 1, f.Aiir) – *Vox dicitur eo quod vota cordis promat* (cap. 2, f. Aiiv) – *Musica enim triplex est* (cap. 3, f. Biv) - *Istis ergo praelibatis, ad canendi artem* (cap. 4, f. Biiv) - *Et cum omni diligentia et studio oportet docere* (cap. 5, f. Cir) - *Attende bene quod nulla syllaba dictionis profertur* (cap. 6 – f. Ciir) - *Et memento quum doces cantare pueros* (cap. 7 – f. Ciiiv) - *Item, universaliter sunt duae claves* (cap. 8, f. Civv) - *Nunc videndum est de mutationibu* (cap. 9, f. Dir) - *Sequitur de modis vel speciebus et numeris* (cap. 10, f.Diiiv) - *Sequitur de falsa musica sive ficta* (cap. 11 – f. Eiiiv) - *Tonus sive tropus vel modus* (cap. 12, f. Eivr) - *De formatione primi toni* (cap. 13, Fiv) - *Secundus tonus formatur* (cap. 14, f. Fivr) - *Tertii toni modulatio formatur* (cap. 15, f.Fivv) - *Quartus tonus formatur* (cap. 16, f. Giv) - *Quinti toni modulatio formatur* (cap. 17, f. Giir) - *Sextus tonus formatur* (cap. 18, f. Giiir) - *Septimi toni modulatio formatur* (cap. 19, f. Giiiv) - *Octavus tonus formatur* (cap. 20, f. Giiiv) - *De autenticis ac plagalibus antiphonis a suo fine "Saeculorum Amen" aut EUOUAE discernendis* (cap. 21, f. Givr) - *Et etiam sunt aliae regulae breviores ad cognoscendum tonos in responsoriis* (cap. 22, f. Hivr).

[Segunda parte:] ‘*De choro et organo compendium’*

Habitis itaque atque utcumque enucleatis musices rudimentis (cap. 1, f. Iir) – *Est igitur* chorus (cap. 2, f. Iiv) - *In hoc igitur choro procul dubio Deo nostro* (cap. 3, f. Iiir) - *Faciundum est illud Isidori...volentem* (cap. 4, f.Iivr) - *Sed nec inter horae contendendum* (cap. 5, f. Iivv) - *Obmutescentes tales vel certe mente continuata* (cap. 6, f. Kiir) - *His igitur horis insistentes* (cap. 7, f. Kiiiv) - *Qui enim horum omnium quaerit* (cap. 8, f. Liv) - *Verum nunc ad missarum partes* (cap. 9, f. Liiv) - *Post redditum psalmodiae* (cap. 10, f.Liiir) - *Sed paucos nunc est invenire* (cap. 11, f. Liiiv) - *Sed isti, de quibus nunc dolens*

[1067] Biagio Rossetti, *Libellus de rudimentis musices*, ed. Albert Seay, Critical Texts, no. 12 (Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1981), 1–60.

loquor (cap. 12, f. Miir) - *Sacris igitur induviis succinctus* (cap. 13, f. Miiv) - *Ne autem intactam videamur musica rithmicam* (cap. 14, f. Nir).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
-	*Salve rex glori*[*a*]*e Christe*	"*verba cantilenarum, notulis subscripta*" (I, cap. 5, f. Cir).
-	*Gaudeamus omnes in domino* (intr.)	"*syllaba domino brevis est*" (I, cap. 6, f. Ciiv).
-	*"Kyrie eleyson de sancta Maria, et de Apostolis* "	*"ad ultimam descendentem debemus facere pausam*" (I, cap.6, f. Ciiiv).
-	*Suscepimus Deus* (intr.); *Gloriosus Deus* (grad.)	*De formatione primi toni* (I, cap. 13, f. Fiv-Fiiv).
-	*Salvum fac servum* (grad.); *Gaudeamus omnes in Domino* (intr.); *O beatum pontificem* (antif.); *Stratuit ei Dominus* (intr..); *Ecce nomen Domini* (antif.)	*De formatione primi toni* (I, cap. 13, f. Fiiir).
-	*Gaudete in Domino* (intr.); *Ego autem in Domino* (intr.); *Sapientiam sanctorum* (intr.); *Canite tuba* (antif.)	*"commiste dicimus quia tale principium principaliter, tertio et quarto tono"* (I, cap. 13, f. Fiiiv).
-	*De ore Leonis* (respons.); *Omnes patriarcarche* (antif.); *O sapientia* (antif.); *Memento mei Deus* (respons.); *Ecce in nubibus* (antif.); *Ecce Maria* (antif.); *Me expectaverunt* (intr.); *Quem viditis* (antif.); *Multe tribulationes* (intr.); *Salve sancta parens* (intr.); *Veritas mea* (ofert.); *Nimis honorati sunt* (grad.).	*Secundus tonus formatur* (I, cap. 14, f. Fivr - Fivv).
-	*Confessio, et pulchritudo* (intr.); *Quando natus es* (antif.); *Nunc scio vere* (intr.); *Qui sequitur me* (antif.); *Multa quidem* (antif.); *Rogavi Dominum* (respons.); *Beatus ille servus* (antif.).	*Tertio toni modulatio* (I, cap. 15, f. Gir – Giv)
-	*Hierusalem quare moerore consumeris* (respons.); Sugite vigilemos (invit.); *Et homo erat in Hierusalem* (antif.); *Secus decursus aquarum* (antif.); *Et prope esto Domine* (intr.); *Interrogabat magos* (respons.); *Recessit igitur* (antif.); *Sion noli timere* (antif.); *O mors ero* (antif.); *Et ois mansuetudinis eius* (antif.).	*Quartus tonus formatur* (I, cap. 16, f. Giv)
-	*Pacifice loquebantur* (grad.); *Obsecro Domine* (respons.); *Hodie nobis coelorum* (respons.); *Ecce Dominus veniet* (antif.); *Ecce veniet Dominus* (respons.); *Sancti eius cum eo* (respons.); *Ecce veniet Dominus* protector (respons.); *Delectare in Domino* (respons.); *Ecce Dominus veniet* (respons.).	*Quinti toni modulatio* (I, cap. 17, f. Giir – Giiv).
-	*Tradiderunt me* (responsr.); *Sacerdotes Dei* (intr.); Aspiciebam in visu (respons.); *Verbum caro* (respons.); '*Si ego versus Christi discipulus'* [ou provavelmente, *Si ego versus Christi sum*, (antif.)]	*Sextus tonus formatur* (I, cap. 18, f. Giiir).
-	*Portas coeli* (intr.); *Eduxit eos Dominus* (intr..); *Domus mea* (com.); *Benedicta filia*	*Septimi toni modulatio formatur* (I, cap. 19, f. Giiiv).

	(antif.); *Sit nomen Domini benedictum* (antif.); *Dixit Dominus Domino meo* (antif.).	
-	*Elegerunt Apostoli* (ofert.); Ecce ancilla Domini (antif.); *Iuravit Dominus* (repons.); *Virgines Domini* (respons.); Merito haec patimur (respons.); Hodie maria (antif.); Viri sancti (respons.); In illa die (antif.); Oravit Iob (respons.); Complecti sunt (antif.).	*Octavus tpnus formatur* (I, cap. XIX, f. Giiiv - Givr).
-	*Ecce nomem Domini* (antif.); *Euge serve bone* (antif.); *Domine probasti* (antif.); *Omnia quaecumque* (antif.); *Fidelia* (antif.); *In mandatis eius* (antif.); *Bene oia fecit* (antif.); *Qui pacem* (antif.); *Ecce Dominus veniet* (antif.); [Timete Dominum] *omnes sancti eius* (antif.); *Dominus regit me* (antif.); *Sicut mirrha* (antif.); *Factus sum* [sicut homo] (antif.); *Benedicta tu* [in mulieribus] (antif.); *Stetit Angelus* (antif.); *Servi Domini* (antif.); *Sancta et immaculata* (respons.).	*De autenticis, ac plagalibus antiphonis a suop fine saeculorum* (I, cap. 20, f. Hiir-Hivr).
-	*Euge serve bone* (antif.); *Pulcra es, et decora* (antif.).	*"Neuma...est coniunctio notularum...ubi inveniantur summa diligentia sunt pronunciandae aequaliter, et distinctim*) (II, cap. 8, f. Liir).

- **Ts.6:**

Título: *Regolette de Canto Fermo et de Canto Figurato Latine et Volgare Utilissime con Ogni Brevita Novamente Composte et Compilate.*
Autor: Simeone Zappa
Impresso por: *Augustinum de Bendonis.*
Local e data da edição considerada: Veneza, c.1530-1540 (cf. GASPARI, I, 1890, p.185)
Localização do testemunho de referência: Museo Civico Bibliografico Musicale di Bologna, Coll. B.38.

Tratado dedicado a: ausente.
Paratextos: ausente.

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: *Guidone Aretino*, *Ioannis Cartusiensis* [Johannes Gallicus], *Boetio*, *Michaele pomposie monaco* [Michele di Pomposa], *Augustinus* [Agostinho de Hipona].

Índice:

De compositione manus (cap. 1) – *De lineis et spaciis* (cap. 2) – *De litteris gravibus acutis et superacutis* (cap. 3) – *De proprietatibus* (cap. 4) – *De deductionibus* (cap. 5) – *De Clavibus* (cap. 6) – *De modo cantandi* (cap. 7) – *De mutationibus* (cap. 8) – *De coniunctionibus* (cap. 9) – *De tono* (cap. 10) – *De semitono* (cap. 11) – *De ditono* (cap. 12) – *De semiditono* (cap. 13) – *De diatessaron* (cap. 14) – *De Tritono* (cap. 15) – *De diapente* (cap. 16) – *De diapasson* (cap. 17) – *De tonis quot sint* (cap. 18) – *De Formatione perfectiorum Tonorum* (cap. 19) – *De imperfectione tonorum* (cap. 20) – *De corda* (cap. 21) – *De litteris finalibus* (cap. 22) – *De modo intonandi psalmos* (cap. 23) – *De versiculis et gloriis Responsorum* (cap. 24) – *De terminis tonorum introitibus: et de eius Versiculis et gloriis* (cap. 25) – *De modo cantandi seu intonandi i choro secundum Guidonem* (cap. 26) – *De ficta musica* (cap. 27) – *De Cantu figurato* (cap. 28) – *De divisione notularum* (cap. 29) – *De puncto* (cap. 30) – *De Pausis* (cap. 31) – *De alteratione* (cap. 32) – *De perfectione notularum* (cap. 33) – *De Ligaturis* (cap. 34) – *De Contrapuncto* (cap. 35) – *De proportionibus* (cap. 36).

Compositores e peças citadas: ausente(s).

- **Ts.7:**

Título: *Scintille di Musica di Giovan Maria Lanfranco da Terentio Parmegiano, che mostrano a leggere il Canto Fermo, et Figurato, Gli accidenti delle Note Misurate, Le Proportioni, I Tuoni, Il Contrapunto, Et la divisione del Monochordo, Con la accordatura de varii instrumenti, Dalla quale nasce un Modo, onde ciascun per se stesso imparare potra le voci di Vt Re Mi Fa Sol La – La Sol Fa Mi Re Vt*
Autor: Giovanni Maria Lanfranco
Impresso por: Lodovico Britanico
Local e data da edição considerada: Brescia, 1533
Localização do testemunho de referência: Biblioteca Nacional de España, B. 6J2

Dedicatórias:
Tratado: Bartholomeo Mascara;
Segunda parte: *Genesio Lanfranco Nepote* (sobrinho).
Terceira Parte: *Rev. Messer Pre Martino Balsich da Cherso di Dalmatia: Chorista et Contrabasso del Duomo di Brescia.*
Quarta Parte: *Rev. Messer Pre Bartolomeo Bertuzzo Mansionario; et Messer Pre Valerio Durante: Cantori nel Duomo di Brescia.*
Paratextos: epístola (em latim) a Bartholomeo Maschara e Giovanni Maria Lanfranco por Alberti Carrariensis (Brescia, Março de 1533).

***Auctoritates* apresentadas no início:** *Boetio Severino, Georgio Valla, Guido Arentino, Franchino Gafurio, Andrea Ornythoparcho, Marchetto Padovano, Nicolo Burtio Parmegiano, Pietro Aaron Fiorentino, Giovan Spataro da Bologna, Henrico Glareano, Bernardino Bogentantzo, Nicolo Vuollico.*

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: ausente.

Índice:

Parte Prima: *"adunque si ragiona del leggere di ciascun canto, et delle figure di essi canti"*

Che cosa e Musica, et detta sua divisione (p.1) - *Della Musica mondana* (p.1) - *Della Musica istrumentale* (p.1) - *Della Musica piana et misurata* (p.1) – *De i tre generi delle Cantilene* (p.2) – *Materia di formar la Mano* (p. 3) – *Modo di formar la Mano* (p.4) – *Della diversita, et della divisione, prima delle vinti chiavi* (p. 4) – *Delle due ♮, ♭* (p.5) - *Della seconda divisione delle vinti chiavi* (p.5) – *Mano principale di Guido aretino* (p.6) – *Modo di imparar la Mano* (p.7) – *Delle tre proprieta* (p.7) – *Delle chiavi principali* (p.8) – *Regole per la mano principale* (p.9) – *Mano dello ordine di, ♮, quadro et di natura* (p.12) – *Delle corde stabili di, ♮, quadro* (p.12) – *Delle chorde stabili di, ♮, quadro, et che cosa e tritono* (p.12) – *Delle chorde delle mutationi di ♮, quadro* (p.12) – *Regola generale per le Mutationi et quando si fanno* (p.13) – *Delle righe, et spati i, che sono fora della Mano principale, et del similitudine, et disssimilitudine de suoni* (p.14) – *De i luoghi delle mutationi annotate di note negre* (p.14) – *Scala delle mutationi di, ♮, quadro* (p.15) – *Che cosa e solfizar* (p.16) – *Del modo tríplice del cantar* (p.16) – *Della Division delle sei note* (p.16) – *Del modo general di nominar la prima nota di ciascun canto, et dove si trova il Tritono per ♮, quadro* (p.16) – *Modo di fugir il Tritono* (p.17) - *Delle mutationi effetuali, et imaginate* (p.17) – *Regole generali per la solfizatione* (p.17) – *Regole per lo solfizar di, ♮, quadro* (p.18) – *Essempii del legger di, ♮, quadro* (p.18) – *Regola delle mutationi per righe et spatii* (p.19) – *Delli essempii delle prime voci cantate, et che cosa e Intervallo* (p.20) – *Delli intervalli delle sei note cantabili* (p.20) – *Essempii delle primi voci cantate* (p.20) – *Mano per imparar cantando a formar le ottave, et per mandarsi a memoria le righe, et gli spatii* (p.22) – *Altro modo per le righe, et spatii* (p.23) – *Ricordi al Principiante* (p.25)

– *Mano dell'ordine del, ♭. di natura* (p.26) – *Scala delle mutationi di, ♭. molle* (p.27) – *Regole per lo solfizar di, ♭. molle, et dove e il Tritono* (p.27) – *Essempii del legger di, ♭. molle* (p.28) – *Mano dell'ordine della musica fitta* (p.30) – *Delle figure del Canto* (p.31) – *Delle figure del Canto piano* (p.31) – *Delle note semplici* (p.31) – *Della prima nota composita* (p.31) – *Della ultima nota composita* (p.32) – *Delle note di mezzo* (p.32) – *Del modo di proferire le parole sotto le legature di questo canto* (p.33) – *Delle note mezzane* (p.33) – *Delle semplici figure del Canto misurato* (p.34) – *Delle Pause* (p.34) – *Del nascimento delle figure, et loro misura, et della loro seconda denominatione* (p.35) – *Delle diminutioni della Minima et della divisione naturale, et ordine delle note* (p.36) – *Della divisione ternaria delle note* (p.36) – *Delle legature del canto figurato* (p.37) – *Del modo di conoscere le legature* (p.37).

Parte Secunda: *"de gli accidenti delle note del canto misurato, et delle proportioni, et proportionalita"*

Del modo di insegnar al principiante (p.39) – *Del Modo, Tempo, et Prolatione, e prima del Modo* (p.40) – *Del Tempo* (p.40) – *Della Prolatione* (p.40) – *Quali note a quali gradi sono sottoposte* (p.41) – *Del segno del Modo maggior perfetto, et della sua auttorita* (.41) – *In che modo la Massima e perfetta, et la Longa alterata* (p.41) - *Del segno del Modo maggiore imperfetto* (p.41) – *Del segno del Modo minore perfetto* (p.42) – *In che modo la Longa e perfetta, et la Breve alterata* (p.42) - *Del segno del Modo minore imperfetto* (p.42) - *Delle Pause inditiali, et essentiali* (p.42) – *Del segno del Tempo perfetto* (p.43) – *In che modo la Breve e perfetta, et la Semibreve alterata* (p.43) – *Del segno del Tempo imperfetto* (p.43) – *Del segno della prolation perfetta* (p.43) – *In che modo la Semibreve e perfetta, et la Minima alterata* (p.43) – *Della Prolation imperfetta* (p.44) – *Della generale cognitione delle note perfette* (p.44) – *Della general cognition delle note alterate* (p.44) – *Delle figure, che non possono esser fatte imperfette* (p.44) – *Come la figura alterata vuol esser nota, et non Pausa, et seconda, et non prima* (p.45) – *De i segni antichi, et moderni, et della valuta delle note perfette, et imperfette* (p.45) – *Della Alteratione* (p.51) – *Della valuta delle note alterate, et perche si alterano* (p.51) – *Regole della Alteratione* (p.51) – *Delle note negre sottoposte a i segni di perfettione* (p.52) *Della negrezza delle note sottoposte alla imperfettione* (p.53) – *Del nome del Punto, et cose si scrive, et de suoi effetti* (p.54) – *Del punto di Perfettione* (p.54) – *Del punto di Aumentatione* (p.54) – *Del punto di Divisione* (p.54) – *Del punto di Imperfettione* (p.55) – *Del punto di Alteratione* (p.55) – *Del punto di Trasportatione* (p.55) – *Delle parti delle figure* (p.55) – *Della accidentale imperfettione delle figure* (p.56) – *De i segni della imperfettione* (p.56) – *Regole per le note imperfette* (p.56) – *Della varia imperfettione della Massima* (p.59) – *Delle varie imperfettione della Longa* (p.61) – *Della varia imperfettione della Breve* (p.64) – *Della varia imperfettione delle Semibrevi* (p.65) – *Duna strana perfettione della Breve* (p.65) – *Delle note sincopate, et che cosa e Sincopa* (p.66) – *Della Battuta, et in quali note essa si pone* (p.67) – *Come il segno del Tempo perfetto traversato non ofende il numero delle note* (p.67) – *Del numerare i canti, et in qual quantita vogliono terminare* (p.67) – *Come si numera sotto al Tempo perfetto traversato* (p.68) – *Modo di metter le parole sotto a i canti* (p.68) – *Del suono, et voce* (p.69) – *Del suono detto Phtongo* (p.69) – *Della Consonanza, Harmonia et Dissonanza* (p.70) – *Della Proportione* (p.70) – *De i* 5 *segni delle proportione* (p.70) – *Della Moltiplice* (p.71) – *Della Superparticolare* (p.71) – *Da quali proportioni le consonanze della musica nascono* (p.72) – *Della Dupla* (p.72) **–** *Della Tripla* (p.72) – *Della Quadrupla* (p.72) – *Della Sesqualtera* (p.73) – *Modo da formar nelle note la Sesqualtera* (p.73) – *Della Sesquiterza* (p.73) – *Della Sesquiottava* (p.73) – *Regole delle note proportionate* (p.74) – *Modo di ridure le note proportionate ad una medesima equalita* (p.74) – *De segni contra segni* (p.76) – *Della Superpartiente* (p.78) – *Della moltiplice superparticolare* (p.79) – *Della moltiplice superpartiente* (p.79) – *Come ogni inequalita di Proportione procede dalla Equalita* (p.80) – *Regola di trovare quante continue Superparticolare si vuole* (p.82) – *Altra via da crescere le radici di queste Proportioni* (p.83) – *Come la proportione, che resta levando una proportione minore dalla continua superparticolare, e minore della meta di quella, che e stata detratta* (p.84) – *Modo di trovare il nome delle proportione* (p.84) – *Modo di conoscer qual e maggio, et qual e minor proportione* (p.84) – *Modo di congiungere due, o quante si vuol Proportioni* (p.85) – *Modo di trovar la differenza di due Proportioni* (p.86) – *Quali sono i numeri Minimi delle Proportioni, et come per ciascun numero essi minimi accrescere si possono* (p.87) – *Che cosa e parte Aliquota, et non Aliquota* (p.88) – *Modo di trovare i numeri minimi delle Proportioni incognite, Overo la misura commune* (p.88) – *Modo di trovar tosto la Misura come di due numeri, cognoscendo le radici dellsa sua Proportione* (p.89) – *Della Proportionalita* (p.89) – *Della disgiunta proportionalita* (p.91) – *In che modo della proportionalita Harmonica precedono tutte le consonanze, et il Tuono sesquiottavo* (p.93) – *Modo di*

interponere un mezzo fra due estremi, che produca le sopradate medieta (p.95) – *Modo di trovar la radice quadrata* (p.96) – *Proportioni, et numeri Minimi de varii intervalli* (p.97) – *Mano Greca, et Latina, col nome di alcune Stelle* (p.101).

Parte Terza: *"de gli otto Tuoni regolari"*

De i modi chiamati Tuoni (p.102) – *Del numero, et prima Division de i Tuoni* (p.102) – *Delle corde finali, et confinali* (p.102) – *Delle spetie del Diatessaron, et Diapente* (p.103) – *Della compositioni della Diapason* (p.104) – *Forme della Diapason, cioe della Ottava* (p.104) – *Della seconda divisione de Tuoni* (p.105) – *Della general cognition de Tuoni* (p.105) – *Di alcune chorde inditiali per alcun canto senza regola* (p.106) – *Del circuito de i Tuoni* (p.107) – *Delle ripercussioni* (p.107) – *Delle Distintioni* (p.108) – *Della Trasportatione* (p.108) – *Della formatione delli otto Tuoni* (p.108) – *Dello Euoae* (p.111) – *Come si conosce l'Antiphona per lo Euoae, et della intonatione de Salmi* – (p.111) – *Di alcune regole per lo cantante* (p.112).

Parte Quarta*: "*[*adunque si ragiona*] *del Contrapunto, della divisione della Chorda, del Modo di imparare per se stesso le voce, et della accordatura de varij instrumenti"*

Del contrapunto, et della prima divisione delle Consonanze (p.113) – *Della seconda divisione delle Consonanze* (p. 114) – *Delle Dissonanze* (p.114) – *Del nome delle Consonanze, et Dissonanze secondo gli antichi* (p.115) – *Regole delle consonanze per lo Contrapunto* (p.115) – *Regola delle Dissonanze* (p.116) – *Della Mano del Contrapunto* (p.117) – *Mano del Contrapunto* (p.118) – *Modo da far Contrapunto per lo Principiante* (p. 119) – *Della Division della chorda per fomar qual instrumento si vuole* (p.119) – *Dichiaratione della Mano divisa per Tuoni, et Semituoni* (p.122) – *Denominatione de i tasti de gli instrumenti sopradetti* (p.123) – *Rota, che i se serra quattro ordini sotto le sete lettere Gregoriane* (p.124) – *Del Diesis, et del, ♭ molle, che fra i canti si scrivono* (´.125) – *De i ritornelli, prese et coronate* (p.127) – *Modo da imparar per se stesso a cantar ogni canto di note eguali* (p.128) – *Monocordo per imparar le voci* (p.129) – *Altro modo da sentir sortamente la voci* (p.130) – *Modo di dar le voci alle parti* (p.131) – *Regole per acordar li istrumenti* (p.132) – *Essempio della accordatura de i monochordi, et Organi* (p. 134) – *Della accordatura della Lyra* (p.136) – *Delle Violette da Arco* (p.137) – *Della Arpa* (p.138) – *Della Cethara* (p.139) – *Del Liuto* (p.140) – *Dei Violoni da Tasti, et da Arco* (p.142).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
Iosquino [Josquin Desprez]	*Missa L'homme armé sexti toni – Kyrie* II	*Del punto di Alteratione*, p.55.
Iosquino [Josquin Desprez]	*Missa L'homme armé super voces musicales – Kyrie* II	*De segni contrasegni*, p.78.
[Josquin Desprez]	*Missa L'homme armé super voces musicales – Qui tollis* (*Gloria*)	*De segni contrasegni*, p.78.
[Josquin Desprez]	*Missa L'homme armé super voces musicales –Incarnatus est* (*Credo*)	*De segni contrasegni*, p.78.
[Josquin Desprez]	*Missa L'homme armé super voces musicales – Christe* (*Kyrie*)	*De segni contrasegni*, p.78.
-	*Ave maris stella* (hino)	*Della formatione del primo Tuono*, p.109.

- **Ts.8:**

Título: *Recanetum de Musica Aurea. A Magistro Stephano Vanneo Recinensi Eremita Augustiniano in Asculana Ecclasia chori Moderatore nuper aeditum, et soleni studio Enuclearum, Vicentio Rosseto Veronensi Interprete.*
Autor: Stefano Vanneo.
Impresso por: *Valerium Doricum.*
Local e data da edição considerada: Roma, 1533.
Localização do testemunho de referência: Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, C.28 bis, publicado em impressão anastatica pela Forni Editore Bologna (1969).

Tratado dedicado a: *Patri et Domino D. Io*[nnes] *Baptiste Episcopo Auximano de Sinibaldis*.
Paratextos: *Ioannes Franciscus Philomusus Pisaurensis; Franciscus Pamphilus Spetem Pedanus* ('ad lectorem')*; Ioannes Nicola Pisaurensis* ('ad lectorem').

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: *Homerum, Virgilium, Ovidium, Aristotele, Plato, Pythagoras, Boetius, Nicolao Burtio, Aurelius Augustinus, Hesiodus, Varronis, Martiano* [*Capella*], *Laurentius Valla, Guido, Macrobium, Quintilianus, Cleonides, Horatius, Ioannis Spatari Musici Bononiensis*.

Índice:

***Liber Primus* (*Plani Cantus*):**

De Musices inventione, ex malleorum ponderibus (cap. 1) – *De Musices Diffinitione* (cap. 2) – *De Musices Divisione* (cap. 3) – *De Musica Harmonica* (cap. 4) – *De Divisione Musices Harmoniae* (cap. 5) – *De Cantu* (cap. 6) – *De Musici et Cantoris descrimine* (cap. 7) – *De Litteris, Syllabis vocalibus, et Positionibus manus* (cap. 8) – *Quare Gamma graeca littera, caeteras praecedat latinas* (cap. 9) – *De Positionibus manus inversae, vel a tergo constitutis* (cap. 10) – *De Litteris gravibus, acutis, et superacutis* (cap. 11) – *De vocibus* (cap. 12) – *De Triplici notularum pronunciatione* (cap. 13) – *De Proprietatibus Cantus* (cap. 14) – *De Deductionibus* (cap. 15) – *De Clavibus* (cap. 16) – *De Tribus variis clavium nominibus* (cap. 17) – *De b mollis inventione* (cap. 18) – *De Mutationibus regulariter faciendis* (cap. 19) – *Utrum fiat in B fa ♮ mi Mutatio* (cap. 20) – *De Quibusdam murationum praeceptis* (cap. 21) – *De Mutationum exemplis* (cap. 22) – *De Mutationibus in Cantu figurato practice faciendis* (cap. 23) – *De Cantilenarum speciebus* (cap. 24) – *De Unisono* (cap. 25) – *De Tono* (cap. 26) – *De Multiplici nomine toni* (cap. 27) – *De Semitonio maiori et minori* (cap. 28) – *De Toni et utrisque Semitonii Compositione* (cap. 29) – *De Consonantiis ex tono et Semitonio productis* (cap. 30) – *De Ditono* (cap. 31) – *De Semiditono* (cap. 32) – *De Diatessaron, seu Ditono et Semitonio* (cap. 33) – *De Graecis Diatessaron nominibus* (cap. 34) – *De Obiectione cum solutione, cur Prima Diatessaron species a Re potius que ab Ut non sumat initium* (cap. 35) – *De Tritono seu Ditono cum tono* (cap. 36) – *De Diapente, seu Diatessaron et tono* (cap. 37) – *De Familiari quadam disceptatione, cur Prima Diapente species, in A re non enchoat.* (cap. 38) - *De Diapente cum tono* (cap. 39) - *De Diapente cum semitonio* (cap. 40) - *De Diapente cum Diotono* (cap. 41) - *De Diapente cum Semiditono* (cap. 42) - *De Archisymphonia Diapason, seu Diapente cum Diatessaron* (cap. 43) - *De Septem Diapason speciebus* (cap. 44) - *Quare Quinta et Quarta una coniunctae Octauam potius quam nonam pariant* (cap. 45) - *De interuallis seu spatiis omnium in Musica consonantiarum* (cap. 46) - *De Tonis Quot et qui sint, tam apud graecos quam latinos* (cap. 47) - *De Clauibus seu litteris tonorum, finalibus et confinalibus* (cap. 48) - *De Tonorum ascensu atque descensu* (cap. 49) - *De Primi Secundique toni compositione* (cap. 50) - *De Tertii Quartique toni formatione* (cap. 51) - *De Quinti Sextique toni modulatione* (cap. 52) - *De*

Septimi Octauique toni compositione (cap. 53) - *De Diuersis tonorum differentiis* (cap. 54) - *De Iudiciali tonorum chorda* (cap. 55) - *De Tenorum initiis id est, Euouae* (cap. 56) - *De Cantoris regimine* (cap. 57) - *De Solenni tonorum applicatione ad Psalmos, quo ad principium* (cap. 58) - *De Tonorum mediatione atque fine* (cap. 59) - *De Simplici tonorum intonatione* (cap. 60) - *De Introituum cognitione cuius sint toni* (cap. 61) - *De Modo cantandi Gloria patri super Versiculum psalmi Introitus* (cap. 62) - *De cognoscendis Responsoriis cuius sint toni* (cap. 63) - *De Modo cantandi Gloria patri super uersiculum Responsorii* (cap. 64) - *De Musica ficta, seu de Coniunctis* (cap. 65) - *De Coniunctarum locis* (cap. 66) - *De Modulandis generibus, vel Melodicis generationibus, et Primo de Genere Diatonico* (cap. 67) - *De Genere Chromatico* (cap. 68) - *De Genere Enarmonico* (cap. 69).

***Liber Secundus* (*Figurati Cantus*):**

De Musices figuris (cap. 1) - *De Figurarum Descriptione* (cap. 2) - *De Notularum partibus* (cap. 3) - *De Modo maiori perfecto et imperfecto* (cap. 4) - *De Modo minori perfecto et imperfecto* (cap. 5) - *De Tempore perfecto et imperfecto* (cap. 6) - *De Prolatione perfecta et imperfecta* (cap. 7) - *De Tribus mensuris quibus cantum metimur* (cap. 8) - *De mensurabilium cantilenarum pausis* (cap. 9) - *De Ligaturis* (cap. 10) - *De Longis, Breuibus, ac Semibreuibus, in principio, medio, ac fine ligatis* (cap. 11) - *De Punctis in Musica necessariis* (cap. 12) - *De Perfectionis et Augmentationis puncto* (cap. 13) - *De Diuisionis puncto* (cap. 14) - *De Alteratione* (cap. 15) - *De Syncopa* (cap. 16) - *De Mensurabilium notularum perfectione* (cap. 17) - *De Mensurabilium notularum imperfectione* (cap. 18) - *De Diminutione, seu notularum uariatione* (cap. 19) - *De Proportionum diffintione, et distinctione* (cap. 20) - *De Quinque Generibus proportionum, maioris, et minoris inaequalitatis* (cap. 21) - *Quomodo quantaue quantitate diminutionem et incrementum recipiant notulae, sub maioris et minoris inaequalitatis proportione, subiectae* (cap. 22) - *De Multiplici genere, eiusque specibus* (cap. 23) - *De Dupla Proportione* (cap. 24) - *De Tripla Proportione* (cap. 25) - *De Quadrupla Proportione* (cap. 26) - *De Superparticulari genere* (cap. 27) - *De Proportione Sesquialtera, seu Hemiolia* (cap. 28) - *De Numerorum Sesqualterae proportionis descriptione* (cap. 29) - *De Signorum ac notularum Sesqualterae proportionis compositione* (cap. 30) - *De Sesquitertia, seu Epitrita Proportione* (cap. 31) - *De Superpartienti genere* (cap. 32) - *De Superpartientis generis speciebus* (cap. 33) - *De Multiplici superparticulari genere* (cap. 34) - *De Multiplicis superparticularis generis speciebus* (cap. 35) - *De Multiplici superpartienti genere* (cap. 36) - *De Multiplicis superpartientis generis speciebus* (cap. 37).

***Liber Tertius* (*Contrapuncti*):**

De Contrapuncti Diffinitione atque distinctione (cap. 1) - *De Contrapuncti speciebus seu consonantiis* (cap. 2) - *De Consonantiarum diuisione* (cap. 3) - *De Alia consonantiarum diuisione* (cap. 4) - *De Octo regulis seu praeceptis contrapuncti, vel compositionis* (cap. 5) - *De Prima regula* (cap. 6) - *De Secunda norma* (cap. 7) - *De Tertia norma* (cap 8) - *De Quarta regula* (cap. 9) - *De Quinta norma* (cap. 10) - *De Sexta regula* (cap. 11) - *De Septima norma* (cap. 12) - *De Octava et ultima norma* (cap. 13) - *De Simplicis contrapuncti ordinatione, cum suis cadentiis* (cap. 14) - *De Curiosa quadam consonantiarum inquisitione* (cap. 15) - *De Floridi contrapuncti institutione, et Dissonantiis quae extra cadentias uenustatem consonantiis afferunt* (cap. 16) - *De Dissonantiis quibus floridae contrapuncti cadentiae constant* (cap. 17) - *De Modo componendi* (cap. 18) - *De Basso et Alto cum Tenore, stante tenore in Vnisono cum cantu* (cap. 19) - *De Basso pariter et Alto cum Tenore, stante tenore in tertia cum Cantu* (cap. 20) - *De Basso et Alto Tenore existente cum cantu in Quarta* (cap. 21) - *De Basso et Alto iterum cum Tenore, existente tenore in quinta cum cantu* (cap. 22) - *De Basso et Alto, iterum cum Tenore, eodem tenore stante cum cantu in Sexta* (cap. 23) - *De Basso pariter et Alto cum Tenore, manente semper Suprano cum Tenore in Octaua* (cap. 24) - *De Basso simul et Alto, stante tenore cum cantu in Decima* (cap. 25) - *De Basso quoque et Alto, Vndecima cum fuerit inter Supranum et Tenorem* (cap. 26) - *De Basso pariter et Alto, habentibus Tenore et Suprano Duodecimam* (cap. 27) - *De Basso et Alto, iterum cum Tenore, eo congruente cum Suprano in Tertiadecima* (cap. 28) - *De Basso et Alto iterum cum Tenore, eodem cum Suprano, quintamdecimam habente* (cap. 29) - *De Duobus Cadentiarum generibus* (cap. 30) - *De Cadentiis quae fiunt per Vnisonum* (cap. 31) - *De Cadentiis per Octauam faciendis* (cap. 32) - *Quod Cadentiarum regulae superius datae, aliquando patiantur exceptionem* (cap. 33) - *Quod ultima Cadentiae notula in Basso non semper*

fiat, ut Trigesimo secundo dictum est, deque eius pariter remediis (cap. 34) - *De Vno quoque Diapente, omnibusque cadentiis uniuersis cantilenis proprie accommodatis* (cap. 35) - *De Deisi quid sit, cumque utendum sit in Cadentiis* (cap. 36) - *De Notulis extra cadentias Diesi sustentandis* (cap. 37) - *De Compositoris regimine, in componendo* (cap. 38) - *De Tonorum qualitate id est, quibus uerbis annectendi sint* (cap. 39) - *De Quibusdam grauioribus praeceptis, optimo compositori, semper obseruandis* (cap. 40).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
-	*Angeli archangeli* (antif.); *Sacerdos in aeternum* (antif.); *Congregate sunt gentes* (antif.); *Pueri hebreorum* (antif.); *Tecum principium* (antif.); *Vidi dominum sedentem super Solium excelsum* (antif.).	*De primi secundique toni compositione* (I, cap. 50, f.32r)
-	*Miserator dominus* (antif.); *O doctor optime* (antif.); *Sacerdos et Pontifex* (antif.); *Placebo domino* (antif.); *Isti sunt Sancti* (antif.); *Unus autem ex illis* (antif.).	*De primi secundique toni compositione* (I, cap. 50, f.32v)
-	*Ecce nunc tempus acceptabile sumitur* (resp.); *Calicem Salutaris accipiam* (antif.); *Vidi speciosam* (resp.); *Helisabet Zachariae* (antif.); *Vivo ego* (antif.).	*De tertii quartique toni formatione* (I, cap. 51, f.32v)
-	*Posuisti domine* (antif.); *Odorem Sicut* (antif.); *Prophera magnus* (antif.); *Sicut novelle olivarum* (antif.); *In mandatis* (antif.); *Ne derelinquas me domine* (resp.)	*De tertii quartique toni formatione* (I, cap. 51, f.32v)
-	*Pulchra facie sed pulchrior fide* (resp.); *Qui pacem ponit* (antif.); *Laetare Hiersalem* (intr.); *Media nocte clamor factus est* (resp.); *Quem queris mulier* (antif.).	*De quinti sextique toni modulatione* (I, cap.52, f.33r)
	Decantabat populus israhel (resp.); *Beata es Maria virgo* (resp.); *In medio ecclesiae* (intr.); *In voce exultationis* (antif.); *O quam gloriosum est regnum* (antif.); *Si diligis me Simon petre* (resp.); *Vidi dominum facie ad faciem* (resp.)	*De quinti sextique toni modulatione* (I, cap.52, f.33r)
	Puer Samuel (antif.); *Benedicta gloria domini* (antif.); *Assumpta est Maria in coelum* (antif.); *Misit dominus Angelum suum* (antif.); *Domine ostende nobis patrem* (antif.); *Et ecce terrae motus* (antif.); *Ecce sacerdos magnus* (antif.).	*De septimi octave toni compositione* (I, cap. 53, f. 33v)
	Cum venerit (antif.); *Si oblitus suero* (resp.); *Spiritus et anime iustorum* (antif.); *Petrus et*	*De septimi octave toni compositione* (I, cap. 53, f. 33v)

	Paulus (antif.); *Laurentius bonum opus operatus est* (antif.); *Laudabilis populus* (resp.); *Hoc est praeceptum meum* (antif.); *Ecce ancilla domini* (antif.).	
	Sint lumbi (respons.)	*De iudiciali tonorum chorda* (I, cap.55, f.34v).
Pippelaris [Matthaeus Pipelare]	*Missa L'homme armé, Christe*	*"*[*quinta*] *coniunctae exenplum…"* (I, cap. 56, f.44r)
Pippelaris [Matthaeus Pipelare]	*Missa* [*L'homme armé*], "*super verbis Osanna"*, particularmente no '*Suprano'*.	"*…quo in loco ad molliendum Mi asperimum, Tritonique duriciem evitandam b mollis auxilium implorandum fuit*" (cap. 56, f.44r)
Adrianus Villart [Adriaen Willaert]; *Constantius* [Costanzo] *Festa*; *Ioannes Concilion* [Jean Conseil]; *Ioannes Basiron* [Philippe Basiron]; *Carles* [?]; *Carpentras* [Elzéar Genet]; Ioannes Lheritier [Jean Lhétitier]; *Maistre Ian* [Jhan]; Iacquet [Jachet de Mantove]; *Iacotin*	*"Missis et Artificiosis Motettis"*	"*in quorum coetu hodie hi venerantur…*" (III, cap.40, f.93r)

- **Ts.9:**

Título: *Epistole composite in lingua volgare nelle quali si contiene la resolutione de molti reconditi dubii della musica osscuramente trattati da antichi musici, et non rettamente intesi da moderni, a comune utilità di tutti li studiosi di tale liberale arte, novamente in luce mandate dal moto di ciò studioso Messer Gioanne del Lago, prete nella Chiesa di Santa Sophia di Vinegia, et scritte al Magnifico Messer Girolamo Molino, patricio venetiano.*
***Autor**: Giovanni del Lago*
Impresso por: (manuscrito)
Local e data da edição considerada: cf. edição preparada por Blackburn, Lowinsky e Miller em '*A Correspondence of Renaissance Music'* (Oxford 1991).
Localização do testemunho de referência: Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Vat.lat. 5318.

Tratado dedicado a: Girolamo Molino.
Paratextos: Dedicatória a Girolamo Molino.

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: *Marcheto Padoano, Giovan Tintoris* (ou *Johannem Tinctoris*), *Maestro Prosdocimo de Beldomando, Don Franchino Gafurio* (ou *Franchinus Gafurius*), *Don Pietro Aaron, Bartholomeo Ramis, Giovan de Muris* (ou *Johannes de Muris*), *Gioanne Spataro, Philippo de Vitriaco, Annuerus Anglicus* [*Amerus*], *Giovan Ottobi, Boetio, Don B. de Francia, Misser Baldo* [*degli Ubaldi*], *Giovanne Baptista Zesso padoano, Euclidis*.

Índice:

(cf. BLACKBURN et al., p.133)[1068]

Carta 1 (n.1): título e dedicatória a Girolamo Molino (p.201) – Carta 2 (n.93): a Fra Seraphin, 26 de agosto de 1541 (p.875-887) – Carta 3 (n.28): a Giovanni Spataro, 8 de outubro de 1529 (p.377-391) – Carta 4 (n.44): a Giovanni Spataro, 23 agosto de 1532 (p.494-506) – Carta 5 (n.47): a Giovanni Spataro, 22 de novembro de 1532 (p.563-569) – Carta 6 (n.43): a Giovanni Spataro, 4 de agosto 1532 (p.485-490) – Carta 7 (n.57): a Giovanni Spataro, 15 de agosto de 1533 (p.653-659) – Carta 8 (n.68): a Giovanni da Legge, 6 de janeiro 1520 (p.749-753) – Carta 9 (n.76): a Giovanni da Legge, 29 de Dezembro de 1523 – Carta 10 (n.73): a Giovanni da Legge, 13 de maio de 1523 (p.773-780) – Carta 11 (n.74): a Giovanni da Lege, 16 de junho de 1523 (p.785-788) – Carta 12 (n.78b): a Paulo de Laurino, 15 de abril de 1525 (p.800-801) – Carta 13 (n.80): a Paulo de Laurino, 15 de julho de 1525 (p.804-807) – Carta 14 (n.81): a Fra Nazaro, 6 de janeiro de 1532 (p.810-812) – Carta 15 (n.82): a Fra Nazaro, 6 de agosto de 1533 (p.815-816) – Carta 16 (n.83): a Fra Nazaro, 15 de Setembro de 1533 (p.818-820) – Carta 17 (n.84): a Lorenzo Gazio, 26 de agosto de 1534 (p.822-824) – Carta 18 (n.86): a Lorenzo Gazio, 6 de maio de 1535 (p.828-844) – Carta 19 (n.88): a Pietro de Justinis, 3 de Junho de 1538 (p.860-865) – Carta 20 (n.69): a Giovanni da Legge, 24 de janeiro de 1520 (p.757-759) – Carta 21 (n.70): a Giovanni da Legge, 16 de fevereiro de 1520 (p.763-765) – Carta 22 (n.71): a Giovanni da Legge, 29 de fevereiro de 1520 (p.766-768) – Carta 23 (n.96): a Girolamo Molino, n.d. (p.897-907).

[1068] As cartas estão apresentadas na ordem pretendida por Del Lago a serem publicadas. No presente índice, inclui-se a numeração geral das cartas (entre parênteses) que compõem a edição preparada por Blackburn, Lowinsly e Miller. O mesmo ocorre com as páginas indicadas, as quais se referem à publicação de referência e não ao manuscrito.

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Carta
Hadriano Vuillaert [Adrian Willaert]	*Quid non ebri*[*e*]*tas*	Carta 3 (n.28), p.380.
Adriano Willaert	"*hymno Ave Maria stella*"	Idem, p.383.
Jacquet [de Mantua]	*Plorabant sacerdotes et levite*	Idem, p.383.
Johanne Bononiesi [Johannes Baçus Correçarius de Bononia]	*Certa salutis*	Idem, p.385.
Joannes [John] *Dunstable*	*Veni Sancte Spiritus* e *Inter natos mulierum*	Idem, p.387.
Jo[*h*]*annes di Sarto*	"*...sopra lo introito delle messa delli morti*" [*Romanorum rex*]	Idem, p.387.
Jacomo [Jacob] *Obrecht*	*Messa Si dedero, Gloria, Qui tollis, Patrem, Crucifixus, Sanctus* e *Osanna*)	Idem, p.390.
Giosquino [Josquin Desprez]	*Messa la sol fa re mi*	Idem, p.391.
Verbonet [Johannes Ghiselin]	*Messa 'Gratiusa gent'*, "*prima parte del Patrem*"	Carta 4 (n.44), p.496.
Giosquino [Josquin Desprez]	*Messa* [*L'homme armé*] *super voces musicales*, "*ultimo Chirie del soprano...*"	Idem, p.498.
Erasmo Lapicida	T*andernaken*	Idem, p.498-499.
[Giovanni Spataro]	Ubi opus est facto non sufficiunt	Idem, p. 500.
[Giovanni Spataro]	Missa Tue voluntaris, Benedictus qui venit	Idem, p. 500.
Verbonet [Johannes Ghiselin]	Messa [*Gratiusa genti*], "*particola del Sanctus del tenore*"	Idem, p. 503.
Tinctoris	*Difficiles alios delectat pangere cantus*	Idem, p.503.
Verbonet [Johannes Ghiselin]	Messa [Gratiusa gent], *Agnus Dei*	Idem, p.504.
[Bartolomeo Ramos de Pareja]	*Tu lumen tu splendor patris*	Idem, p.506.
[Giovanni Spataro]	Ubi opus est facto non sufficiunt	Carta 5 (n.47), p.563.
[Giovanni Spataro]	*Messa Tuae voluntatis*	Carta 6 (n.43), p.485.
[Bartolomeo Ramos de Pareja]	*Tu lumen tu splendor patris*	Idem, p.485.
Johannes de Sarto	*Romanorum rex* (tenor); *Hoc iocundum Dulce melos* (tenor)	Carta 7 (n.57), p.659.
Verbonet [Johannes Ghiselin]	*Missa Graciuse gent*	Carta 10 (n.73), p.778
[Petrus de] *Domarto;* [Antoine] *Busnois*	*"É vero che molti compositori antichi..tutti questo vogliono che questo segno O2...."*	Idem, p.485.
Gioanne Spataro	*Messa "della pera", Et in terra pax*	Carta 13 (n.78), p.806.
Franchino Gafurio	*Messa L'homme armé*	Carta 16 (n.83), p.818.
Franchino Gafurio	*Nunc eat et veteres*(?)	Carta 17 (n.84), p.822.

[Giovanni del Lago]	*Multi sunt vocati* (tenor)	Carta 18 (n.86), p.828
Verbonet [Johannes Ghiselin]	*Messa* '*Gratiuse gent*', *Patrem*	Idem, p.833.
[Johannes] *Tinctoris*	*Difficiles alios*	Idem, p.836.
Philippo de Primis	*Messa* ['*Pourtant se mon*'], *Gloria*.	Idem, p.836 e 837.
[Johannes] *Tinctoris*	*Difficiles alios*	Idem, p.842.
[Pietro de Justinis]	*Tulerunt dominum meum* ('*mottetto*')	Carta 19 (n.88), p.860
[Pietro de Justinis]	Magnificat del quarto tuono	Idem, p.862.
[Pietro de Justinis]	Magnificat del primo tuono	Idem, p.862.
Messer Zuan Bailly [Giovanni Bailly]	"*quarta Canzone…segnata con la letera D*"	Idem, p.863.
[Petrus de] *Domarto*	"*Gloria del quinto tuono irregolare*"	Carta 21 (n.88), p.763
Barbingant	*Canzone, L'omme bani* (Tenor)	Idem, p.763.
Dufai [Guillaume Dufay]	*Le serviteur*	Carta 22 (n.71), p.768
[Mabrianus] *de Orto*	*Venus tu m'a pris*	Idem, p.768.
Petrus [Pierre] *de la Rue*	*Porquoi non*	Idem, p.768.
Jo. [Gian] *Mouton*	*Messa sine nomine*; "*the mass is based on Compère's Dictes moy toutes voz pensées*" (BLACKBURN et al, p.768)	Idem, p.768.
Loyset Pieton	*O beata infancia*	Idem, p.768.

- **Ts.10:**

Título: *Breve Introduttione di Musica Misurata, composta per il venerabile Pre Giovanni del Lago Ventiano: scrita al Magnifico Lorenzo Moresino Patricio Venetiano patron suo honorendissimo*.
Autor: Giovanni Del Lago.
Impresso por: *Brandini et Octaviani Scoti*.
Local e data da edição considerada: Veneza, 1540.
Localização do testemunho de referência: Bayerische StaatsBibliothek, 4 Mus. th. 843.

Tratado dedicado a: *Lorenzo Moresino,* [...] *del Magnifico Bartholomeo figliolo.*
Paratextos: *Gregorii Oldovini* ("*Ad lectorem...Carmen*").

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: *Boetio, Euclide, Guglielmo di Ockham*, *Franchino Gaffurio*, *Fortunatianus* [da Aquileia], *Isidoro* [da Sevilha], *Beda*, [Aelius] *Donatus*, *Fabio* [Quintilianus].

Índice (originalmente ausente):

Mano secondo Guido Monacho Arentino (cap. 1, f. Aiiv) – *El luogo delle mutationi per b molle* – (cap. 2, f. Bir) – *La definitione di b duro* (cap. 3, Biv) – [*Delle Figure*] (cap. 4, f.Biv) - *Delli Segni* (cap. 5, f. Biir) – *De la imperfettione delle figure* (cap. 6, f. Biiv) – *De l'alteratione delle figure* (cap. 7, f. Biiir) – *Del punto in canto misurato* (cap. 8, f. Biiiv) – *Delle pause* (cap. 9, Biiiv) – *De li accidenti i quali si segnano fra le notule in processu cantus dinotante la perfetione* (cap. 10, f. Cir) – *Del valore de le notule cosi perfette, come imperfette dimostrate per li segni, et per le pause* (cap. 11, *f. Ciir*) – *Delli segni del tempo con prolatione* (cap. 12, f. Ciiiv) – *Delle ligature delle notule del canto figurato* (cap. 13, f. Civr) – *Delle proportioni* (cap. 14, f. Civv) – *Il contraponto* (cap. 15, f. Diiir) – *De principii et distioni de tuoni* (cap. 16, f. Diiiv) – *Della intonatione, et mediatione de psalmi di ciascun tuono* (cap. 17, f. Divr) – *Delle consonantie* (cap. 18, f. Divv) – *De la prima regola da esser osservata in la composition del contrapunto*[1069] (cap. 19, f. Eir) – *Seguita unaltra regola del contraponto ad videndum* (cap. 20, f. Eiir) – *Regola di comporre a tre voci* (cap. 21, f. Ciiiv) – *Regola di comporre a quattro voci* (cap. 22, f. Ciiiv) – *Modo, et osservatione di comporre qualunche concento* (cap. 23, f. Civr).

Compositores e obras citadas: nenhum(a).

[1069] Nesta porção do texto, Del Lago apresenta oito regras relacionadas a composição de um contraponto, embora apenas a primeira possui um destaque quanto título.

- **Ts.11:**

Título: *Utriusque Musice Epitome Maestro Mauro Phonasco ac Philopanareto Autore.* Folio verso: *Dell'una et l'altra muisca piana et misurata, prattica et speculativa. Breve Epitome. Maestro Maturo Phonasco et Philopanareto Autore et Traduttore.*
Autor: Fra Mauro da Firenze
Impresso por: (Tratado manuscrito)
Local e data do manuscrito: [Florença], 1541. A edição utilizada para o exame foi realizada por Frank A. D'Accone, e publicada na coleção *Corpus Scriptorum de Musica* (32), *American Institute of Musicology Hänssler-Verlag*, 1984.
Localização do testemunho de referência (indicada por Frank A. D'Accone): Biblioteca Medicea-Laurenziana, *Conventi Soppressi*, 149:1645.

Tratado dedicado a: ausente.
Paratextos: ausente.

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: *Platone*, *Pythagora*, *Boetio*, *Euclido*, *Franchino* [Gaffurio].

Índice (fornecido pelo autor, sem indicação de capítulos):

***Prima parte* [(*del canto piano*])**

Che cosa sia musica [(cap. 1)] – *Che cosa sia il soggetto di quella* [(cap. 2)] – *Di quante sorti musica si truovi* [(cap. 3)] – *Che cosa sia suono* [(cap. 4)] – *Cha cosa sia voce* [(cap. 5)] – *Che cosa sia l'ecco, cioè reflessa* [(cap. 6)] – *Che cosa sia harmonia* [(cap. 7)] – *Che cosa sia consonanza* [(cap. 8)] – *Che cosa sia gravita et acuteza di voce o suono et d'onde proceda* [(cap. 9)] – *Introduttione della mano in piano per il canto fermo* [(cap. 10)] – *Deduttioni ♭ mollari et ♮ durali* [(cap. 11)] – *Quale siano le chiavi* [(cap. 12)] – *Deduttioni et mutationi di detta mano* [(cap. 13)] – *Quali sieno i tuoni o ver tropi, cioè modo di cantare nel canto fermo et le regole et il modo di formare quelli – Mistioni et commistioni di detti* [(cap. 14)] – *Quale sieno le spetie del diatessaron o ver quarta et del diapente, cioè quinta. Et quale sieno le dette spetie che compongono il diapason o vero ottava* [(cap. 15)] – *Che cosa sia tuono o vero intervalo fra dua voce intero et in quante parti si possa dividere detto tuono* [(cap. 16)] – *Quante siano le sorti et generi delli tetracordi o ver quarte et quale di quelli sia al presente in uso* [(cap. 17)] – *In che modo si formino le spetie o vero consonanze del detto diapason o vero ottava, cioè di quante voci et intervalli* [(cap. 18)] - *et così finisce la prima parte* [(cap. 19)].

Parte seconda del canto figurato

Che cosa sia musica misurata o vero figurata [(cap. 1)] – *Introduttione* (*per la mano*) *di quella* [(cap. 2)] – *Quante cose accaggia a detta musica* [(cap. 3)] – *Che cosa sia proportione et le spetie di quella* [(cap. 4)] – *In che modo si cavi le consonanze di dette proportioni dal cordotono o vero monocordo* [(cap. 5)] – *Che cosa sia contrapunto* [(cap. 6)] – *Quanti sieno li precetti et regole di detto contrapunto per tutte le parti del canto, cioè a dua, tre et quatro etc. – Quistione del maggiore et minore semituono et qual sia quello che si canti. Del quale anchora la lite sotto il giudice pende.* (*Cosa rara et notanda.*) *Et dimostratione di quello per intervalli, proportioni et proportionalitadi etc* [(cap. 7)]

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
-	*Ave maris stella* (antif.)	*Del primo tono* (p.46)
Costanzo Festa(?)	Motetto [*Quam pulchra es*?] *Anima mea*	"*Transferiscesi questo tuono facilmente per quarta più che per quinta per causa del b molle, come si vede nelle canzoni figurate et altri motetti, come è "Anima mea*" etc. (p.46-47)
Costanzo Festa(?)	Motetto '*Florentia'* [*Tempus est penitentiae*?]	*Della formatione del sesto tuono* (cap.24, p.50): "*E per sua natura contrario al suo autentico perché più presto induce a llachryme et mestifica il core, come si vede in quelk motetto "Florentia" et*c. (p.50)
Iosquino [Josquin Desprez]	"*Messa L'homme armé*" [*super voces musicales*, Kyrie III]	*"Quali sieno in* [*proportione*] *sesquialtera"* (p.81)

- **Ts.12:**

Título: *Lucidario in Musica di alcune Oppenioni Antiche, et Moderne con le loro Oppositioni, et Resolutioni, Con molti altri secreti apresso, et questioni da altrui anchora non dichiarati, Composto dall'eccellente, et consumato Musico Pietro Aaron del Ordine de Crosachieri, et della citta di Firenze.*
Autor: Pietro Aaron.
Impresso por: Girolamo Scotto.
Local e data da edição considerada: Veneza, 30 de Agosto de 1545.
Localização do testemunho de referência: Bayerische Staatsbibliothek München.
RISM :

Tratado dedicado a: *Conte Fortunato Martinengo***.**
Paratextos: *Nicolai Comitis Arcitenentis* (ao autor).

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: *Reverendo Don Franchino, Gioan Tintori, Guidone, Marchetto Padovano, Gioanni Spadaro, Pietro Aaron, Gioanni Othobi* [John Hothby], *Aristotile, Bartholomeo Rami, Tristano de Silva, Guido Monaco, Euclide, Pitagora, Nicolo Vulso, Bacheo*

Lista de cantores(as) e instrumentistas separados por três categorias (IV, cap. 1, f.31v):

a) Cantores '*a libro*';

Il Signor Conte Nicolo d'Arco
Il Signor Lodovico Strozzi da Mantova
Messer Bidone
Messer Don Timoteo
Messer Marc'Antonio del Doge da Vinegia
Messer pre[*te*] *Francesco Bisetto da Bergomo*
Messer pre[*te*] *Gioan Maria da Chiari*
Messer Gioanni Ferraro da Chiari
Messer fra[*te*] *Pietro da Hostia*
Messer Girolamo Donismondo da Mantova
Maestro Girolamo Lorino da Chiari, maestro di Capella in Brescia
Messer Biasino da Pesaro
Messer Bernardino, overo il Rizzo della Rocca contrada

b) Cantores '*al liuto*':

Il Signor Conte Lodovico Martinengo
Messer Ognibene da Vinegia
Messer Bartholomeo Tromboncino
Messer Marchetto Mantovano
Messer Ipolito Tromboncino
Messer Bartholomeo Gazza
Reverendo Messer Marc'Antonio Fontana, Archiadiacono di Como
Messer Francesco da Faenza
Messer Angioletto da Vinegia
Il Magnifico Messer Camillo Michele Vinitiano

Messer Paolo Melanese

c) Mulheres cantoras '*a liuto*' e '*a libro*':

La Signora Antonia Aragona da Napoli
La Signora Costanza da Nuvolara
La Signora Lucretia da Coreggio
La Signora Franceschina Bellaman
La Signora Gineura Palavigina
La Signora Barbara Palavigina
La Signora Susana Ferra Ferrarese
La Signora Girolama di Sant'Andrea
La Signora Marieta Bellamano
La Signora Helena Vinitiana
La Signora Isabella Bolognese

Índice:

Libro primo:

Intorno le chiavi di natura, et de b quadro (oppenione 1) – *Dell'ottava corda, chiamata, G* (opp. 2) – *Circa il procedere delle mutationi* (opp. 3) – *Circa il procedere delle mutationi* (opp. 3) – *Come il tropo si conosce per altra maniera, che per arsin, e tesin* (opp. 4) – *Delle terminationi regolate, et non regolate* (opp. 5) – *Di alcuni Tuoni da Marchetto non bene intesi* (opp. 6) – *Della medesima intelligenza* (opp. 7) – *Come le note sopra della sillaba la, si possano chiamare* (opp. 8) – *Di ut, re, et re, mi, ascendenti* (opp. 9) – *Sopra di alcuni processi ecclesiastici* (opp. 10).

Libro secondo:

Nel proemio del secondo libro, cui veramente si convenga questo nome di musico – Delle due Pause di tre tempi segnate (opp. 1) – *Introno la figura Diesi* (opp. 2) – *Della conformista del Diesi, et del b, molle* (opp. 3) – *Circa la sillaba sopra delle voce la* (opp.4) – *Del punto, quantita di esso* (opp. 5) – *Del circolo, et semicircolo col punto* (opp. 6) – *Del mi, contro il fa nella perfetta Simphonia* (opp. 7) – *Delle due consonanze perfette nel contrapunto l'uma dopo l'altra poste* (opp. 8) – *Come l'una di due note continovate in spatio, o in riga da alcuni e sospesa* (opp.9) – *Di alcuni progressi da molti falsamente chiamati fuga* (opp.10) – *Come i tre generi debbano incominciare dal tuono, et non dal semituono* (opp.11) – *Se il semicircolo tagliato, et non tagliato possono producere la doppia proportione* (opp.13) – *Del tritono, overo tetracordo maggiore ne consenti usato* (opp. 14) – *Che il comporre della Musica, non e altro che Pratica* (opp. 15).

Libro terzo:

Del tempo Musico detto naturale, et accidentale (cap. 1) – *Risposta allo eccellemte don Franchino intorno alcune sue oppenioni* (cap., 2) – *Oppositione fatta dallo eccell. Messer Giovanni Spadaro* (cap. 3) – *Dichiaratione de alcuni segreti nel contrappunto* (cap. 4) – *Come il punto non puo fare imperfetta una nota simile* (cap. 5) – *Come il cantore dee osservare la ne consenti, et segni* (cap. 6) – *Delle parti, et delle note* (cap. 7) – *Altre considerationi intorno la breve perfetta, et imperfetta* (cap. 12) – *Perche la massima non ha pausa* (cap. 13) – *Come il musico non ha riguardo di fare imperfetta piu l'una cha l'altra di molte note in un corpo unite* (cap. 14) – *Oppenione, et Resolutione, circa i Mandriali a Note nete* (cap. 15) – *Oppenione, et resolutione, intorno la compositioni* (cap. 16).

Libro quarto:

Della musica dorica, lidia, et frigia (cap. 1) – *Perche cagione siaum stato trovata l'alteratione* (cap. 2) – *Dubitationi necessarie intorno l'alteratione* (cap. 3) – *Come si puo formare ciascuna specie semplice, et*

composta nel le due congionte (cap. 4)- *Delle sei sillabe considerate da, a, a, f, et da, b, a, d, et da, d, a, b, et da, e, a, c, et da, f, a, d* (cap. 5) – *Del modo di procedere colle sei seillabe accidentali nello stormento detto Orgnano* (cap. 6) – *Domanda del, b, molle i, c, et in, f, considerato obero imaginato* (cap. 7) – *Del, b, in, f, collocato* (cap. 8) – *Del Diesi in, e, considerato* (cap. 10) - *Come in ciascun luogo della mano si possono trovare* 30 *mutationi* (cap. 12).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
[Walter Frye] (cf. BERGQUIST, 1964, p.339)	*Soys emprantis*	"*...dar una quinta dopo un'altra quinta, cioè l'una perfetta, et l'altra imperfetta* (II, opp. 8)
[Philippe] *Verdelot*	*Infirmitatem mostram*, apresentando um exemplo musical que aparenta ser um excerto da peça citada (cf. BERGER, 1987, p.103)	(idem)

- **Ts.13:**

Título: *Fior Angelico di Musica: Nuovamente dal R.*P. *frate Angelo da Picitono, Conventuale, dell'ordine minore, Organista preclarissimo, composto. Nequal si contengono alcune bellissime dispute contra quelli che dicono, la Musica non esser scienza: Con altre molte questioni, et solutioni di varii dubbii: Pur hora da lui dato in luce.*
Autor: Angelo da Picitono
Impresso por: Agostino Bindoni
Local e data da edição considerada: Veneza, 1547.
Localização do testemunho de referência: Roma, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele.

Tratado dedicado a: *Vincenzo Pigino, Gentil'huomo de Imola*.
Paratextos: Johannes Marius Tonsus Ferrariensis ('*ad Lectorem'*); *Andrea Scholaro* ('*Stanza...in lode dell'Opera, alli Lettori'*); P. *Joseph Rodella Carpenedulense* ('*Sonetto...alli Lettori*').

***Auctoritates* apresentadas no início:** *Boetio Severino, Guido monaco arentino, Franchin Gafurio, Frate Stephano Vaneo, Giorgio Rhau, S. Bernardo abate, S. Agostino, Plutarcho cheroneo,* [Giorgio] *Valla placentino, Faber stapulense* [Lefèvre de Étaples], *Ioannes Tintoris, Ottomaro luscino argentino, Don pier Aaron toscano, Sebaldus Hayden, Giovan Spadar bolognese, Margarita philosopharum, Iouanem de Muris, Lodovici Fogliani, S. Gregorio, Berno abbate.*

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: *Horatio, Pythagora, Platone, Aristotile, Cicerone, Nicolao Burrio* [*Nicolo Burtio?*], *Isidoro* (*de Sevilha*), *Joanne Bocaccio, Marco Tullio* [*Cicerone*], *Andrea Ornitoparcho, Virgilio, Nicolo Burtio, Prisciano, Duca d'Atria, Meonio vate, Fabio Quintiliano, Averroes, Macrobio, Diodoro, Platone, Aristotele, Santo Ambrosio, Urbano* [*Papa?*], *Paulo Diacono, Alberto Magno, Santo Hieronimo, Marchetto Paduano, Guglielmo Duffai, Nicomaco, Timotheo milesio, Giovanni papa Pontefice romano, Bonaventura da Brescia, Anselmo, Simeone Zappa, Aurelio Agostino, Ptolomeo, frate Pietro Canutio Potentiano, Macrobio, Pitagora, Poeta Vergilio, fra Stephano eremitano, Gramatico Diomede, poeta Ovidio.*

Índice:

***Primo Libro, overo, trattato**:*

Laude della Musica, con alcune bellissime dispute contra quelli che dicono, la Musica, non essere scienza (cap.1) – *Delli inventori della Musica, delliquali verderassi la dechiaratione, secondo il Samio Pitagora, ove arguisse, che l'huomo di Musica e generato, assegnando la pronta autorita del Severin Boetio* (cap. 2) – *Della diffinitione della Musica, et si dimostra, la differenza ch'e fra la speculativa e la prattica scienza con un argomento contra quelli, che dicono, la Musica essere scienza naturale* (cap. 3) – *Della mondana Musica, nellaquale si dechiara, doversi prima ponere la divisione che la diffinitione* (cap. 4) – *Della Musica humana, nellaquale dimostrasi la concordanza di diversi elementi, et quando si congiunge l'anima col corpo, con la pronta autorita del Severin Boetio* (cap. 5) - *Della Musica instrumentale* (cap. 6) – *Della Musica harmonica* (cap. 7) – *Della inspettiva Musica* (cap. 8) – *Della attiva Musica* (cap. 9) – *Della Musica plana* (cap. 10) – *Della Musica mensurale* (cap. 11) – *Della utilita della Musica* (cap. 12) – *De cantu* (cap. 13) – *La differenza che e fra il Musico et il Cantore* (cap. 14) – *Della introduttione della Mano, secondo Guido monacho aretino, ove se contiene una bellissima dechiaratione sopra il γ. per essere lei lettera Greca* (cap. 15) – *Per qual cagione li nostri Latini hanno preposto il Γ alle altre Lattine lettere, cioe, A re, etc.* (cap.16) – *Della positione della Mano roverscia, cioe, a tergo constituta* (cap. 17) – *Dechiaratione della sopradetta Mano* (cap. 18) – *Delle lettere gravi, acute, et sopr'acute* (cap. 19) – *Delle voci, et che cosa sia voce secondo la philosophia et la Musica, con una bellissima dechiaratione delle quattro principali Note, alla similitudine delli quattro elementi, con l'autorita del Severin Boetio, et con la espositione delle sei Musical voci* (cap. 20) – *Della proprieta del Canto* (cap. 21) – *Delle deduttioni* (cap. 22) *Delli quattro tetrachordi, ove si dechiara, chi fu l'inventore delle sonore chorde, con alcune autorita di Margarida philosophica, e Boetio* (cap. 23) – *Della interpretatione del nome delle sopradette chorde, con le autorita di Boetio, et di Margarida philosophica, egregiamente dechiarate* (cap. 24) – *Del quinto tetrachordo, detto, congionto* (cap. 25) – *Delli tre generi delle Cantiline, con bellisime autorita et di Boetio, et di Margarita philosophica, et d'altri eccellenti Compositori* (cap. 26) – *Della dechiaratione delle*

chiavi (cap. 27) - *Delle mutationi delle sillabe overo Note del Canto, ove mostrati, che in ♭fa ♯mi non si fa mutatione: con la difffinitione di natura et ♮, et il luoco delle sua mutationi: et ancho la diffinitione del ♭molle, et il luoco delle sue mutationi* (cap. 28) – *De finta Musica, ove si vede il luoco delle sua mutationi* (cap. 29) – *Delli modi overo tropi dimandati, tuoni, con bellissime dechiarationi, secondo li Greci* (cap. 30) – *Delli modi adimandati, specie di consonanze* (cap. 31) – *De consonantia, unisonus* (cap. 32) – *De tono* (cap. 33) – *De semitonio minori* (cap. 34) – *Dechiaratione del semitonio maggiore: ove si vede, che cosa e il diesis, et il come secono li Greci: et altre bellissime dechiarationi* (cap. 35) – *Del ditono, overo, terza maggiore* (cap. 36) – *Del semidotono, overo, terza minore* (cap. 37) – *Della consonanza Diatesseron: con una bellissima dechiaratione delle tre spetie della detta consonanza, secondo li Greci* (cap. 38) – *De tritono* (cap. 39) – *De Diapente* (cap. 40) – *Del tono con Diapente* (cap. 41) – *De Diapente con semitonio* (cap. 42) – *De Diapente cum ditono* (cap. 43) – *De Diapente cum semiditono* (cap. 44) – *De archisymphonia, o Diapason, over Diapente con Diatesseron: con alcune commemorationi di Orpheo et d'Amphione, et altre autorita* (cap. 45) – *La terminatione delli otto tuoni in quattro finali lettere* (cap. 46) – *Della ascesa et discesa delli otto tuoni* (cap. 47) – *Della compositione overo formatione del primo tuono* (cap. 48) – *Della compostione overo formatione del secondo tuono* (cap. 49) – *Della compostione overo formatione del terzo tuono* (cap. 50) - *Della compostione overo formatione del quarto tuono* (cap. 51) - *Della compostione overo formatione del quinto tuono* (cap. 52) - *Della compostione overo formatione del sesto tuono* (cap. 53) - *Della compostione overo formatione del settimo tuono* (cap. 54) - *Della compostione overo formatione dell'ottavo tuono* (cap. 55) – *Della differenza et diversita de tuoni* (cap. 56) – *Delle chorde giudiciali delli tuoni* (cap. 57) – *De neumis* (cap. 58) – *De tonorum initiis, id est, Euouae* (cap. 59) – *Della solenne applicatione de tuoni alli Psalmi, quo ad principium* (cap. 60) – *Della medieta de tuoni* (cap. 61) – *Della semplice intuonatione de tuoni* (cap. 62) – *Della cognitione de tuoni nelli responsorii* (cap. 64) – *Il modo che si debbe tener nell'intonar ne chori, secondo Guidone* (cap. 65) – *Della diffinitione et divisione deb'accento Ecclesiastico* (cap. 66) – *Della divione dell'accento Ecclesiastico* (cap. 67) – *Dell'accento medio di ciascuna clausula del evangelio, over epistola* (cap. 68).

- ***Secondo Libro, overo, trattato****:*

Delli principii del Canto misurato, li quali si divideno in due parti, cioe, materiale, et formale, et altre belissime dechiarationi (introdução) – *Delle figure del misurato Canto, nellequali si contengono due dispute, l'una, contra quelli che dicono, la Massima essere la principale figura nella Musica, et non il tempo : et oltra cio, il contrasto di Giovan Spatar contra Franchino da Lode: et altre bellissime dechiarationi* (cap. 1) – *Delle parti delle Note figurabili* (cap. 2) – *Delli segni del tempo con prolatione* (cap. 3) – *Della valuta delle Note, del maggio perfetto* (cap. 4) – *Del modo maggiore et minore: con alcune bellissime diffinitioni, secondo Boetio: et altri bellissimi dubii* (cap. 5) – *Delli segni del modo col tempo, secondo li antichi: ove apertamente si dechiara, chel numero ternario e piu perfetto chel binario* (cap. 6) – *Como si debbe dividere, et numerare ciascun Canto* (cap. 7) – *Della cognitione et operatione del punto: con una bellissima solutione contra alcuni, che dicono, chel punto dell'augmentatione, et quello dell'ateratione e una cosa medesima* (cap. 8) – *Della quantita delle pause* (cap. 9) – *Della imperfettione delle Note, con le generali regole di quella* (cap. 10) - *Della dupplice imperfettione, cioe, totale, et et partiale* (cap. 11) – *Della alteratione, over dupplicatione delle Note* (cap. 12) – *Della sincopa, et sua dechiaratione* (cap. 13) – *Delle legature del Canto figurato* (cap. 14) – *Decchiaratione del numero, secondo li sapienti della dotta Grecia* (cap. 15) – *Della proportione, et suo significato, con la divisione di esse proportioni, et della proportione al Musico conveniente, et delli cinque generi delle proportioni* (cap. 16) – *Del genere moltiplice, con la dechiaratione delle Musicali figure* (cap. 17) – *Del egenre soprapartcolare* (cap. 18) – *Della proportione del genere superpartiente, con la dechiaratione del numero* (cap. 19) – *Del genere moltiplici superparticolare* (cap. 20) - *Della proportione del genere moltiplice superpartiente* (cap. 21) – *Il modo colquale s'ha da conducer le consonanze della Musica nelle sopradette proportioni, et della dupla proportione* (cap. 22) – *De Canon, et che cosa egli sia* (cap. 23) – *Della tripla proportione* (cap. 24) - *Della quadrupla, overo bis dupla porportione* (cap. 25) – *Della sesquialtera, overo hemiola proportione* (cap. 26) – *Delli segni et compositioni delle Note della proportione sesquialtera, con la dechiaratione d'un bellissimo dubbio, contra quelli che dicono, la sesquialtera, et la hemiola, non essere una medesima cosa* (cap. 27) – *Della sesquialtera, overo epitrita proportione* (cap. 28) – *Della sesquiottava proportione* (cap. 29) – *Del contraponto* (cap. 30) – *Delle consonanze di detto contraponto* (cap. 31) – *Dechiaratione delle consonanze, secondo l'occorrente necessita del contraponto* (cap. 32) – *Della positione delle phibite, et tollerate consonanze nella Musica* (cap. 33) – *La dispositione delle specie, overo la diversita delli delementi del contraponto* (cap. 34) – *Del contraponto simplici, cioe Nota contra Nota* (cap.35) – *Del florido, over figurato contraponto* (cap. 36) – *Modo et ordine di comporre a tre voci, overo parti* (cap. 37) – *Delle special compositioni et precetti del contraponto* (cap. 38) – *Cadenze, overo positione da essere osservate nelli otto tuoni, nellequal dechiarasi, quelle non esser ad libitum, ma sono veramente regolari* (cap. 39) – *Modo di dar principio regolarmente, et non a caso, a ciascun tuono* (cap. 40).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
Iusquino [Josquin Desprez]	*Missa Hercules dux Ferrariae*	*Delle Voci; Regola overo amaestramento d'accomodare le parole alle note* (Cap. 20, f. Diiiv).
Iachet [Jacques de Wert]	*Missa Ferdinandus dux Calabriae*	*Delle Voci; Regola overo amaestramento d'accomodare le parole alle note* (Cap. 20, f. Divr).
-	*Angeli, archangeli* (antif.); *Sacerdos in aeternum* (antif.); *Congregatae sunt gentes* (antif.); *Pueri hebreorum* (antif.); *Tecum principium* (antif.); *Vidi dominum sedentem super solium* (antif.); *Ave maris stella* (hino).	*Della formatione overo compositione del primo tuono* (cap. 48, f. Mir)
-	*Miserator dominus* (antif.); *O doctor optime* (antif.); *Sacerdor et pontifex* (antif.); *Placebo domino* (antif.); *Isti sunt sancti* (antif.); *Unus autem ex illis* (antif.).	*Della formatione overo compositione del secondo tuono* (cap. 49, f.Miv)
-	*Ecce nunc tempus acceptabile* (respons.); *Calicem salutares accipiam* (antif.); *Vidi speciosam* (respons.); *Helisabeth Zachariae* (antif.); *Vivo ego* (antif.).	*Della formatione overo compositione del terzo tuono* (cap. 50, f. Miir)
-	*Posuisti domine* (antif.); *In odorem* (antif.); *Propheta magnus* (antif.); *Sicut novellae olivarum* (antif.); *In mandatis* (antif.); *Ne derelinquas me domine* (respons.).	*Della formatione overo compositione del quarto tuono* (cap. 51, f. Miir)
-	*Pulchra sacie, sed pulchrior fide* (respons.); *Qui pacem ponit* (antif.); *Laetare hierusalem* (intr..); *Media nocte clamor factus est* (respons.); *Quem quaeris mulier!* (antif.).	*Della formatione overo compositione del quinto tuono* (cap. 52, f. Miiv)
-	*De cantabat populus israel* (respons.); *Beata es virgo Maria* (respons.); *Beata es virgo* (respons.); *In medio ecclesiae* (intr..); *In voce exultationis* (antif.); *O quam gloriosum est regnum* (antif.); *Si diligis me Simon Petre* (respons.); *Vidi dominum facie ad faciem* (respons.);	*Della formatione overo compositione del sesto tuono* (cap. 53, f. Miiir)
-	*Puer Samuel* (anf.); *Benedicta gloria domini* (antif.); *Assumpta est Maria in caelum* (antif.); *Orante santo Clemente* (antif.); *Misit dominus angelum suum* (antif.); *Domine ostende nobis patrem* (antif.); *Et ecce terremotus* (antif.); *Ecce facer dos magnus* (antif.).	*Della formatione overo compositione del settimo tuono* (cap. 54, f. Miiiv)
-	*Cum venerit paraleletus* (antif.); *Si oblitus suero* (respons.); *Spiritus et animae iustorum* (antif.); *Petrus et Paulus* (amtif.); *Laurentius bonum opus operatus est* (antif.); *Laudabilis populus* (respons.); *Hoc est praeceptum meum* (antif.); *Ecce ancilla domini* (antif.).	*Della formatione overo compositione del ottavo tuono* (cap. 55, f. Mivr)
-	*Dixit dominus domino meo* (salmo); *Confitebor tibi domine* (salmo); *Beatus vir* (salmo); *Nunc dimittis*.	*Della solene application*[*e*] *de tuoni ali Psalmi* (cap. 60, f. Niiiv)

-	*Adam primus homo*; *Duae sunt tabulae Mosi*.	*Del semplice modo d'intuonar li Psalmi* (cap.62, f. Oiiv)
Iosquino [Josquin Desprez]	*"Canzone dell'Huomo arme"* [(*Missa L'homme armé sexti toni – Kyrie III?*)].	*Della cognitione, et operatione del ponto Del ponto di divisione* (II, cap. 8, f. Sivr).

- **Ts.14:**

Título: *Compendiolo di Molti Dubbi Segreti et Sentenze Intorno al Canto Fermo, et Figurato, da Molti Eccellenti et consumati Musici dichiarate, Raccolte dallo Eccellente et scienzato Autore frate Pietro Aaron del ordine de Crosachieri et della Inclita Citta di Firenze. In memoria aeterna erit Aaronm Et nomen eius nunquam destruetur.*
Autor: Pietro Aaron
Impresso por: Giovanni Antonio da Castelliono
Local e data da edição considerada: Milão, n.d. [c.1550]
Localização do testemunho de referência: Roma, Biblioteca Casanatense, YY. XVI 9.

Tratado dedicado a: *Monsignore Traiano de San Celso*.
Paratextos: ausente.

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: *Franchino* [Gaffurio], *Bartolomeo Rami, Giovanni Spadaro, Pietro Aaron, Giovanni Otthobi* [John Hothby], *Platone, Beato Gregorio, Agostino, Guidone, Lampadio Luneburgensi, Marchetto Padovano.*

Índice[1070]:

***Del canto fermo*:**

Dichiaratione della mano (cap. 1) – *Delle lettere della detta mano* (cap. 2) – *Dichiaratione delle note* (cap. 3) – *Cinque ordini appartenenti al canto fermo* (cap. 4) – *Delle mutationi del canto fermo* (cap. 5) – *Come le mutatione ascendono et discendono* (cap. 8) – *Delle proprietati della mano* (cap. 9) – *Qual sia la forma delle lettere musicali* (cap. 10) – *Modo facile da insegnare la man per lo senno non piu detto* (cap. 11) – *Dichiaratione intorno al b molle* (cap. 12) – *Della forma delle note del canto piano* (cap. 13) – *Delle* 15 *positione della mano greca* (cap. 14) – *Dichiaratione di tutti i tuoni o tropi del canto fermo* (cap. 15) – *Della divisione et termini di essi tuoni* (cap. 16) – *Del conscere i salmi* (cap. 17) – *Il modo da intonare i salmi solemni* (cap. 18) – *Il modo da intonare i salmi feriali* (cap. 19) – *Come procedono le sillabe alla modulatione delli tropi* (cap. 20) – *Del salmo maggiore, et minore* (cap. 21) – *Delle quatro maniere de tuoni dalli antichi considerate* (cap. 22) – *Perche si dice autentico, et plagale* (cap. 23) – *De principi de tuoni, et delle differenze* (cap. 24) – *Dello intonare lo intrito et sua significatione* (cap. 25) – *De graduali* (cap. 26) – *Del alleluia* (cap. 27) – *Delli offertori, et post comunioni* (cap. 28) – *Delle positioni de tuoni regolati* (cap. 29) – *De tuoni non regulati* (cap. 30) – *Del tropo o veramente modo acquisito dal musico licentiato* (cap. 31) – *Delle quatro sorti del diapente* (cap. 32) – *Del diatessaron* (cap. 33) – *Della compositione de tuoni* (cap. 34) – *Della confinalita de tuoni* (cap. 35) – *Del tuono perfetto, et del nome di esso* (cap. 36) – *Dello ascendere del tuono autentico* (cap. 37) – *Del tuono plagale* (cap. 38) – *Del tuono autentico imperfetto* (cap. 39) – *Del tuono plagale imperfetto* (cap. 40) – *Del tuono autentico plusquam perfetto* (cap. 41) – *Del tuono misto perfetto et imperfetto* (cap. 42) – *Del tuono commisto* (cap. 43) – *Della chorda de tuoni* (cap. 44) – *De alcuni tuoni non da ognuno consciuti* (cap. 45) – *Del diapente legato et sciolto* (cap. 46) – *De tre modi da conoscere ciascun tuono* (cap. 47) – *Come al tuono puo nascere contrarietà* (cap. 48) – *Come la spetie genera verietà al tuono* (cap. 49) – *Come procedono il tuono Autentico et Plagale* (cap. 50).

[1070] Embora o índice inicie pela exposição sobre o *Canto Fermo* (sucedido pelo *Canto Figurato*), o testemunho considerado no presente exame, YY. XVI 9 em salvaguarda na Biblioteca Casanatense em Roma, está montado de maneira que o tratado se inicia pela segunda parte destinada ao *Canto Figurato*. Em comparação, por exemplo, ao testemunho em microfilme disponibilizado on-line pela Bibliothèque nationale de France, no endereço: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58189s> (acessado em 02/12/2019), o exemplar apresenta-se como previsto pelo índice. A existência de um parágrafo com o intuito de uma 'epistola ao leitor' no final da parte que expõe o *Canto Figurato*, leva-nos a crer que a organização apresentada pelo testemunho YY. XVI 9 foi realizada de maneira equivocada ou diversa daquela inicialmente proposta por Aaron.

***Del canto figurato*:**

Diffinitione de la musica (cap. 2) – *Della parti de la musica* (cap. 3) – *Delle figure del canto figurato* (cap. 4) – *Delle cinqie figure col punto apresso* (cap. 5) – *Delle pause, o vergole appropiate alle figure* (cap. 6) – *Dichiaratione del modo* (cap. 7) – *Del tempo* (cap. 8) – *Della prolatione* (cap. 9) – *Del nascimento del modo minore, et maggiore* (cap. 10) – *Della creatione del tempo, et prolatione* (cap. 11) – *Della prolatione maggiore, et minore* (cap. 12) – *Del tempo et minor modo dalli antichi considerati* (cap. 13) – *Del tempo modo minore et maggiore* (cap. 14) – *Della cognitione del tempo secondo i moderni* (cap. 16) – *Della prolatione perfetta, et imperfetta* (cap. 17) – *Delle pause del modo maggiore, et minore differenti* (cap. 18) – *Delle note atte alla perfettione* (cap. 19) – *Delle breve perfetta regolata* (cap. 20) – *Della breve perfetta subintelletta* (cap. 21) – *Della reintegratione del tempo* (cap. 22) – *Del scemare del tempo* (cap. 23) – *Del finito numero di ciascuna nota nel circolo col punto* (cap. 24) – *Del semicircolo col punto* (cap. 25) – *Del circolo, senza il punto* (cap. 26) – *Del semicircolo senza punto* (cap. 27) – *Delle note nere, o piene* (cap. 28) – *Come la breve nera è variabile* (cap. 29) – *Della semibreve nera* (cap. 30) – *Della similitudine intorne alle note perfette* (cap. 31) – *Delle alterationi* (cap. 32) – *Della note alterate* (cap. 33) – *Delle note alterate subintellette* (cap. 34) – *Del finito numero del Tempo* (cap. 35) – *Del finito numero del modo* (cap. 36) – *Del finito numero del punto* (cap. 37) – *Della doppia misura nelle dolci modulationi* (cap. 38) – *Dello annoverare i canti* (cap. 39) – *Del passaggio dato alle figure cantabili* (cap. 40) – *Del passaggio dalli antichi osservato* (cap. 41) – *Come la lunga nel Tempo perfetto semplice non sara detta perfetta, ne imperfetta* (cap. 42) – *Delle note incatenate, o in legatura* (cap. 43) – *Delle sorti dellalegatura* (cap. 44) – *Della intelligenza di esse note incatenate* (cap. 45) – *Dichiaratione del tuono* (cap. 46) – *Del semituono minore, et maggiore* (cap. 47) – *Del diesi* (cap. 48) – *Della divisione del tuono* (cap. 49) – *Delle parti di esso tuono* (cap. 50) – *Del dittono, et semidittono detti terza maggiore et terza minore* (cap. 51) – *Del tritono chiamato quarta maggiore* (cap. 52) – *Del diapente minore* (cap. 53) – *Della sesta maggiore, et minore* (cap. 54) – *Dichiaratione della voce, et altri termini necessari* (cap. 55) – *Della musica humana, mondana, et istromentale* (cap. 56) – *Delle due maniere delli istrumenti* (cap. 57) – *Della musica harmônica, orgânica, et rithimica* (cap. 58) – *Dove hanno il segno del diesi et b molle il suo próprio luogo nelle compositioni* (cap. 59) – *Come in ogni luogo della mano si ritrovano sei note* (cap. 60) – *Dichiaratione del contraponto* (cap. 61) – *Delle parti, et eccellenza del contrapunto* (cap. 62) – *Delle consonanze atte alle compositioni* (cap. 63) – *Della spetie quisonante, consonante, et dissonante* (cap. 64) – *Del nascimento di tute le speti* (cap. 65) – *Prima regola intorno le compositioni* (cap. 66) – *Dello incatenare le consonanze* (cap. 67) – *Delle discordanze nel contrapunto usate* (cap. 68) – *Della sincopa* (cap. 69) – *Della fuga* (cap. 70) – *Delle proportioni* (cap.71) – *Delle consonanze cretae nelle porportioni* (cap. 72) – *Della proportionalità* (cap. 73) – *Del genere, diatônico, cromático, et enarmônico* (cap. 74) – *Facile, et breve partimento, intorno l'stromento chiamato Organo* (cap. 75).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
-	*Sint lumbi* (respons.)	*Come al tuono puo nascer contrarietà* (I, cap.48, f. Ciiiv).
-	*Benedictus "alla feria sesta della terza Domenica dell'Avento"*; *"Antifona alle laudi della quarta Domenica*; *Erunt prava,* "*Antifona terza di esse laudi"*; *Benedictus Ave Maria*; *Tecum principium,* "*prima Antifona al vespro della Natività di Iesu Christo*".	*Come la Spetie genera varietà al tuono* (I, cap.49, f. Ciiiv-Civr).

- **Ts.15**

Título: *Duo Dialoghi della Musica del Signor Luigi Dentice Gentil'huomo Napolitano. Delli quali l'uno trata della Theorica, et l'altro della Pratica: Raccolti da diversi Autori Greci, et Latini. Nuovamente posti in luce.*
Autor: Luigi Dentice.
Impresso por: Vincenzo Lucrino.
Local e data da edição considerada: Roma, 1553
Localização do testemunho de referência: Bibliotheca Regia Monacensis, Mus.Th. 356.

Tratado dedicado a: ausente.[1071]
Paratextos: ausente.

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: *Aristoteles*, "*i Pitagorici*", *Plinio, Ptolomeo, Boetio, Nicomaco, Marco Tullio* [Cicerone], *Baldassar Castiglione, Franchino, Andrea Matteo d'acqua viva Duca d'Atri,*

Índice (não presente no tratado):

***Dialogo primo*:**

Proemio (f. Aiir) – *Tre generi di musica* (cap. 1, f. Aiiv) – *La consonantia la qual regge ogni modulatione della Musica* (cap. 2, f. Biv) – *Come furono ritrovate le misure delle consonantie* (cap. 3, f. Bijv) – *Cinque modi d'inegualità* (cap. 4, f.Bivv) – *Proportioni* (cap. 5, f. Cijv) – *Il tono in due parti eguali non si può partire* (cap. 6, f. Diijr) – *Le corde della Citara, i nomi di quelle, in che modo sono state aggiunte, et come hanno acquistato il nome* (cap. 7, f.Divv) – *I tetracordi* (cap. 8, f.Eijr) – *I tre generi de i canti: il Diatonico, il Enarmonico, et il Cromatico* (cap. 9, f. Eivr) – *Della division delle voci* (cap. 10, f. Eivv) – *I Tropi musici, quanti sono, et di quali spetie si fanno* (cap. 11, f. Fiv) – *Il Dorio, il quale è il primo tono autentico* (cap. 12, f.Fiijr) – *L'Hypodorio, il qual è il secondo tono placale* (cap., 13, f. Fiijv) – *Il Phrigio, il qual'è il terzo tono autentico* (cap. 14, f. Fivr) – *L'Hypophrigio, il qual'è il quarto tono placale* (cap. 15, f. Fivr) – *Il Lidio, il qual'è il quinto Tono autentico* (cap. 16, f.Gir) – *L'Hypolidio, il qual'è il sesto tono placale* (cap. 17, f. Gijr) – *Il Mixolidio, il qual'è il settimo tono autentico* (cap. 18, f.Gijv) – *L'Hypomixolidio, il qual'è l'ottavo tono placale* (cap. 19, f. Giijr) – *S'in alcuna spetie si ritrovaranno, o per uma, o per due, o vero per più note diatonicamente disposte, eccedere la Diapason consonantia* (cap. 20, f. Giijv) – *Tutti i toni necessariamente deveno terminare in quattro luoghi* (cap. 21, f. Givr) – *Sono...tre* [*i*] *generi dell'arte della Musica* (cap. 22, f. Hijr).

***Dialogo secondo*:**

Proemio (f.Hiijr) – *Quattro generi di voci son da considerare; delle quali due si chiamano perfette, et due altre imperfette* (cap. 1, f. Hivr) – [*La*] *constitution finta* (cap. 2, f. Iiv) – *In che modo le voci trà loro si convenghino, et che similitudine hanno con gli Elementi* (cap. 3, f. Iiv) – *Otto sono le regole del contrapunto* (cap. 4, f. Iiijr) – *Che conformità et che diversità hà la terza con la sesta* (cap. 5, f. Kiijv) – *Della natura e proprietà della quarta* (cap. 6, f. Kivv) – [*Musica,*] *una scientia della matematiche discipline* (cap. 7, f. Liv).

Compositores e peças citadas: ausente.[1072]

[1071] Entretanto, a edição de 1552 publicada em Nápoles é dedicada a Giulio Cesare Brancaccio.
[1072] Embora mencione Willaert Alfonso (della Viola?) (1553, f.Kiijv)

- **Ts.16:**

Título: *Introduttorio Abbreviato di Musica Piana, o Vero Canto Fermo, per il Reverendo Patre Fra Pietro Cinciarino Urbinato dell'ordine del beato fra Pietro da Pisa revisto, et correto dal predito Autore molto facile et utile, la qual ti insegnara di offitiare, psalmigiare in parole, e di cantare; parlarà de Toni, Semitoni, e di voce*.
Autor: Pietro Cinciarino.
Impresso por: Domenico de' Farri.
Local e data da edição considerada: Veneza, 1555.
Localização do testemunho de referência: Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, B.58.

Tratado dedicado a: Monsignore Livio Podacattaro, Arcivescovo di Cipri
Paratextos: ausente.

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: *Biasio Rossetto Veronese* **[**Biagio Rossetti], *Marchetto da Padova, Guidon*[e], *Bonaventura da Brescia, Pietro Pontentino* [Pietro de Canuntiis], *Simone Zappa Aquilano* [Simeone Zappa Aquilano], *Iaches* [Brunel] *Organista dell'Ecellentissimo, et Illustrissimo Signor Duca di Ferrara; Gieronimo Zoppino da Ferrara* [filho de Niccolò d'Aristotele de' Rossi?], *Iachetto* [Jacquet de Mantua] *maestro di Capella del Domo di Mantova, Illustrissimo et Reverendissimo Cardinale* [*di* Mantova] [Ercole Gonzaga], *Don Francesco Lupino in Urbino maestro di Chierici del Domo, Pietro Aaron, Franchino* [Gaffurius], *Nicolo Burtio Parmese.*

Índice (não fornecido pelo autor):

Gregoriana manus (f.4r) - *Proemio* (f.5r) – *De l'Offitiar in parole fine Cantu* (f.5v) – *De Tono, et sei instrumenti naturali per formar la voce* (f.8r) – *De li Semitoni, et Musica fitta* (f.8v) – *De Antiphone* (f.9v) – *De modi, ò ver Toni, et della sua bassezza, et acuità* (f.10r) – *De stare in Tono* (f.13r) – *De li Toni delli Graduali, et altri Canti* (f.13v) – *De principii del primo Tono, ò ver Modo* (f.14r) – *De principii del secondo Tono* (f.14r) - *De principii del Terzo Tono* (f.14v) - *De principii del Quarto Tono* (f.14v) - *De principii del Quinto Tono* (f.15r) - *De principii del Sesto Tono* (f.15v) - *De principii del Settimo Tono* (*f.*15v) - *De principii de l'Ottavo Tono* (f.15v) – *De Toni straportati* (f.16v) – *De il valore de le Note* (f.16v) – *Del venir alla perfetion de ditta Musica et de l'intonar il Canto* (f.18v).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
	Christe redemptor omnium (Hino); "*Offertorio Anima mostra de la Messa de li Innocenti*"	*De li Semitoni, et Musica fitta* (f.9r).
-	*Ave Maris Stella pange lingua*; *Christe redentor omnium*; "*Sanctus della Madonna*"	"*...che finiscono ragionevolmente in f, g, li faccio lasciare in C grave et in molti altri luochi...*" (g.11r)
-	*Gloriosus deus* (grad.); *Salvuum me fac servuum tuum* (grad.)	*De principii del primo Tono, ò ver Modo* (f.14r)
-	*Educ de carcere* (resp.); *De orel Leonis* (resp.); *Ò sapientia* (antif.); *Memento mei Deus*	*De principii del secondo Tono* (f.14v)

	(resp.); *Ecce Maria* (antif.); *Me expectaverunt* (intr.)	
-	*Confessio* (intr.); *Nunc scio* (intr.); *Qui sequitur me* (resp.); *Rogavi dominum* (resp.)	*De principii del Terzo Tono* (f.14v)
-	*Surgite vigilemus* ([intr.]); *Secus decursus aquarum* ([antif.]); *Post partum virgo* ([antif.]); *Interrogabat* ([resp.]); *Syon noli timere* ([antif.]); *Omnis mansuetudinis* ([antif.])	*De principii del Quarto Tono* (f.14v)
-	*Pacifice loquebantur* (resp.); *Benedicam dominum* (resp.); *Intellige clamorem meum* ([antif.]); *Obsecro domine* (resp.); *Hodie nobis caelorum* (resp.);	*De principii del Quinto Tono* (f. 14v-15r)
-	*Tradiderunt me in manibus* (resp.); *Sacerdotes Dei* (intr.); *Aspiciebam in visu* (resp.);	*De principii del Sesto Tono* (f.15v)
-	*Portas celi* (ofert.); *Puer natus* (intr.); *Eduxit eos dominus* (intr.); *Dixit dominus domino meo* (antif.); *Sit nomen Domini* ([antif.])	*De principii del Settimo Tono* (f.15v)
-	*Elegerunt Apostoli* (ofert.); *Iuravit Dominus* (resp.); *Merito haec paterni* (resp.); *Viri Sancti* (resp.); *Ornavit Iacob* (resp.); *Ecce ancilla Domini* (antif.)	*De principii de l'Ottavo Tono* (f.16r)

- **Ts.17:**

Título: *L'Antica Musica Ridotta alla Moderna Prattica, con la Dichiaratione, et con Gli Essempi de I Tre Generi, con le Loro Spetie. Et con l'Inventione Di Uno Nuovo Stromento, Nelquale si Contiene Tutta la Perfetta Musica, con molti Segreti Musicali. Nuovamente mess'in luce, dal Reverendo M. Don Nicola Vicentino*
Autor: Nicola Vicentino
Impresso por: Antonio Barre.
Local e data da edição considerada: Roma, 1555.
Localização do testemunho de referência: Hannover, Gootfried Wiljelm Leibniz Bibliothek, K-A 7042. Para o exame, utilizou-se a edição fac-símile preparada por Edward E. Lowinsky, publicada na coleção *Documenta Musicologica Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XVII*, pela Bärenteiter Kassel (1969).

Tratado dedicado ao: Cardinal' Di Ferrara [Ippolito d'Este]
Paratextos: Próprio autor ("*alli lettori*")

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: *Aristosseno, Tolomeo, Boetio, Pittagora, Platone, Niccomaco, Eubolide* [*Euclide*], *Filolao, Padre Guido* ou *Guido Monaco, Giovanne de Muri, Franchino*

Índice:

Libro della Theorica

Proemio della Musicale Theorica (cap. 1) – *In qual modo Pittagora trovasse le proportioni Musicali* (cap. 2) – *Il modo qual tenne tenne Pittagora à comporre insieme li cinque Tetracordi et i loro nomi* (cap. 3) – *Del modo qual tenne Pittagoria à distinguere li gradi dellevoci nelli Tetracordi* (cap. 4) – *Del Genere Diatonico* (cap. 5) – *Del Genere Cromatico* (cap. 6) - *Del Genere Enarmonico* (cap. 7) - *Dell'utile che si cava de compartimenti del Tetracordo* (cap. 8) - *Delle tre spetie delle Diatessaron* (cap. 9) - *Delle quattro spetie della Diapente* (cap. 10) - *Delle sette spetie della Diatessaron* (cap. 11) - *De gli otto Toni* (cap. 12) - *Delle voci mobili et immobili, et quelle che del tutto non sono mobili, ne del tutto immobili* (cap. 13) - *Il modo di ritrovare la medietà armonica fra due numeri consonanti* (cap. 14) - *Del tono, semitono Diesis, et comma* (cap. 15) - *Epilogo si delle cose dette come anchora delle non dette nelli cinque libri della Musica di Boetio* (cap.16)*;*

Primo libro della Prattica Musicale

Proemio del Primo Libro, della Prattica Musicale (cap. 1) - *Dell'inventione delle sillabe ut, re, mi, fa, sol, la, et della Mano, et delli punti, che già si usavano à cantare in cambio delle note che noi usiamo* (cap. 2) - *Dell'inuentione di ♮ quadro, et di ♭ rotondo, ò ♭ molle, et delli segni dalli prattichi detti chiaui* (cap. 3) - *Dell'inventore delle otto figure del canto figurato, et del modo come furno composte, et dell' augumento delli segni in varij tempi, da molti aggionti* (cap. 4) - *Dichiaratione della mano signata con li segni che dimostrano le spetie delli tre Generi, con sette regole della mano, ò sette Mani* (cap. 5) - *Dichiaratione della prattica del Genere Diatonico, con l'essempio* (cap. 6) - *Dichiaratione della prattica del Genere Cromatico, con l'essempio* (cap. 7) - *Dichiaratione della prattica del Genere Enarmonico con l'essempio* (cap.8) - *Dichiaratione delle spetie del Genere Diatonico con l'essempio* (cap. 9) - *Dichiaratione della prattica delle spetie Cromatiche con*

l'essempio[1073] (cap.10) - *Dichiaratione della prattica delle spetie Enarmoniche, con l'essempio* (cap.11) - *Dimostratione delle legature delle spetie Cromatiche, con la dichiaratione* (cap.12) - *Dichiaratione delle legature delle spetie Enarmoniche, con la dimostratione* (cap.13) - *Dichiaratione del grado del comma, con l'essempio, et di sua natura* (cap.14) - *Dichiaratione del grado del Diesis minore Enarmonico, et di sua natura con l'essempio* (cap.15) - *Dichiaratione del grado, del diesis maggiore Enarmonico, ò del semitono minore, et di sua natura, con l'essempio* (cap.16) - *Dichiaratione de piu gradi continui, delli Diesis maggiori, et minori, et di sua natura, con l'essempio* (cap.17) - *Dichiaratione del semitono minore, et di sua natura, con l'essempio composto, et incomposto* (cap.18) - *Dichiaratione del semitono maggiore, et di sua natura, con l'essempio composto et incomposto, naturale et accidentale* (cap.19) - *Dichiaratione con l'essempio di piu semitoni minori et maggiori, et di sua natura ascendenti et discendenti composti et incomposti, naturali et accidentali* (cap. 20) - *Dichiaratione del grado del tono minore, et di sua natura con l'essempio composto et incomposto* (cap.21) - *Dichiaratione del grado del tono naturale, et di sua natura, con l'essempio composto et incomposto* (cap.22) - *Dichiaratione del grado del tono accidentale, della medesima proportione del naturale, et di sua natura con l'essempio, composto et incomposto* (cap.23) - *Dichiaratione del tono maggiore con l'essempio, et di sua natura composto et incomposto* (cap.24) - *Dichiaratione del grado ò salto della terza manco minore, da me detta terza minima con l'essempio, et di sua natura composto et incomposto* (cap.25) - *Dichiaratione del grado della terza minore naturale composta et incomposta, et di sua natura con l'essempio* (cap.26) - *Dichiaratione del grado della terza minore accidentale, et di sua natura con l'essempio della composta et incomposta* (cap.27) - *Dichiaratione del grado della terza piu che minore, et di sua natura con l'essempio incomposto et composto* (cap.28) - *Dichiaratione del grado della terza maggiore naturale, et di sua natura con l'essempio composto et incomposto* (cap.29) - *Dichiaratione del grado della terza maggiore accidentale, et di sua natura con l'essempio composto et incomposto* (cap.30) - *Dichiaratione del grado de terza piu maggiore, et di sua natura con l'essempio sotto posto composto et incomposto* (cap.31) - *Dichiaratione del salto della quarta naturale et delli suoi gradi, et della natura di esso salto, con l'essempio composto, et incomposto* (cap. 32) - *Dichiaratione del salto et gradi della quarta accidentale incomposta et composta, et di sua natura, con l'essempio* (cap.33) - *Dichiaratione del salto piu che di quarta, et de suoi gradi, et di sua natura con l'essempio composto et incomposto* (cap.34) - *Dichiaratione del salto del tritono naturale incomposto et composto, et de suoi gradi, et di sua natura con l'essempio* (cap.35) - *Dichiaratione del salto del tritono accidentale incomposto et composto, et di sua natura con l'essempio* (cap.36) - *Dichiaratione del salto della quinta imperfetta naturale, et accidentale incomposto et composto, et di sua natura con l'essempio* (cap.37) - *Dichiaratione del salto della più di quarta imperfetta naturale et accidentale, et de sua natura con l'essempio composto et incomposto* (cap.38) - *Dichiaratione de salto della quinta naturale, et di sua natura, con l'essempio incomposto et composto* (cap.39) - *Dichiaratione del salto della quinta accidentale incomposta et composta, et di sua natura con l'essempio* (cap.40) - *Dichiaratione del salto, et de gradi della piu di quinta incomposta et composta, et di tutte le sorti di seste et settime maggiori et minori naturale et accidentali, con le loro propinque et dell'ottaua con la sua propinqua, et della natura di tutte* (cap.41) - *Dell'arboro, delle diuisioni de gradi et salti, che possono nascere in una ottaua, cosi naturali, come accidentali partoriti dalla quarta* (cap.42)*;*

Secondo libro della Prattica Musicale

Proemio del secondo Libro della Prattica Musicale (cap. *I*) – *Dichiaratione come dall'unisono ad altri gradi e salti si può procedere con l'essempio* (cap.2) - *Dichiaratione di andare all'unisono, con uarij gradi, et salti con l'essempio* (cap.3) - *Della dissonanza prima dalli prattici di Musica detta seconda legata et sincopata, con la consonanza detta terza minore et maggiore* (cap.4) – *Dichiaratione sopra la* 2. *et la* 4. *come si hà da comporre à tre uoci con l'essempio* (cap.5) - *Dichiaratione della quarta sincopata à due uoci, à tre, et à piu, con il punto, et come si comporrà con l'essempio* (cap.6) - *Dichiaratione sopra il modo di comporre di quarta in quinta, et di quinta in quarta sincopata et non sincopata, con l'essempio* (cap.7) - *Dichiaratione del modo di comporre il tritono, con l'essempio, et di sua natura* (cap.8) - *Modo di comporre la* 5. *imperfetta à due uoci, à tre uoci et à piu in uarij modi con l'essempio* (cap.9) - *Modo di comporre la dissonanza detta settima, sincopata con la sesta, con l'essempio* (cap.10) - *Dichiaratione della settima, che nel comporre fa quasi parere due ottaue, et non sono, et cosi due unisoni et non sono* (cap.11) - *Modo di comporre le dissonanze sciolte, cioè, senza*

[1073] Indicação não presente no índice fornecido pelo autor.

sincopa, et senza punti con l'essempio (cap.12) - *Della sincopa tutta buona, come in molti modi si può comporre* (cap.13) - *Dichiaratione de i molti modi, che si può accompagnare la consonanza detta terza minore, et di sua natura* (cap.14) - *Dichiaratione della terza maggiore, et come in uarij modi si può accompagnare, et di sua natura, con l'essempio à due voci* (cap.15) - *Dichiaratione della quinta consonanza perfetta, et di sua natura, con l'essempio* (cap.16) - *Dichiaratione delle terze simili maggiori, et minori con l'essempio* (cap.17) - *Dichiaratione della sesta minore, consonanza imperfetta, et di sua natura con molti essempi* (cap.18) - *Dichiaratione della sesta minore, quando uà all'ottava, con l'essempio* (cap.19) - *Dichiaratione della sesta maggiore, come in molti modi si può usare nelle compositioni, et di sua natura con l'essempio* (cap.20) - *Dichiaratione delle seste simili maggiori et minori, come in molti modi si possono comporre, con gli essempi* (cap.21) - *Dichiaratione dell'ottava, et di sua natura, con l'essempio* (cap.22) - *Dichiaratione dell'ottaue doppie, et dell'ottaua, et della quintadecima, et della uigesimaseconda, con gl'essempi* (cap.23) - *Dichiaratione delle Decime minori et maggiori, et come in uarij modi si possono comporre, et di sua natura, con gl'essempi* (cap.24) - *Dichiaratione della Duodecima et di sua natura, con gl'essempio* (cap.25) - *Delle terzedecime maggiori et minori, et di sua natura, con la dichiaratione, et con l'essempio* (cap. 26) - *Dichiaratione della Quintadecima, et della Vigesimaseconda, et di sua natura, con gl'essempio* (cap.27) - *Molte annotationi sopra il grado delle due note, che in prattica si dicono mi, re, et re, mi, di sotto et disopra, et anchora del grado fa sol, et sol fa, di sotto et disopra posto* (cap.28) - *Dichiaratione di uarij salti et gradi, sopra et sottoposti, insieme ascendenti et discendenti* (cap.29) - *Molte annotationi di uarij salti quando due parti saltano insieme* (cap.30) - *Dichiaratione sopra il moto, in quanti modi si può usare nelle compositioni, et di sua natura con l'essempio* (cap.31)*;*

Terzo Libro della Prattica Musicale

Proemio del Terzo Libro della Prattica Musicale (cap.1) - *Dimostratione con la dichiaratione delle tre quarte Diatoniche, composte et non composte* (cap.2) - *Dimostratione delle quattro Quinte Diatoniche, composte et incomposte, con la dichiaratione* (cap.3) - *Dichiaratione delle Sette Ottaue Diatoniche, composte et incomposte, con la dichiaratione* (cap.4) - *Dichiaratione de gli otto modi Diatonici semplici, et di sua natura con gl'essempio, et prima del primo Modo* (cap.5) - *Dichiaratione del secondo modo Diatonico semplice, con l'essempio, e di sua natura* (cap.6) - *Dichiaratione del terzo modo Diatonico semplice, con l'essempio, e di sua natura* (cap.7) – *Dichiaratione del quarto modo Diatonico semplice, con l'essempio, e di sua natura* (cap.8) - *Dichiaratione del quinto modo Diatonico semplice, con l'essempio, et di sua natura* (cap.9) - *Dichiaratione del sesto modo Diatonico semplice, e di sua natura, con gl'essempio* (cap.10) - *Dichiaratione del settimo Modo Diatonico semplice, et di sua natura* (cap.11) - *Dichiaratione dell'ottauo Modo Diatonico semplice, et di sua natura* (cap.12) - *Dimostratione delle tre quarte, et quattro quinte, e sette ottaue Diatoniche, composte per ♭ rotondo, con la dichiaratione: et come s'hà direttamente da nominare le due lettere ♮ et ♭ molle* (cap.13) - *Dimostratione delle tre quarte, et quattro quinte scritte con quattro ♭ molli, con le sette ottaue, dette da prattici Musica finta, con l'essempio Diatonicamente poste, et con il modo d'alzare et abbassare una compositione, un tono, et un semitono con facilità* (cap.14) - *Dichiaratione del primo Modo scritto per ♮ incitato, et per ♭ molle, et per musica finta, con l'essempio della musica partecipata et mista*[1074] (cap.15) - *Dichiaratione del secondo modo per ♮ incitato, et per ♭ molle, et per Musica finta, della Musica participata et mista* (cap.16) - *Dichiaratione del terzo modo della Musica participata et mista per ♮ incitato, et per ♭ molle, et per Musica finta con gli essempi* (cap.17) - *Dichiaratione del quarto Modo della Musica participata et mista per ♮ incitato, et per ♭ molle, et per Musica finta* (cap.18) - *Dimostratione del quinto Modo per ♮ incitato, et per ♭ molle, e per Musica finta della musica participata et mista* (cap.19) - *Dichiaratione del sesto modo per ♮ incitato, et per ♭ molle, et per musica finta della musica participata et mista* (cap.20) - *Dichiaratione del settimo modo per ♮ incitato, et per ♭ molle, et per musica finta, della musica participata et mista* (cap.21) - *Dichiaratione dell'ottauo modo per ♮ incitato, et per ♭ molle, et per musica finta della musica participata et mista* (cap.22) - *Dimostratione de i due modi misti di quinte, e di quarte de diuersi modi* (cap.23) - *Dichiaratione delle tre sorti di cadentie, da noi dette maggiori, minori, et minime; che s'usano nelle compositioni de i canti fermi et figurati,*

[1074] *per ♮ incitato* | per ♭ incitato.

con punto et senza, con i loro essempi, et di sua natura (cap.24) - *Modo di comporre le cadentie Diatoniche, à quattro, et à piu uoci con gl'essempi* (cap.25) - *Dimostratione della musica Diatonica, à quattro voci composta* (cap.26) - *Dimostratione delle cadentie à due uoci diminuite et integre, con le dubbiose* (cap.27) - *Dimostratione delle cadentie, che non concludeno accidentali, e naturali* (cap.28) - *Dimostratione di cadentie a due uoci del soprano, con il Tenore con uarij essempi* (cap.29) - *Dichiaratione d'alcune cadentie, che fuggano la sua conclusione, con salti naturali* (cap.30) - *Dimostratione d'alcune cadentie a tre uoci della musica partecipata e mista* (cap.31) - *Dimostratione di molte cadentie, che si usanò ne gl'otto modi, a quattro uoci, della musica participata et mista* (cap.32) - *Dimostratione della cadentia, che fa il soprano posta nel contr'Alto, et nel Tenore, et nel Basso della musica participata et mista, et di cinque sorti di cadentie uariate, che fa il Basso, sotto tutte le parti* (cap.33) - *Dimostratione delle tre sorti di cadentie, a quattro uoci composte, et della maggior, et della minore, e della minima, tutte della musica participata e mista* (cap.34) - *Modo di comporre la quinta parte sotto le cadentie della musica mista et participata, con gl' essempi, a cinque uoci* (cap.35) - *Dimostratione delle tre quarte cromatiche, con la dichiaratione* (cap.36) - *Dimostratione delle quattro quinte cromatiche, con la dichiaratione* (cap.37) - *Dichiaratione con la dimostratione delle sette ottaue cromatiche* (cap.38) - *Dimostratione con la dichiaratione de gl'otto modi Cromatici come ne gli canti fermi. et figurati, si debbono usare, et prima del primo et secondo modo* (cap.39) - *Dimostratione del terzo e quarto modo Cromatico con la dichiaratione* (cap.40) - *Dimostratione del quinto e sesto modo Cromatico con la dichiaratione* (cap.41) - *Dimostratione del settimo e ottauo modo Cromatico, con la dichiaratione* (cap.42) - *Dichiaratione delle cadentie Cromatiche con gl'essempi, et con gl'atti delle cadentie del soprano in tutte le parti, à quattro uoci* (cap.43) - *Dimostratione della compositione tutta Cromatica con l'essempio à* 4 *Voci* (cap.44) - *Dimostratione delle tre quarte Enarmoniche, con la dichiaratione* (cap.45) - *Dichiaratione delle quattro quinte Enarmoniche, con l'essempio* (cap.46) - *Dimostratione delle sette ottaue Enarmoniche, con la dichiaratione* (cap.47) - *Dimostratione di molte quarte et quinte commiste delle spetie de i tre Generi, nell'ordine della prima quarta, et della prima quinta, et come in molti modi si possono formare nelle compositioni figurate, con la dichiaratione* (cap.48) - *Dimostratione de gl'otto modi Enarmonici ascend. con la dichiaratione* (cap.49) - *Dichiaratione di alcune cadentie Enarmoniche in tutte le parti, à quattro uoci, con gl'essempi* (cap.50) - *Dichiaratione del modo di comporre una compositione Enarmonica, con l'essempio à quattro voci* (cap.51) - *Dimostratione di uno essempio à quattro uoci della Musica mista Cromatica, et Enarmonica, senza la Diatonica, che si potrà cantar à cinque modi differenti* (cap.52) - *Dimostratione della prima parte d'uno Madrigale à quattro uoci misto, delle spetie di tre Generi confusi e misti in proposito delle parole, che si può cantare à* 5 *modi* (cap.53) - *Dimostratione d'una compositione fatta con tutti i tre Generi partati, con le sue spetie, et con tre Versi Latini, il primo uerso sarà fatto in Musica Diatonica, il secondo dimostrerà la Cromatica, il terzo uerso dimostrerà l'Enarmonica, à quattro uoci* (cap.54) - *Dimostratione del Genere Cromatico à* 5. *uoci composto, con le sue spetie* (cap.55) - *Dichiaratione delle uoci mobili et immobili, et di quelle che del tutto sono non immobili, ne del tutto mobili con gl'essempi* (cap.56)*;*

Quarto Libro della Prattica Musicale

Proemio del quarto Libro della Prattica Musicale (cap.1) - *Dimostratione de i segni da prattici domandati chiavi* (cap.2) - *Dimostratione del modo maggiore perfetto et imperfetto, del minore perfetto et imperfetto, con la Dichiaratione* (cap.3) - *Dimostratione del tempo perfetto et dell'imperfetto, con la dichiaratione* (cap.4) - *Dichiaratione della Prolatione perfetta, in tempo perfetto et imperfetto, et della prolatione imperfetta in tempo perfetto et imperfetto* (cap.5) - *Dimostratione di uarij segni opposti con la dichiaratione* (cap.6) - *Dichiaratione delle pause, et de i sospiri, con l'ordine, oue si hanno da porre* (cap.7) - *Regola di batter la misura, con tre ordini con l'essempio* (cap.8) - *Regola di comporre le note, con il suo ordine, una doppò l'altra, e con l'essempio* (cap.9) - *Regola di comporre le note nere, nel segno perfetto et imperfetto, et nell'Emiolia maggiore et minore, et nella prolatione di equalità, et nella sesqualtera* (cap.10) - *Modo d'imparare di cantare i salti de Tritoni, et di Seste minori, et di maggiori, et di Settime, et di None, all'insù, et all'ingiù, con facilità* (cap.11) - *Dimostratione de i punti che nella Musica s'usano legati et sciolti* (cap.12) - *Molte annotationi sopra il punto dell'augumentatione in uarij modi composto* (cap.13) - *Del modo che s'hà da tenere, quando si principierà una compositione* (cap.14) - *Del modo che si hà da tenere nel mezzo, d'ogni sorte di compositione* (cap.15) - *Del Modo di far il fine nelle compositioni* (cap.16) - *De i termini et modi, che si debbono tenere nel comporre le parti, del canto figurato con gli essempi* (cap.17) - *Modo di comporre una parte sola di canto fermo* (cap.18) -

Modo di porre il ♭ rotondo, et il ♭♯ quadro, et il Diesis Cromatico accidentale nelle compositioni Latine, con gli essempi (cap.19) - *Del Modo di star fermo et muouersi nelle compositioni* (cap.20) - *Modo di comporre una compositione Armonica, et senza pouertà di consonanze, che farà allegra et mesta, la compositione* (cap.21) - *Modo di comporre sopra il canto fermo* (cap.22) - *Modo di comporre alla mente sopra i canti fermi* (cap.23) - *Modo di comporre à due uoci con gli essempi* (cap.24) - *Modo di comporre à tre uoci con gli essempi* (cap.25) - *Modo di comporre a* 4. *uoci, diuerse coperositioni a uoce piena, et a uoce mutata* (cap.26) - *Modo di comporre a piu di quattro voci* (cap.27) - *Ordine di comporre a due chori Psalmi, e Dialoghi, et altre fantasie* (cap.28) - *Modo di pronuntiare le sillabe lunghe et breui sotto le note; et come si dè imitare la natura di quelle, con altri ricordi utili* (cap.29) - *Regola di scriuere le parole sotto le note, che sieno ageuoli al cantante* (cap.30) - *Delle proportioni musicali, che a questi tempi da prattici della musica son'usate* (cap.31) - *Regola di far fughe in uarij modi* (cap.32) - *Regola di comporre uarij canoni sopra canti fermi et figurat* (cap.33) - *Modo di comporre il contrapunto doppio, ò compositione doppia* (cap.34) - *Modo di riuersciare una compositione con il contrapunto doppio* (cap.35) - *Regola di far un passaggio duplicato et triplicato, et quadruplicato, et anchora l'inuentione d'hauer sempre da comporre, senza troppo pensare* (cap.36) - *Regola di comporre una compositione, che una parte cominci nel fine, e l'altra nel principio, in un medesi mo tempo, et si potra cantare circolare e finire a beneplacito de i cantanti* (cap.37) - *Regola di comporre ogni compositione, che si potra cantare a uoce piena, et a uoce mutata, abbassando il soprano un'ottaua, che uerra un Tenore* (cap.38) - *Regola di comporre ogni sorte di compositione, che si potra cantare a uoce mutata, et a uoce piena, alzando il Tenore un'ottaua, che uerrà soprano* (cap.39) - *Regola come si dè ritrouare un Canon che non fusse scritto, et come si haurà da cantare* (cap.40) - *Modo sicuro di ricontare una compositione, fatta à poche et à molte uoci, et sè in quella si saranno errori, di due quinte, ò di due ottaue si ritroueranno, con molta securezza, con la regola che si darà* (cap.41) - *Regola di concertare cantando ogni sorte di compositione* (cap.42) - *Differentia Musicale, hauuta tra Don Vincentio Lusitano, et Io Don Nicola Vicentino, di disputata et sententiata, come qui sotto scritta si uede* (cap.43)*;*

Quinto Libro della Prattica Musicale

Proemio del quinto Libro della Prattica Musicale, sopra la pratica del stromento, da lui detto Archicembalo (cap. 1) - *Dimostratione della longhezza, et larghezza, et altezza di tutte le misure, che occorreno à formare l'Archicembalo, con il document* (cap.2) - *Delli sei ordini dell'Archicembalo* (cap.3) - *Dichiaratione sopra d'un'Ottaua de i nomi di ciascun tasto de i sei ordini dell'Archicembalo* (cap.4) - *Modo di accordare l'Archicembalo* (cap.5) - *Modo d'accordare il nostro Archicembalo con le quinte perfette in ogni tasto* (cap.6) - *Modo di ritrouare sette quinte, che non segueno l'ordine de i suoi gradi come fanno le naturali* (cap.7) - *Regola di ritrouare tutte le consonanze perfette et imperfette, in tutti gl'ordini ascendenti et discendenti* (cap.8) - *Dichiaratione con l'essempio d'A la mi re secondo discendente et ascendente* (cap.9) - *Dichiaratione con l'essempio d'A la mi. re. terzo discendente, et ascendente* (cap.10) - *Dichiaratione con l'essempio di tutte le consonanze d'A la mi re quarto ascendenti et discendenti* (cap.11) - *Dichiaratione d'Ala mi re quinto, discendente, et ascendente con l'essempio* (cap.12) - *Dichiaratione d'A la mi re sesto discendente et ascendente con tutte le consonanze più di minori et più di maggiori, con l'essempio di tutte le sue consonanze* (cap.13) - *Dichiaratione di G sol re ut primo, discendente et ascendente con gl'essempi di tutte le sue consonanze* (cap.14) - *Dichiaratione del secondo G sol re ut discendente et ascendente con gl'essempi di tutte le sue consonanze* (cap.15) - *Dichiaratione. Di G sol re ut terzo discendente et ascendente, con gl'essempi di tutte le sue consonanze* (cap.16) - *Dichiaratione di G sol re ut quarto discendente et ascendente, con tutte le sue consonanze, et con gl'essempi* (cap.17) - *Dichiaratione di G sol re ut graue quinto, con tutte le sue consonanze, discendenti et ascendenti, con i loro essempi* (cap.18) - *Dichiaratione di F fa ut primo graue, con tutte le sue consonanze, discendenti et ascendenti, con li loro essempi* (cap.19) - *Dichiaratione di F fa ut graue secondo. discendente et ascendente con le loro consonanze, et con gli essempi* (cap.20) - *Dichiaratione di Ela mi acuto primo discendente et ascendente, con tutte le sue consonanze, et con gl'essempi* (cap.21) - *Dichiaratione di E la mi acuto secondo discendente et ascendente con tutte le sue consonanze et con gl'essempi* (cap.22) - *Dichiaratione di E la mi terzo acuto discendente, et del graue ascendente, con l'essempio* (cap.23) - *Dichiaratione del quarto E la mi acuto, discendente et ascendente graue, con l'essempio* (cap.24) - *Dichiaratione di E la mi acuto quinto discendente, et di E la mi graue quinto ascendente, con l'essempio* (cap.25) - *Dichiaratione di D la sol re primo acuto discen. con tutte le sue consonanze, et con le sue propinque,*

et di Dsolre primo ascen. medesimamente con gl'essempi (cap.26) - *Dichiaratione di D la sol re secondo acuto et discendente, con tutte le sue consonanze, et con le propinquissime, et anchora di D sol re secondo ascendente, medesimamente con gli essemp* (cap.27) - *Dichiaratione di D sol re acuto terzo discendente con tutte le sue consonanze, et con le sue propinque et propinquissime, et di D sol re terzo ascendente, medesimamente con gli essempi* (cap.28) - *Dichiaratione del quarto D la sol re acuto disc. con le sue consonanze, et con le sue propinque et propinquissime, et di D sol re* 4. *medesimamente con gli essempi* (cap.29) - *Dichiaratione di D la sol re quinto discendente, con le sue consonanze, et con le sue propinque et propinquissime, et similmente dà D sol re quinto ascendente* (cap.30) - *Dimostratione di C sol fa ut acuto* 1. *discen. con tutte le sue consonanze, et con le sue propinque e propinquissime, e similmente di C fa ut asce. con li loro essempi* (cap.31) - *Dichiaratione di C sol fa ut secondo discendente, con tutte le sue consonanze, et con le sue propinque e propinquissime, e il simile sarà di C fa ut secondo in terzo ordine ascendente, con li suoi essempi* (cap.32) - *Dichiaratione di C solfaut quarto, e di tutte le sue consonanze, e con le sue propinque et propinquissime discendenti et simili saranno di C fa ut ascendenti con li loro essempi* (cap.33) - *Dichiaratione di B fa b mi acuto* 1. *con tutte le sue consonanze, et con le sue propinque et propinquissime disc. e similmente di Bmi primo asc. con li suoi essempi* (cap.34) - *Dimostratione di B fa b mi acuto secondo discendente con tutte le sue consonanze fin alla sua ottaua con le sue propinque et propinquissime, et similmente di B mi ascendente per una ottaua, con li loro essempi* (cap.35) - *Dichiaratione di Bfabmi terzo acuto disc. per una* 8. *con tutte le sue consonanze, et cò le sue propinque, et il simile sarà di B mi terzo ascendente fin all'ottaua* (cap.36) - *Dichiaratione di Bfabmi acuto quarto disc. per una* 8. *con tutte le sue propinque et propinquiss. et di B mi ascendente similmente* (cap.37) - *Dichiaratione di B fa b mi acuto quinto discendente, con tutte le sue consonanze, et con le loro propinque et propinquissime, et di B mi quinto ascendente per una ottaua, similmente con gli essempi* (cap.38) - *Delle corde, ouer uoci mobili et immobili, et di quelle che del tutto non sono mobili ne del tutto immobili* (cap.39) - *Regola di ritrouare i semitoni mag. et min. ascend. et discen. in ogni luogo partendosi dal primo al secondo et al terzo ordine, et per l'opposito con l'essempi* (cap.40) - *Regola di ritrouare i semitoni mag. et mi. ascend. come discendenti, stando nell'ordine Enarmonico, cioè nel quarto ordine; et partendosi da quello per andare nel quinto, et nel terzo, et nel secondo ordine, et per l'opposito delli medesimi predetti* (cap.41) - *Dichiaratione de i toni delle corde stabili del primo ordine con i suoi semitoni naturali, con gli essempi* (cap.42) - *Dichiaratione de i toni che del tutto non sono mobili, ne del tutto immobili, che nascono dalla corda disgiunta, che in prattica diciamo cantar per ♭ molle* (cap.43) - *Dichiaratione de i toni et de i semitoni Cromatici, cioè tramutati nel scriuere et nello stromento, con i segni delli ♭ molli, che saranno poi come saranno quelli delle corde stabili, con i loro essempi* (cap.44) - *Dichiaratione de i toni et semitoni Cromatici, cioè tramutati nello scriuere et nello stromento, con li segni delli Diesis Cromatici, ò delle quattro uirgolette, che saranno poi della natura del primo ordine delle corde stabili, con i loro essempi* (cap.45) - *Dichiaratione de i toni Enarmonici naturali nelle corde stabili del suo ordine, et saranno scritti con li naturali, eccetto che sopra hauranno un punto per notitia d'alzare la uoce sopra quelle la metà del semitono minore, et chi entrerà in quell'ordine, quelle saranno della medesima natura che sono li toni naturali, et li semitoni anchora* (cap.46) - *Dichiaratione delli toni et delli semitoni del quinto Are ascendente fino al quinto A lamire, et poi li medesimi discendenti fin in Are* (cap.47) - *Dichiaratione delli Diesis Enarmonici, incominciando ascendere prima con la diuisione del semitono maggiore, et poi con la diuisione del semitono minore, con gli essempi* (cap.48) - *Regola di ritrouare la diuisione delli Diesis Enarmonici nelli toni Cromatici, segnati con li Diesis Cromatici con le quattro uirgolette, con gli essempi delli toni diuisi in quattro parti, et li semitoni in due ascendenti et discendenti, incominciando prima con la diuisione del semitono maggiore, et doppò dimostrarò la medesima diuisione, incominciando dal semitono minore* (cap.49) - *Dichiaratione de Diesis Enarmonici, incominciando dalla diuisione de semitoni maggiori nelli toni Cromatici segnati con li ♭ molli, incominciando dal terzo A re, et per un ottaua ascendenti et discendenti* (cap.50) - *Dichiaratione delli Diesis Enarmonici nella diuisione delli toni et semitoni naturali Enarmonici, incominciando la diuisione per semitono maggiore ascendente dal quarto Alamire per un ottaua, et discendente per la medesima con lo medesimo semitono maggiore, et ritornerò per il medesimo ordine ascen. et discend. con li semitoni minori* (cap.51) - *Dimostratione delli Diesis Enarmonici, posti nelli toni et nelli semitoni del quinto ordine, con la dichiaratione* (cap.52) - *Dichiaratione delle sette ottaue, incominciando sopra Are primo, delle quali si formano gli otto modi ò toni sopra quello* (cap.53) - *Dichiaratione sopra le sette ottaue di Are quarto, et del medesimo ordine B mi C faut D solre E lami F faut G solreut, con gli essempi* (cap.54) - *Dichiaratione delle sette ottaue sopra Are secondo,*

et B mi, et C fa ut, et D sol re, Ela mi, F fa ut, et G sol re ut, nel secondo et terzo ordine, con li loro essempi (cap.55) - *Dichiaratione delle sette ottaue sopra Are terzo, et sopra B mi, et C fa ut, D sol re, Ela mi, F fa ut, et G sol re ut, con il medesimo ordine soprascritto* (cap.56) - *Dichiaratione delle sette ottaue, sopra Are quinto ascendente per un'ottaua, con le medesime regole de gli altri ordini* (cap.57) - *Dichiaratione del sesto A re ilquale, darà à noi il comma sopra il primo ordine, con le medesime regole sopra intese alzando uno comma piu alto del primo Are* (cap.58) - *Modo facile d'imparare à leggere per tutte le chiaui, con ogni sorte di note accidentali, per uia delle chiaui et ordine naturale, che noi usiamo* (cap.59) - *Essempio delli semitoni maggiori et minori accidentali et naturali, in quanti modi si possono scriuere nella diuisione dell'Archicembalo con le loro proportioni* (cap.60) - *Dichiaratione delle quattro sorti delli toni naturali et accidentali, et in quanti modi si possono scriuere con gli essempi, et con le loro proportioni* (cap.61) - *Dichiaratione delle terze minori et maggiori, con le loro proportioni, et con l'essempio delle propinque* (cap.62) - *Dimostratione delli salti delle quarte che si ritrouano nell'Archicembalo, che si cantano, come si fanno le naturali* (cap.63) - *Dimostratione de i salti delle quinte, et delle seste minori et maggiori, et dell'ottaue natur. et accidentali* (cap.64) - *Dichiaratione del modo che hà da tenere il sonatore quando uorrà entrare di uno ordine in un altro, et con incitatione et mollitie* (cap.65) - *Dichiaratione sopra i difetti del Liuto, et delle Viole, d'Arco, et altri stromenti, con simili diuisioni* (cap.66).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
[Nicola Vicentino]	"*...questa compositioneservirà al cantare et al sonare*", com transcrição.	*Dimostratione della Musica Diatonica, à quattro voci composta* (III, cap.26, f.52r)
[Nicola Vicentino]	Moteto: *Aleluia, haec dies quam fecit dominus,* com transcrição.	*Dimostratione della compositione tutta Cromatica con l'essempio à quattro voci* (III, cap.48, f.61v)
[Nicola Vicentino]	Madrigal (excerto inicial): *Soav'e dolce' ardore,* com transcrição.	*Dichiaratione del modo di comporre una compositione Enarmonica, con l'essempio à Quattro voci* (III, cap.51, f.67r)
[Nicola Vicentino]	Madrigal (primeira parte): *Dolce mio ben,* com transcrição.	*Dimostratione di uno essempio à quattro voci dela Musica mista Cromatica, et Enarmonicha, senza la Diatonica, che si potrà cantar à cinque modi differenti* (cap.52, f.67v-68r).
[Nicola Vicentino]	Madrigal (primeira parte): *Madonna il poco dolce è il moto amaro,* com transcrição.	*Dimostratione della prima parte d'uno Madrigale à quattro uoci misto, delle spetie di tre Generi confusi e misti in proposito delle parole, che si può cantare à cinque modi* (cap.53, f.68r-69r)
[Nicola Vicentino]	*Musica caput,* com transcrição.	*Dimostratione d'una composi-tione fatta con tutti i tre Generi partati, con le sue spetie, et con tre Versi Latini, il primo uerso sarà fatto in Musica Diatonica, il secondo dimostrerà la Cromatica, il terzo uerso dimostrerà l'Enarmonica, à quattro uoci* (cap.54, f.69r–70v).
[Nicola Vicentino]	"*dieci canoni tutti differenti sopra il canto fermo Da pacem domine*".	*Regole di comporre vaij Canoni sopra canti fermi et figurati* (IV, cap.33, f.89v).
[Nicola Vicentino]	"*Messa a sei voci* [*sopra Da pacem domine*].	Idem

- **Ts.18:**

Título: *Trattato di Contrapunto, o sia Instruzioni di Contrapunto date dal Padre Costanzo Porta al Padre Tommaso Gratiano da Bagnacavallo.*
Autor: Costanzo Porta? (Tommaso Graziani, atrib.)
Publicado por: (Manuscrito)
Localização do testemunho de referência: Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, MS B.140 (Olim Cod. 116).

Tratado anotado por: *Padre Tommaso Graziani de Bognacavallo*
Paratextos: ausente.

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto:

Índice (não apresentado pelo autor):

Che cosa sia voci (f. 1r)[1075] – *Tuono* (f.1r) – *Semituono* (f.1r) – *Corda* (f.1r) – *Delle terza* (f.1v) – *Delle seste* (f.2r) – *Tuono* (f.2r) – *Il ♯ per ♮ quadro dove si faccia, et dove si facci ♭ molle per ♮ quadro* (f.2r) – *Il ♯ per ♭ molle dove si faccia et il ♭ molle ancora* (f.2v) – *Che effeto fa il ♯* (f.2v) – *Il ♭ molle abbassa un' semituono minore* (f.2v) – *Alcune sono Consonanze perfette, Imperfette* (f.3r) – *Quali siano le dissonanze* (f.3v) – *Delle quarte che sono* (f.3v) – *Le settime, quarte et seconde queste si risolveno* (f.3v) – *Quattro sono i movimenti* (f.4r) – *Di terza in sesta* (f.4v) – *Del dar' principio* (f.4v) – *Del lasciare, et finire* (f.5r) – *Il modo di seguitare le note* (f.5r) – *Delli Salti* (f.5r) – *Delli Fioridi* (f.5r) – *Del trittono* (f.6r) – *Della relatione di quinta falsa* (f.6r) – *Dell' accomodare le parole* (f. 6r) – *Delle mezza Cadentia* (f. 6r) – *Delle consonantie* (f. 6v) – *Perche si fanno le seste per mi contro fa* (f.6v) – *Di terza in quinta con il Basso* (f.6v) – *Delle seste* (f.7r) – *Delle ribattute* (f.7r) – *Per grado, che sia; gradatione* (f.7r) – *Delle risolute, cioè settime et quarte* (f.7v) – *La cadentia* (f.7v) – *Di due crome* (f.7v) – *Delle quarte come si possono anco fare senza Resolute* (f. 8r) – *Delle* 9. (f.8r) – *Di terza in quarta ascendendo* (f. 8v) – *La seconda con il Basso* (f.8v) – *Unisono* (*f.*8v) – *Della Cadentia* (f.9r) – *Il ♯ per quarta* (f. 9r) – *Di quarta in terza* (f.9r) – *Quarta con il Basso* (f.9r) – *Delle quarte, quinte ò altre Cromatiche* (f.9v) – *Delle ligate* (f.9v) – *Due quarte* (f.9v) – *Il mi, ò fá. Et quarte et quinte* (f.9v) – *Delle risolute in Unisono* (f.9v) – *Di Unisono in quinta* (f.10r) – *Di Unisono in sesta, è contra* (f.10r) – *Di terza in Unisono* (f.10r) – *Di terza in quinta* (f.10r) – *Di quarta in quinta* (f.10v) – *Di quarta in quinta* (f.10v) – *Di quarta in ottava* (f.10v) – *Di quinta in sesta* (f.10v) – *Di quinta in ottava* (f.10v) – *Di due quinte* (f.10v) – *Di sesta in Unisono* (f.10v) – *Di sesta in quarta* (f.11r) – *Di sesta in quinta* (f.11r) – *Di sesta in ottava* (f.11r) – *Delle settime discendente* (f.11r) – *Di ottava in Unisono* (f.11v) – *Di ottava in terza* (f.11v) – *Di ottava in quinta* (f.11v) – *Di due ottave* (f.11v) – *Di ottava un undecima* (f.11v) – *Di ottava in duodecima* (f.11v) – *Di quinta in terzadecima e contra* (f.11v) – *Di decima in ottava* (f.12r) -*Di decima in undecima* (f.12r) – *Di decima in duodecima* (f.12r) – *Di duodecima in sesta* (f.12r) – *Di terzadecima in ottava* (f.12v) – *Di terzadecima in duodecima* (f.12v) – *Di decimaquinta in < duodecima?>* (f.12v) – *La ottava come si fa* (f.12v) – [*Tuoni:*] *primo, secondo, terzo, quarto, quinto, sesto, settimo, ottavo* (f.18r) – *Segni* (f.22r) – *Inno solle Lamentationi* (f.22r) – *Tuono del Passio* (f.23v) – *Crucifigatu: Dico nobis* (f.24r) – *Miserere. primo Choro* (f.25v) – *Et secundom. secondo Choro* (f.26r) – *Benedictus. primo Choro* (f.26v) – *Et exrit. secondo Choro* (f.27r) – *Diatessaron. Prima specie, seconda, terza* (f.29r) – *Diapente. prima specie, seconda, terza, quarta* (f.29r) – *Differentia tra Harmonica, et Arithmetica Harmonia* (f.29r) – *Toni Musicali per ♮ quadro* (f.29v) – [*Toni Musicali*] *per ♭ molle* (f.30r) – *Diapason, Arithmetica, Harmonica* (f.30v) – *Cadentie Musichali per ♮ quadro. Cadentie Comune* (f.31r) – *Cadentie Musichali per ♭ molle* (f.31v) – *Cadenze Regulari* (f.32v) – *Cadenze Irregolari* (f.32v) – *Rithmi, Metri, Hinni, Heroico, Tragico, Comico, Dthyrambico*[1076] (f.32v) – *Nomina Tonorum* (f.34r) – *Ad cognitionem tonorum* (f.34v) – *De quibus octo quatuor sunt autentici; et quatuor plagales* (f.34v) – *Tonus autenticus* (f.34v) – *De Tonis plagalibus* (f. 35r) – *De generibus Tonorum* (f.35v) – *De intronatione psalmorum datis versis* (f.38v) – *Manus Greca* (f.39r) – *Coninctiones*

[1075] Somente os fólios escritos receberam, posteriormente, uma numeração. As indicações de folio adotadas no presente estudo fazem referência a estas numerações.
[1076] Aparentemente consiste em um título de capítulo, embora sem nenhum conteúdo.

Musicales (f.39v) – *Prima carens cauda fit longa…* (*f.*40v) - *Il Violino* (f.42r) – *Modi di formare un canone alla duodecima* (f.42v) – *Modo del tirare all' improviso un' canone alla quinta sotto* (f.43r) – *Modo di fare un Canone à* 3 (f.43r) – *Modo di tirare un Canone alla quinta Sopra* (f.43v) – *Ogni volta che farà un Canone con quella regola ò sia sopra canto fermo, o figurato* (f.43v) – [*Canone*] *alla Decima* (f.44v) – *In questo modo si fa et manda le note, dove si diceva re, se gli dice mi* (f.44v) – *Seconda, quarta, Basso diventata Soprano, Canto, Tenore, Seconda, quinta, sesta* (f.44v) – *Quando si trova questa chiave nel Canto fermo viene à essere di F.fa ut per ♮* (f.45r) – *Regula del Triangulo, et Circolo di Costanzo Porta* (f.45r) – *Modo di sonare di viola per tutte le chiave* (f.45v) – *Nomi delli Numeri* (f.45v).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
Costanti Portae [Costanzo Porta]	Moteto: *Diffusa est gratia*	"*Cantum ex canere ad secundam remissam, ut si canit ♭ per ♮ eveniat per ♭ ubi d, re, dicatur, ut*" (f.40r)

- **Ts.19:**

Título: *Introduttione Facilissima, et Novissima, di Canto Fermo, Figurato, Contraponto Semplice, et Inconcerto. Con regole generali per far Fughe differenti sopra il Canto Fermo, a II. III. et IIII. voci, et compositioni, proportioni, generi. S. Diatonico, Cromatico, Enarmonico. Composta per Vincentio Lusitano*
Autor: Vicente Lusitano
Impresso por: Francesco Rampazetto
Local e data da edição considerada: Veneza, 1561.
Localização do testemunho de referência:

Tratado dedicado a: *Signor Marc'Antonio Colonna, Duca de Mansi.*
Paratextos: ausente.

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: Boetio.

Índice (não fornecido pelo autor):

[I] *Regola nova di Canto*:

[*Proemio*] - (f.2r) – *De le chiavi* (f. 2r) – *De le proprietadi* (f.2r) – *Deduttione è un canto di sei voci che nasce d'una de le tre proprietati* (f.3r) – *Del tono, et altri intervalli* (f.4v) – *De la osservatione del canto Fermo* (f.4v) – *De modi di cantare* (f. 4v) – *De la intonatione de Salmi* (f. 5r) – *Del Canto Figurato* (f. 6v) – *Del numero ternario* (f.7v) – *De la perfettione* (f.7v) – *De la imperfettione* (f. 8r) – *De punti* (f. 8v) – *Della battuta* (f.8v) – *De le proportioni* (f. 9v) – *Del contraponto* (f.11v) – *De le cadentie* (f. 12v) – *Come se puo fugare il canto Fermo* (f. 13r) – *Del contraponto in concerto sopra'l basso* (f.15v) – *Del contraponto in accordio sopra voce alta* (f.16r)

[II] *Regole Generali per far Fughe sopra il Canto Fermo a II. III. et IIII:*

[*Proemio*] – *Canto fermo gradatim in voce bassa* (f.17r) – *Canto fermo gradatim, in voce alta* (f.17v) – *Canto fermo per terza in voce basso* (f.18r) – *Canto fermo per quarte in voce basse* (f.19r) – *Il canto fermo in voce di soprano* (f.19r) – *Canto fermo in voce di soprano* (f.19v) – *Canto fermo per quinte in voce basse* (f.20r) – *De la compositione* (f.20v) – *De tre generi della Musica* (f.22v).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
Iusquino [Josquin Desprez]	*Messa L'homme armé super voces musicales*, no contralto do *Christe.*	"*...in molti luoghi sincopo la breve non solo con pausa, o figura di semibreve, ma anchor de minima*" (f.8v)
[Alexander] *Agricola*	*Magnificat primo*	(idem)
Iusquino [Josquin Desprez]	[*Missa*] *De Beata Vergine*, *Credo*.	"*...quando la semibreve farà la batuta secondo che la breve fece*" (f.9r).
Iusquino [Josquin Desprez]	*Stabat mater dolorosa*, ao fim.	(idem)

- **Ts.20:**

Título: *Le Istitutioni Harmoniche Del Reverendo M. Gioseffo Zarlino da Chioggia; Nelle quali; oltra le materie appartenenti alla Musica; Si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, et di Filosofi; Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere.*
Autor: Gioseffo Zarlino
Impresso por: Francesco Senese
Local e data da edição considerada: Veneza, 1562
Localização do testemunho de referência: Conservatorio di musica "Giuseppe Tartini" di Trieste, Fondo antico 2 (cf. impressão anastatica realizada pela Arnaldo Forni Editore, 2008).

Tratado dedicado a: *Vicenzo Diedo, Patriarca di Venetia*.
Paratextos: "*Il privilegio della Illustrissima Signori adi Venetia*".[1077]

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto:

(Primeira e Segunda partes)

Pithagora, Mose, Gioseffo, Beroso Caldeo, Mercurio, Diodoro, Luciano, Lattanio, Plinio, Boecio Macrobio, Aristotele, "i Pitagorici", Platone, Cicerone, Valerio Massimo, Gaio Gracco, Virgilio, Vitruvio, Herofilo, Dionisio Areopagita, Hilario Vescovo Pittaviense, Hesiodo, Pausania, Tullio, Horatio, Asclepiade, Damone Pithagorico, Theophrasto, Senocrate, Talete di Candia, Ambrosio, "Sacre lettere", Gran Basilio, Timotheo, Plinio, Homero, "i Platonici", Ovidio, Empedocle, Scipione Africano, Agostino, Giovanni Bocaccio, Varrone, Quintiliano, Tolomeo, Euclide Megarense, Avicenna, Euclide, Giordano, Pietro d'Abano (*"commentatore de i Problemi di Aristotele"*), *Giacopo Fabro Stapulense, Eustratio, Clemente Alessandrino, Marsilio Ficino, Theocrito, Menalca, Licino, Ariosto, Demodoco, Galeno, Temistocle, Plutarco, Giulio Polluce, Atheneo, Eraclide, Strabone, Filamone Delfico, Hesiodo, Pindaro, Hieronimo, Origene, Petrarcha, Aristo, Lucano, Apostolo Paulo, Ammonio, Herodoto, Dione Chrifostomo, Carthagine, Franchino Gaffurio, Timotheo Milesio Lirico, Suida Greco, Lattanio Firmiano, Albino, Guidone Aretino, Aristide Quintiliano, Aristosseno, Archita, Didimo, Eratosthene, Theone, Giovanni Grammatico, Giorgio Valla Piacentino, Terpandro Lesbio, Nicomaco, Battista Mantovano Poeta, Teocrito, Briennio, Pausania*;

(Terceira e Quarta partes)

Guidone, Aristotele, Tolomeo, Boetio, Euclide, Gaudentio, Macrobio, Vitruvio, Censorino, "i Pithagorici", "*si prova dalle parole del Filosofo; il quale riprendendo nella Politica...*"[Platão], Guidone [Aretino], *Filone Giudeo, Plutarco, Horatio, Agostino, Galeno, Franchino Gaffurio, Virgilio, Cicerone, Hermogene Paulo Eginetta, Avicenna, Ovidio, "Poeta Mantovano"* [*Teofilo Folengo*], *Hipocrate, Galeno, Avicenna, Aurelio Cassiodoro, Fabro Stapulense, Lodovico Fogliano Modense, "nel Recaneto di Musica"* [*Stefano Vanneo*], *" nel Thoscanello"* [*Pietro Aaron*], *"nelle Scintille"* [*Giovanni Maria Lanfranco*], *Socrate, Platone, Terpandro, Psello, Aristofane, Ottomaro Luscinio, "Tolomeo contra Aristosseno", "Didimo et Eratosthene", Pindaro, Apuleio, Seneca, Quintiliano, Petrarca, Dante Aligheri, Bocaccio, Constantino Manna, Plinio, Giulio Polluce, Aristosseno, Martiano Capella, Aristide Quintiliano, Luciano, Cicerone, Pindaro, Clemente*

[1077] Diferentemente da edição publicada em 1558, esta edição (1562) não possui o paratexto "*Ai Lettori*".

Alessandrino, Saffo Lesbia, Timotheo, Atheneo, Cassiodoro, Ennio poeta antico, Statio Papinio, Eraclide, Dione Chrifostomo, Giovanni Damasceno, Conte Baldessara Castiglione.

Índice:

Prima parte:

Il Proemio - Della origine, et certezza della Musica (Cap.1) - *Delle laudi della Musica* (Cap.2) - *A che fine la Musica si debba imparare* (Cap.3) - *Dell'vtile, che si hà della Musica, et dello studio, che vi douemo porre, et in qual modo vsarla* (Cap.4) - *Quello che sia Musica in uniuersale, et della sua divisione* (Cap.5) - *Della Musica mondana* (Cap.6) - *Della Musica humana* (Cap.7) - *Della Musica piana et misurata, o vogliono dire Canto fermo, et figurato* (Cap.8) - *Della Musica Rhithmica, et della Metrica* (Cap.9) - *Quello che sia Musica in particolare, et perche sia cosi detta* (Cap.10) - *Divisione della Musica in Speculatina, et in Prattica; per laquale si pone la differenza tra'l Musico, et il Cantore* (Cap.11) - *Quanto sia necessario il Numero nelle cose; et che cosa sia Numero; et se l'Vnità è numero* (Cap.12) - *Delle varie specie de Numeri* (Cap.13) - *Che dal numero Senario si comprendeno molte cose della Natura, et dell'Arte* (Cap.14) - *Delle Propietà del numero Senario, et delle sue parti; et come in esse si ritroua ogni consonanza musicale* (Cap.15) - *Quel che sia Consonanza semplice, e Composta; et che nel Senario si ritrouino le forme di tutte le semplici consonanze; et onde habbia origine l'Essachordo minore* (Cap.16) - *Della Quantità continoua, et della discreta* (Cap.17) - *Del Soggetto della Musica* (Cap.18) - *Quello che sia Numero sonoro* (Cap.19) - *Per qual cagione la Musica sia detta subalternata all'Arithmetica, et mezana tra la mathematica, et la naturale* (Cap.20) - *Quel che sia Proportione, et della sua divisione* (Cap.21) - *In quanti Modi si compara l'una quantità all'altra* (Cap.22) - *Quel che sia Parte aliquota, et non alíquota* (Cap.23) - *Della produttione del genere Moltiplice* (Cap.24) - *Quel che sia Denominatore, et in qual modo si ritroui; et come di due proposte proportioni si possa conoscere la maggiore, o la minore* (Cap.25) - *Come nasca il genere Superparticolare* (Cap.26) - *Della produttione del genere Superpatiente* (Cap.27) - *Del genere Moltiplice superparticolare* (Cap.28) - *Della produttione del quinto et vltimo genere, detto Moltiplice superpartiente* (Cap.29) - *Della natura et propietà de i sopranominati generi* (Cap.30) - *Del Moltiplicar delle Proportioni* (Cap.31) - *Il secondo modo di moltiplicar le Proportioni* (Cap.32) - *Del Sommare le Proportioni* (Cap.33) - *Del Sottrare le Proportioni* (Cap.34) - *Del Partire, o Dividere le proportioni, et quello che sia Proportionalità* (Cap.35) - *Della Proportionalità, o Divisione arithmetica* (Cap.36) - *Della Divisione, o Proportionalità geométrica* (Cap.37) - *In qual modo si possa cauare la Radice quadrata da i Numeri* (Cap.38) - *Della divisione, overo Proportionalità harmonica* (Cap.39) - *Consideratione sopra quello, che si è detto intorno alle Proportioni, et Proportionalità* (Cap.40) - *Che il Numero non è cagione propinqua, et intrinseca delle Proportioni musicali, ne meno delle Consonanze* (Cap.41) - *Della inuentione delle Radici delle proportioni* (Cap.42) - *In che modo si possa ritrouar la Radice di più proportioni moltiplicate insieme* (Cap.43) - *Della Proua di ciascuna delle sopramostrate operationi* (Cap.44)*;*

Seconda parte:

Quanto la Musica sia stata da principio semplice, rozza, et pouera di consonanze (Cap.1) - *Per qual cagione gli antichi nelle loro harmonie non vsassero le consonanze imperfette, et Pithagora vietasse il passare oltra la Quadrupla* (Cap.2) - *Dubbio sopra la inuentione di Pithagora* (Cap.3) - *Della Musica antica* (Cap.4) - *Le materie che recitauano gli antichi nelle loro canzoni, et di alcune leggi musicali* (Cap.5) - *Quali siano stati gli antichi Musici* (Cap.6) - *Quali cose nella Musica habbiano possanza da indurre l'huomo in diuerse passioni* (Cap.7) - *In qual modo la Melodia, et il Numero possino muouer l'animo, disponendolo a varij affetti; et indur nell'huomo varij costumi* (Cap.8) - *In qual genere di Melodia siano stati operati li sopranarrati effetti* (Cap.9) - *Delli Suoni, et delle Voci, et in qual modo naschino* (Cap.10) - *Da che nascono i suoni graui, et da che gli acuti* (Cap.11) - *Quel che sia Consonanza, Dissonanza, Harmonia, et Melodia* (Cap.12) - *Divisione delle Voci* (Cap.13) - *Quel che sia Canto, et Modulatione; et in quanti modi si può cantare* (Cap.14) - *Quel che sia Interuallo, et delle sue specie* (Cap.15) - *Quel che sia Genere; et di tre generi di Melodia, o cantilena appresso gli antichi; et delle loro specie* (Cap.16) - *Per qual cagione ciascuno de gli Interualli contenuto ne i mostrati Tetrachordi sia detto Incomposto* (Cap.17) - *In qual Modo si possa accommodare alla sua proportione qual si voglia consonanza, overo interuallo* (Cap.18) - *Vn'altro modo di accommodare le consonanze alla loro proportione* (Cap.19) - *In qual modo si possa vdire qual si voglia consonanza accommodata alla sua proportione* (Cap.20) - *Del Moltiplicar le consonanze* (Cap.21) - *Del secondo modo di moltiplicar le*

consonanze (Cap.22) - *In qual modo si divida rationalmente qualunque si voglia consonanza, overo interuallo* (Cap.23) - *In qual modo si possa dividere qual si voglia interuallo musicale in due parti equali* (Cap.24) - *Vn'altro modo di dividere qual si voglia consonanza, overo interuallo musicale in due, overo in più parti equali* (Cap.25) - *In qual modo la Consonanza si faccia divisibile* (Cap.26) - *Quel che sia Monochordo; et perche sia cosi chiamato* (Cap.27) - *Della Divisione, overo Ordinatione del Monochordo della prima specie del genere diatonico, detta Diatonico diatono; del nome di ciascuna chorda; et chi fu l'inuentore di questo Genere, et del suo ordine* (Cap.28) - *Che gli Antichi attribuirono alcune chorde de i loro istrumenti alle Sphere celesti* (Cap.29) - *In che Modo le predette Sedici chorde siano state da i Latini denominate* (Cap.30) - *Consideratione sopra la mostrata Divisione, overo Ordinatione; et sopra le altre specie del genere Diatonico poste da Tolomeo* (Cap.31) - *Del genere Chromatico; et chi sia stato il suo inuentore; et in qual maniera lo potesse trouare* (Cap.32) - *Divisione del monochordo Chromatico* (Cap.33) - *Consideratione sopra la mostrata divisione, et sopra alcune altre specie di questo genere, ritrouate da Tolomeo* (Cap.34) - *Chi sia stato l'inuentore del genere Enharmonico* (Cap.35) - *Divisione, o compositione del monochordo Enharmonico* (Cap.36) - *Consideratione sopra la mostrata particione, overo compositione; et sopra quella specie di questo genere, che ritrouò Tolomeo* (Cap.38) - *Della compositione del Monochordo Diatonico diatono, inspessato dalle chorde Chromatiche, et dalle Enharmoniche* (Cap.39) - *Che'l Diatonico sintono di Tolomeo sia quello, che hà il suo essere naturalmente da i numeri harmonici* (Cap.40) - *Della divisione del Monochordo Diatonico sintono, fatta secondo la natura de i numeri sonori* (Cap.41) - *Che ne gli Istrumenti arteficiali moderni non si adopera alcuna delle specie Diatoniche mostrate* (Cap. 42) - *Quel, che si dee osseruare nel temperare, overo accordare gli Interualli di ciascuno istrumento arteficiale moderno, riducendo il numero delle chorde del Diatonico sintono a quello del Diatono; et che tali interualli non siano naturali: ma si bene accidentali* (Cap.43) - *Dimostratione dalla quale si può comprendere, che la sopramostrata Partecipatione, o Distributione sia ragioneuolmente fatta; et che per altro modo non si possa fare* (Cap.44) - *Della compositione del Monochordo diatonico equalmente temperato, et ridutto al numero delle chorde Pithagorice* (Cap.45) - *Se nelle Canzoni seguitiamo cantando gli interualli produtti da i veri, et sonori numeri, overo li mostrati; et della solutione di alcuni altri dubbij* (Cap.46) - *Della inspessatione del Monochordo Diatonico, dalle chorde del genere Chromatico* (Cap.47) - *In che maniera possiamo inspessare il detto Monochordo con le chorde Enharmoniche* (Cap.48) - *Che è più ragioneuole dire, che gli interualli minori naschino dalli maggiori; che dire, che i maggiori si componghino delli minori; et che meglio è ordinato l'Essachordo moderno, che il Tetrachordo antico* (Cap.49) - *Che ciascuno delli Generi nominati, si può dire Genere, et Specie; et che ciascun'altra divisione, overo ordinatione de suoni sia vana, et inutile* (Cap.50) - *Per qual cagione le Consonanze hanno maggiormente la loro origine dalle Proportioni di maggiore inequalità, che da quelle di minore* (Cap.51) - *Dubbio sopra quello, che si è detto* (Cap.52)*;*

Terza parte:

Quel che sia Contrapunto, et perche sia cosi nominato (Cap.1) - *Della inuentione delle Chiaui, et delle Figure cantabili* (Cap.2) - *De gli Elementi, che compongono il Contrapunto* (Cap.3) - *Divisione delle sopramostrate specie* (Cap.4) - *Se la Quarta è consonanza; et donde auiene, che li Musici non l'habbiano vsata, se non nelle compositioni di più voci* (Cap.5) - *Divisione delle consonanze nelle Perfette, et nelle Imperfette* (Cap.6) - *Che la Quarta, et la Quinta sono mezane tra le consonanze perfette, et le imperfette* (Cap.7) - *Quali consonanze siano più piene, et quali più vaghe* (Cap.8) - *Della differenza che si troua tra le consonanze Imperfette* (Cap.9) - *Della propietà, o natura delle consonanze Imperfette* (Cap.10) - *Ragionamento particolare intorno all'Vnisono* (Cap.11) - *Della Prima consonanza; cioè della Diapason, overo Ottaua* (Cap.12) - *Della Diapente, ouer Quinta* (Cap.13) - *Della Diatessaron, ouer Quarta* (Cap.14) - *Del Ditono, ouer Terza maggiore* (Cap.15) - *Del Semiditono, ouer Terza minore* (Cap.16) - *Dell'vtile, che apportano nella Musica gli Interualli dissonante* (Cap.17) - *Del Tuono maggiore, et del Minore* (Cap.18) - *Del Semituono maggiore, et del Minore* (Cap.19) - *Dello Essachordo maggiore, overo Sesta maggiore* (Cap.20) - *Dello Essachordo minore, ouer Sesta minore* (Cap.21) - *Della Diapente col Ditono; overo della Settima maggiore* (Cap.22) - *Della Diapente col Semiditono, overo della Settima minore* (Cap.23) - *In qual maniera naturalmente, o per accidente, tali interualli da i Prattici alle volte si ponghino superflui, o diminuti* (Cap.24) - *De gli effetti che fanno questi segni ♮ ♭ et ♯* (Cap.25) - *Quel che si ricerca in ogni Compositione, et prima del Soggetto* (Cap.26) - *Che le Compositioni si debbeno comporre primieramente di Consonanze, et dipoi per accidente di Dissonanze* (Cap.27) - *Che si debbe dar principio alle compositioni per una delle consonanze perfette* (Cap.28) - *Che non si dè porre due Consonanze, contenute*

sotto una istessa proportione, l'una dopo l'altra ascendendo, overo discendendo senza alcun mezo (Cap.29) - *Quando le parti della cantilena hanno tra loro Harmonica relatione; et in qual modo potemo usare la Semidiapente, et il Tritono nelle compositioni* (Cap.30) - *Che rispetto si dè hauere a gli Interualli relati nelle compositioni di più voci* (Cap.31) - *In qual Maniera due, o più Consonanze perfette, overo imperfette, contenute sotto una istessa forma, si possino porre immediatamente l'una dopo l'altra* (Cap.32) - *Che due, o più Consonanze perfette, overo imperfette, contenute sotto diuerse forme, poste immediatamente l'una dopo l'altra si concedeno* (Cap.33) - *Che dopo la Consonanza perfetta stà bene il porre la imperfetta: overo per il contrario* (Cap.34) - *Che le parti della Cantilena debbeno procedere per mouimenti contrarij* (Cap.35) - *In qual maniera le parti della Cantilena possino insieme ascendere, o discendere* (Cap.36) - *Che si debbe schiuare, più che si può, li Mouimenti separati; et similmente le Distanze, che possono accascare tra le parti della cantilena* (Cap.37) - *In qual maniera si debba procedere da una Consonanza all'altra* (Cap.38) - *In qual maniera si debba terminare ciascuna cantilena* (Cap.39) - *Il modo, che si dè tenere nel far li Contrapunti semplici a due voci, chiamati a Nota contra Nota* (Cap.40) - *Che nelli Contrapunti si dè schiuare gli Vnisoni, più che si puote; et che non si dè molto di lungo frequentare le Ottaue* (Cap.41) - *Delli Contrapunti diminuiti a due voci; et in qual modo si possino usare le Dissonanze* (Cap.42) - *Il modo, che hà da tenere il Compositore nel fare li contrapunti sopra una Parte, o Soggetto diminuito* (Cap.43) - *Che non e necessario, che la parte del Soggetto, et quella del Contrapunto incomincino insieme* (Cap.44) - *Che le Modulationi debbeno essere ben regolate, et quel che dè osseruare il Cantante nel cantare* (Cap.45) - *Che non si dè continouare molto di lungo nel graue, o nell'acuto nelle modulationi* (Cap.46) - *Che'l porre una Dissonanza, overo una Pausa di minima tra due Consonanze perfette di una istessa specie, che ascendino insieme, o discendino, non fà, che tali consonanze non siano replicate* (Cap.47) - *Della Battuta* (Cap.48) - *Della Sincopa* (Cap.49) - *Delle Pause* (Cap.50) - *Delle Fughe, o Consequenze, overo Reditte, che dire le vogliamo* (Cap.51) - *Delle Imitationi; et quello, che elle siano* (Cap.52) - *Della Cadenza; quello che ella sia; delle sue specie; et del suo vso* (Cap.53) - *Il modo di fuggir le Cadenze; et quello, che si hà da osseruare, quando il Soggetto farà il mouimento di due, o più gradi* (Cap.54) - *Quando è lecito di usare in una parte della Cantilena due, o più volte vn passaggio, et quando non* (Cap.55) - *Delli Contrapunti doppij, et quello che siano* (Cap.56) - *Quel che dè osseruare il Contrapuntista oltra le Regole date; et di alcune licenze, che può pigliare* (Cap.57) - *Il modo, che si hà da tenere nel comporre le cantilene a più di due voci; et del nome delle parti* (Cap.58) - *Delle cantilene, che si compongono a Tre voci; et di quello, che si dè osseruare nel comporle* (Cap.59) - *In qual maniera la Quarta si possa porre nelle compositioni* (Cap.60) - *Regole in commune* (Cap.61) - *Delle varie sorti di contrapunti; et prima di quelli, che si chiamano Doppij* (Cap.62) - *Delli contrapunti a Tre voci, che si fanno con qualche obligo* (Cap.63) - *Quel che si dè osseruare, quando si volesse fare una Terza parte alla sproueduta sopra due altre proposte* (Cap.64) - *Quel che bisogna osseruare intorno le compositioni di quattro, o di più vòci* (Cap.65) - *Alcuni auertimenti intorno le compositioni, che si fanno a più di Tre voci* (Cap.66) - *Del Tempo, del Modo, et della Prolatione; et in che quantità si debbino finire, o numerare le Cantilene* (Cap.67) - *Della perfettione delle Figure cantabili* (Cap.68) - *Della imperfettione delle Figure cantabili* (Cap.69) - *Del Punto; delle sue specie; et della suoi effetti* (Cap.70) - *Dell'Vtile, che apportano li mostrati Accidenti nelle buone harmonie* (Cap.71) - *Delle Chorde communi, et delle Particolari delle cantilene Diatoniche, Chromatiche, et Enharmoniche* (Cap.72) - *Se li Due vltimi Generi si possono usare semplici nelle lor chorde naturali, senza adoperare le chorde particolari delli Generi mostrati* (Cap.73) - *Che la Musica si può usare in due maniere; et che le cantilene, che compongono alcuni de i moderni, non sono di alcuno delli nominati Generi* (Cap.74) - *Che'l Diatonico può procedere nelle sue modulationi per gli interualli di Terza maggiore, o di minore; et che ciò non faccia variatione alcuna di genere* (Cap.75) - *Che oue non si ode nelle compositione alcuna varietà di Harmonia, iui non può essere varietà alcuna di Genere* (Cap.76) - *Dell'vtile, che apportano li predetti due Generi; et in qual maniera si possino usare, che faccino buoni effetti* (Cap.77) - *Per qual cagione le Compositioni, che compongono alcuni moderni per Chromatiche, facciano tristi effetti* (Cap.78) - *Delle cose, che concorreuano anticamente nella compositione de i Generi* (Cap.79) - *Opinioni delli Chromatisti ributtate* (Cap.80)*;*

Quarta parte:

Quello, che sia Modo (Cap.1) - *Che li Modi sono stati nominati da molti diuersamente; et per qual cagione* (Cap.2) - *Del Nome, et del Numero delli Modi* (Cap.3) - *De gli Inuentori delli Modi* (Cap.4) - *Della Natura, o Propietà delli Modi* (Cap.5) - *Dell'Ordine de i Modi* (Cap.6) - *Che l'Hipermistolidio di Tolomeo non è quello, che noi chiamiamo Ottauo modo* (Cap.7) - *In qual maniera gli Antichi segnauano le chorde de i loro Modi* (Cap.8) - *In qual maniera s'intenda la Diapason essere*

harmonicamente, overo arithmeticamente mediata (Cap.9) - *Che li Modi moderni sono necessariamente Dodici; et in qual maniera si dimostri* (Cap.10) - *Altro modo da dimostrare il numero delli Dodici Modi* (Cap.11) - *Divisione delli Modi in Autentichi, et Plagali* (Cap.12) - *Delle Chorde finali di ciascun Modo; et quanto possa ascendere, o discendere di sopra, et di sotto le nominate chorde* (Cap.13) - *Delli Modi communi, et delli Misti* (Cap.14) - *Altra divisione delli Modi; et di quello, che si hà da osseruare in ciascuno, nel comporre le cantilene* (Cap.15) - *Se col leuare da alcuna cantilena il Tetrachordo Diezeugmenon; ponendo il Synemennon in suo luogo, restando gli altri immobili; vn Modo si possa mutare nell'altro* (Cap.16) - *Della Trasportatione delli Modi* (Cap.17) - *Ragionamento particolare intorno al Primo modo; della sua Natura; delli suoi Principij; et delle sue Cadenze* (Cap.18) - *Del Secondo Modo* (Cap.19) - *Del Terzo modo* (Cap.20) - *Del Quarto modo* (Cap.21) - *Del Quinto modo* (Cap.22) - *Del Sesto Modo* (Cap.23) - *Del Settimo modo* (Cap.24) - *Del Ottauo modo* (Cap.25) - *Del Nono modo* (Cap.26) - *Del Decimo modo* (Cap.27) - *Dell'Vndecimo modo* (Cap.28) - *Del Duodecimo modo* (Cap.29) - *Quello, che dè osseruare il Compositore componendo; et in qual maniera si habbia da far giuditio delli Modi* (Cap.30) - *Del modo, che si hà da tenere, nell'accommodar le parti della cantilena; et delle estremità loro; et quanto le chorde estreme acute di ciascuna di quelle, che sono poste nell'acuto, possino esser lontane dalla estrema chorda, posta nel graue del Concento* (Cap.31) - *In qual maniera le Harmonie si accommodino alle soggette Parole* (Cap.32) - *Il modo, che si hà da tenere, nel porre le Figure cantabili sotto le Parole* (Cap.33) - *Delle Legature* (Cap.34) - *Quel, che debbe hauere ciascuno, che desidera di venire a qualche perfettione nella Musica* (Cap.35) - *Della fallacia de i Sentimenti; et che'l giuditio non si dè fare solamente col loro mezo: ma si dè accompagnarli la ragione* (Cap.36).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
Adriano Willaert	-	"*…i quali nel cielo stanno a lodare la sua maestà; ne hà concedutto gratia di far nascere a nostri tempi Adriano Willaert, veramente uno de più rari intelletti, che habbia la Musica prattica giamai essercitato: il quale a guisa di nuovo Pithagora essaminando minutamente quello, che in essa puote occorrere, et ritrovandovi infiniti errori…*" (Proemio, p.2).
Iosquino [Josquin Desprez]	*Missa L'homme armé* [*sexti toni*], *Et resurrexit tertia die* (Credo)	"*…che nel principio di quella parte…pose tal consonanza semplicemente, senza accompagnarle niun altro intervallo dalla parte grave; Il che si può etiandio vedere in molte altre cantile antiche*" (III, cap.5, p.153)
Cipriano di Rore	*Canzone: Hella coment*	"*Questo semituono, ancorache non si adoperi nelle modulationi del genere Diatonico…Ma Cipriano di Rore lo adoperò in una parte sola, in quella canzone a quattro voci…si nella parte più grave, come anco nella parte più acuta*" (III, cap.25, p.170).
"*da Iosquino, da Motone, et da altri ancora antichi, et moderni Musici*"	-	"*E ben vero, che è lecito porre nel grave il principio di due parti, che siano distanti l'una dall'altra per una quarta, senza esservi alcun'altra parte più grave, alle quali le altri parti corrispondino*

		per Ottava; massimamente ne i Modi placali, over Impari, che li vogliamo dire…questa libertà al Compositore, di poter porre due parti in tal maniera, non è cosa honesta; massimamente potendolo fare adue voci; sarebbe farlo Soggeto, et obligato ad una cosa fuori di ogni proposito: essendo che lo incominciare in tal modo è stato posto in uso da motli Pratticiperiti…" (III, cap.28, p.175).
Adriano [Willaert]	Motetto: Laus tibi sacra Rubens, '*a cinque voci*'.	(Idem)
[Gioseffo Zarlino]	Motetti ('a cinque voci'): *Osculetur me osculis oris sui; Ego rosa SAaron; Capite nobis parvulas*.	"*Tal licenza presi io anche in quelli tre motetti*…" (III, cap.28, p.175).
P[ierre] *della Rue*	Motetto: *Pater de celis deus* (' *a sei voci'*).	"…*quando il Sogetto principale della compositione fusse composto con tale arteficio, che l'una parte cantasse sopra l'altra in Fuga, o Consequenza, di modo che due di loro cantassero sopra la parte principale del Sogetto, nell'acuto, over nel grave, l'una distante dall'altra per una Quinta, overo per una Quarta*" (III, cap.28, p.175).
[Gioseffo Zalino]	Motetto: *Virgo prudentissima* ('*a sei voci'*).	"…*nel quale tre parti cantano in fuga, o consequenza, due verso l'acuto, una verso il grave per il istessi intervalli*" (III, cap.28, p.175).
[Gioseffo Zarlino]	'*...composi a sete voci'*: *Pater noster* ('*oratione dominicale'*); Ave maria ('*salutatione angelica*').	"…*dove il principale Soggetto di quelle tre parti, che cantano in fuga, non è quella parte che è prima al incominciare a cantare*" (III, cap.28, p.175).
Adriano [Willaert]	*Scimus hoc nostrum*	*Il modo che hà da tenere il Compositore nel fare li Contrapunti sopra una Parte, o Soggetto diminuito* (III, cap.43, p.200)
[Gioseffo Zarlino]	*Essempio* '*tutto di fantasia*'.	(Idem)
Iosquino [Josquin Desprez]	*Per illud Ave prolatum*, "*qui si trova nel Motetto Benedicta es coelorum regina, a sei voci*", com transcrição (p.259)	"*Proposto che lui si haverà alcuna cantilena composta a due voci, alle quale vorrà aggiungere la Terza parte, debbe con diligenza por mente alli passaggi, et alle modulationi, che fanno insieme le due parti proposte; acciò possa comprendere, in che maniera il loro contrapunto sia ordinato; et possa dipoi aggiungere senza alcuno errore quella parte, che lui vuole…di poi che saranno state vedute, et essaminate, si potrà vedere il modo, che si haverà a tenere*

		volendo aggiungere tal parte in alcun'altra compositione composta a Due voci" (III, cap.64, p.258).
Adriano [Willaert]	*Motetti* 'a cinque voci': *Nil postquam sacrum*; *Victor io salve*; *Inclite sforciadum*.	"*…et fondavano la Compositione sopra tal Tenore, et facevano cantare le parti a quel modo, che li tornavano meglio; di maniera, che facessero buona harmonia; usando di porle in Fuga l'una con l'altra; over difare, che l'una imitasse l'altra…*" (III, cap.66, p.264).
Adriano [Willaert]	*Motetti 'a sete voci': Verbum supernum; "sopra il canto di O salutaris hostia"; Praeter rerum seriem.*	"*Piglia anco un Tenore di canto fermo, sopra il quale accommodavano* (*come fanno etiando al di d'hoggi*) *due, o Tre parti in Consequenza; et dopoi sopra di quelle facevano l'altre…*" (III, cap.66, p.264).
Iachetto [Giaches de Wert]	*Motetto a sei voci: Descendi in ortum meum*	(Idem)
[Gioseffo Zarlino]	*Motetti: Miserere mei Deus; "sopra la Antifona Ne reminiscaris Domine"; Pater noster* (*'la Oratione Dominicale'*); *Ave Maria* (*'la Salutatione angelica'*).	(Idem)
Adriano [Willaert]	*Motetti: Veni sancte Spiritus* (*'a sei voci'*); *O beatum pontificem* (*'a cinque voci'*).	"*Ma si dè avertire, che le parti, che cantano in Fuga, non si possono sempre ordinare in tal maniera che'l Consequente canti tutto quello, che canta la guida; onde è necessario, che seguendo la Guida il cantare composte a tal guisa…*" (III, cap.66, p.265).
[Gioseffo Zarlino]	*Motetti a sei voci: Salve regina misericordiae; Litigabant Iudaei "sopra il canto fermo Comedite pinguia".*	"*Il Consequente poi debbe essere ordinato in tal modo, che canti, et finisca tutto il Canto Fermo, et non fuori del suo ordine…*" (III, cap.66, p.265).
Iachetto [Giaches de Wert]	*Motetto: Murus tuus*	"*Si potrà anco pigliare un Canto fermo, et ordinare sopra di lui molte parti; ponendone due, o più l'una all'altra in Fuga continoua, o legata…*" (III, cap.66, p.265).
Adriano [Willaert]	*Motetto: Salve sancta pares, a sei voci.*	(Idem)
Adriano [Willaert]	*Motetto: Venator lepores* ('*sopra'l Canto fermo Argentum, et aurum non est mihi*'); *In principio Deus antequàm terram faceret* ('*sopra quel canto fermo, Omnis Sapientia*'), a sei voci.	"*Potremo simigliantemente pigliare alcun Tenore, ordinandolo con un'altra parte in Fuga in tal maniera; che volendo replicare le parti facino una seconda parte, di modo, che quella che prima fù la Guida diventi il Consequente; et similmente quella, che era Consequente diventi la Guida*" (III, cap.66, p.265).
Iosquino [Josquin Desprez]	"*...in una compositione di Sei voci ne imitò Quattro*": *Alma redemptoris mater; Ave regina*	"*Usano etiando alle volte li Prattici, imitando due, o più Tenori divrsi divarij canti*

	coelorum; Inviolata, integra, et casta.	*ecesiastici, comporre alcune cantilene a più voci, di maniera che l'una dele parti vanghi add imitar l'uno, et altra l'altro*" (III, cap.66, p.265).
Gomberto [Nicolas Gombert]	*Salve regina, Alma redemptoris, Inviolata, Ave regina coelorum*.	"…*imitandone molti, come iui si può vedere*" (III, cap.66, p.265).
Costanzo Festa	Motetto ('a sei voci'): *Exaltabo te Domine, "che accommodò l'Antifona Cum iucunditatem, et il primo verso del Cantico di Zacaria, Benedictus Dominus Deus Israel.*	"*Si potrà anco pigliare due Tenori di canto fermo, et accommodarli, come torna meglio alla cantilena, et sopra di essi comporre le altre parti*…" (III, cap.66, p.265).
[Gioseffo Zarlino]	*Ecce tu pulchra es* ('a cinque voci').	"…*porre due parti della cantilena, lassando da parte il canto fermo, in Consequenza; overamente porle legate insieme con la Imitatione*…" (III, cap.66, p.265).
Motone [Jean Mouton]	Motetto ('*a otto voci*'): *Nesciens mater*.	"*Si potrebbe anche comporre le Cantilene facendo le parti raddoppiate, cioè ponendo le parti a due, a due in Consequenza, overo nella Imitatione*…" (III, cap.66, p.265).
Gomberto [Nicolas Gombert]	Motetto ('a otto voci'): Inviolata, integra, et casta.	(Idem)
Adriano [Willaert]	Motetto ('a sei voci'): *Salve sancta parens*; *Canzone* ('*a sei voci*'): *Sur l'herbe brunette*.	(Idem)
Adriano [Willaert]	*Sancta, et imaculata virginitas; Canzone* ('*a quattro voci*'): *Petite camusete*.	"*Oltra di questo si potrà comporre a Quattro, a Cinque, et a più voci in mille modi* (*dirò cosi*) *ponendo le parti hora in Consequenza, hora nella Imitatione; ove si ritroverà esser tanti li Consequenti, quante saranno le Guide*…" (III, cap.66, p.265).
P[ierre] *della Rue*	*Messa O salutaris hostia*, 'a quattro voci'.	"*Sarà anco lodevole il comporre Quattro parti sopra una, ponendone alcune in Fuga, et alcune nella Imitatione*" (III, cap.66, p.265).
Adriano [Willaert]	*Messa Mente tota*, 'a quattro voci'.	(Idem) (III, cap.66, p.266).
Adriano Willaert	-	"…*ogni giorno si veggono molte altre compositioni, composte dalla Eccellentissimo Adriano Willaert, lequali, oltra che sono piene di mille belle, et leggiadri inventioni; sono anche dottamente, et elegantemente composte*" (III, cap.66, p.266).
Adriano [Willaert]	-	"*Quattro parti simili compose etiandio l'Eccellentissimo Adriano di maniera, che quando si è arrivato al fine, di nuovo si può incominciare dal principio, et ritornare quante fiate si vuole; come dimostrano li Ritornelli*

		posti nel fine di ciascuna [*voci*]…" (III, cap.66, p.267).
Iosquino [Josquin Desprez]	"*il Tenore [della Messa] La, sol, fa, re, mi; et il Tenore della Messa Hercules Dux Ferrariae*".	"*Ma bisogna sapere, che tal Soggetto può essere fatto dal Compositore…cavato dalle vocali di queste parole, sopra lequali compose due Messe a Quattro voci, che sono degne di essere udite*" (III, cap.66, p.267).
Iosquino [Josquin Desprez]	*Messa Pange lingua;* [*Messa*] *Gaudeamus;* [*Messa*] *Ave Maris Stella, "tutti a quattro voci*".	"*Overamente tal Soggetto piglia da altri: percioche si piglia alcun Tenore di Canto fermo…*"(III, cap.66, p.267).
Brumello [Antoine Brumel]	"*quella de i Defunti*" [*Requiem*], *a quattro voci*.	(Idem)
P. Molù [Pierre Moulu]	"*essempio da quella Messa...*" [*Missa duorum facierum*]	"*…il quale la compose in tal maniera, che si può cantare con le Pause, et senza, et torna molto bene*". (III, cap.66, p.267).
Occheghen [Joannes Ockeghem], "*il quale fu maestro di Iosquino*"	"*...et da quella, che fece Occheghen*" [*Missa Prolationum*].	"*…la quale compose di maniera, che si poteva cantare per qualunque Tempo, o prolatione si voleva, che faceva buono effetto*. (III, cap.66, p.267-268).
Adriano [Willaert]	*Salmi: Confitebor tibi domine in toto corde meo in consilio iustorum; Laudate pueri dominum; Lauda Ierusalem dominum; De profundis; Memento domine David. Magnificat anima mea Dominum.*	"*Percioche composti li Chori in cotal maniera* [*spezzato*], *ciascuno da per sé si potrà cantare separato, che non si debbe però schivare la fatica: percioche è cosa molto lodevole, et virtuosa; et tale difficultà si farà alquanto più facile, quando si haverà essaminato le dotte compositioni di esso Adriano, come sono queli…"* (III, cap.66, p.268).
[Gioseffo Zarlino]	*Magnificat* ('*a tre chori*')	"*…et molti altri; tra i quali…*" (III, cap.66, p.268).
Morale Spagnolo [Cristóbal de Morales]	Motetto: *Verbum iniquum, et dolosum* ('*a cinque voci*').	"*…quando le cantilene procedeno per le chorde segnate col b tondo dal loro principio; trasportate verso il grave per un Tuono*" (III, cap.77, p.286).
Adriano [Willaert]	Motetto: Aspice Domine, ('a sei voci').	(Idem)_
-	*Introito: Rorate coeli de super,* "*che si canta nella Messa della quarta Domenica dell'Advento*".	"*…si chiamarà Primo modo perfetto*" (IV, cap.13, p.314).
-	[*Introito*:] *Vultum tuum de precabuntur, "che si canta nella Messa della Ottava della Natività del Signore*"	"*…si potrà dimandare Secondo modo perfetto*" (IV, cap.13, p.314).
-	*Introito: Iustus es Domine, "che si canta nella Messa della Domenica Decima settima dopo la solennità delle Pentecoste*".	*Delli primi* [*overo Superflui*] *havemo un essempio nell'Intoito…del Primo modo*" (IV, cap.13, p.315).
-	*Introito: Puer natus est nobis, che si canta alla Terza messa il Sacrosanto giorno della Natività del Figlivolo di Dio".*	"*Delli secondi* [*overo Imperfetti o Diminuti*] *sono quasi infiniti gli essempi, tra i quali si ritrova l'Introito…del settimo modo*" (IV, cap.13, p.315).

-	*Sequenza* (*"che si canta dopo la Epistola il Sacratissimo giorno della Resurretione"*): *Victimae paschali laudes immolent Christiani;* *Antifona: Salve regina misericordiae;* *Responsori* (*"che si cantano al matutino"*): *Duo Seraphim; Sint lumbi;* *Introito: Spiritus Domini replevit orbem terrarum* (*"che si canta nella Messa della solennità delle Pentecoste"*).	*Delli Modi communi, et delli Misti* (IV, cap.14, p.315).
-	*Introito: Gaudete in Domino* (*"che si canta la Domenica terza dell'Advento del Signore"*); *Suscepimus Deus misericordiam tuam* (*"che si canta la Domenica ottava dopo la solennità delle Pentecoste"*).	"*Si debbe avertire, che li Modi si considerano in due maniere: imperoche sono alcuni Modi, sotto i quali si cantano i Salmi di David, et li Cantici evangelici; et alcuni sotto i quali si cantano le Antifone, Responsorij, Introiti, Graduali, et simili altre cose. Queste si possono chiamare Modi varij: essendo che non gli è di un solo canto, et una determinata forma per tutti li Modi, nella quale si habbiano da cantare tutte le Antifone, Responsorij, et altre cose simili del Primo modo (dirò per essempio) sotto un Tenore, o aria, nella maniera che cantano li Salmi, et li Cantici; sotto un altro tutte quelle del Secondo; cosi tutte quelle de gli altri Modi: ma si bene è variato; come si può vedere in molte cantilene: percioche cantano sotto un Tenore, overo Aria…*" (IV, cap.15, p.316).
-	*Magnificat anima mea Dominum*	"*Ne si trova differenza alcuna tra li Modi tanto destivi, quanto feriali, con i quali cantano i Cantici evangelici, da quelli, che cantano li Salmi; se non, che nelli Modi festivi…sogliono variare alqanto i principij di alcuni Modi, come sono quelli del Secondo, del Settimo, et dell'Ottavo…*" (IV, cap.15, p.316).
Iachetto [Giaches de Wert]	-	"*Percioche quando vorrà comporre sopra le parole del Cantico evangelico nominato di sopra, che si canta nel Vespero, fa dibisogno, che seguiti il Modo, et la Intonatione, che si canta ne i Canti fermi il detto Canto; si come dè fare anco, quando componerà sopra le parole di alcuno Salmo, che si canta nel Vespero, overo il altre hore; sia poi tal Salmo composto in maniera, che li suoi Versi si possino cantare con un altro choro scambievolmente,*

		come hà composto Iachetto, et molti altri…" (IV, cap.15, p.316).
Lupo [Lupus Hellick]	*Salmi* (*"a quattro voci"*): *Inconvertendo Dominus captivitatem syon; Beati omnes qui timent Dominum*	"*…o pur siano tutti interi, si come compose Lupo…sotto'l Modo ottavo*" (IV, cap.15, p.316).
Adriano [Willaert]	*Salmi: Laudate pueri Dominum; Lauda Hierusalem Dominum*	"*…overamente siano composti a due chori, come li Salmi di Adriano…che si chiamano a choro spezzato*" (IV, cap.15, p.316).
-	*In sanctitate serviamus Domino* (Antif.), com transcrição. Na mesma página (p.318), o mesmo exemplo é apresentado de maneira transposta, com a presença do ♭ *molle* no início do pentagrama ("*Ma se noi porremo nel principio de tali Tenori il segno ♭, il quale demostra, che per tutta la cantilena dovemo procedere per le chorde del Tetrachordo synemennon, dico che allora tal chorda sarà naturale*").	"*Poniamo il sottoposto Tenore del Settimo modo, contenuto nelle sue chorde naturali…tra la Settima specie della Diapason*" (IV, cap.16, p.318).
-	*Amplius lavame Domine* (Antif.), com transcrição. Na mesma página (p.318), o mesmo exemplo é apresentado de maneira transposta, com a presença do ♭ molle no início do pentagrama.	"*Dico, che se in tal Tenore, overo in un altro simile si mutasse la chorda ♮ solamente una, o due volte nella ♭; questo non sarebbe, che tal Modo si trasmutasse, se non in quella particella, ove fusse posto; et non haverebbe possanza di fare, che tal Modo non fusse anche Settimo: Imperoche se bene tal chorda posta in cotal modo è necessaria, per potere regolare la modulatione; tuttavia essendo accidentale, non muta la forma del Modo di maniera, che non si habbia da conoscere per Settimo; come da questo essempio si può vedere*" (IV, cap.16, p.318).
Gioan Motone [Jean Mouton]	*Messa...sopra l'Antifona Argentum, et aurum non est mihi*	"*Diremo adunque, che se per la varietà del tetrachordo, segue la variatione della Diapason; et dalla varità della Diapason la varietà del Modo; procedendo dal primo all'ultimo diremo, che tal Tetrachordo posto al secondo mostrato modo, habbia di mutare un Modo nell'altro. In questa maniera variò il Modo Gioan Motone nella Messa, che compose sopra l'Antifona Argentum, et aurum non est mihi, la quale è del Settimo modo; nondimeno trasportando il Tetrachordo, overo mutandolo la fece dell'Undecimo*" (IV, cap.16, p.318).

"*Ocheghen, et il suo discepolo Iosquino, et infiniti altri*"	-	"*Et tali trasportationi sono hora in uso appresso i Musici moderni; come furono anche appresso gli Antichi…*" (IV, cap.17, p.319).
	In sanctitate serviamus Domino (*Antif.*), em duas transposições (apresentadas com o uso *de ♭ molle* e ⨯ no início de cada um dos pentagramas).	*Della Trasportatione delli Modi* (IV, cap.17, p.319).
Adriano [Willaert]	*Motetti* (*'a sei voci'*)*: Veni sancte spiritus; Victimae paschali;* *Madrigale* (*'a cinque voci'*)*: Giunto m'hà Amor.*	*Ragionamento particolare intorno al Primo modo, della sua Natura, delli suoi Principij, et delle sua Cadenze* (IV, cap.18, p.320).
Morale Spagnolo [Cristóbal de Morales]	*Motetto* (*'a quattro voci'*)*: Sancta, et immaculata virginitas.*	*"…et ponendovi la ♭; come fece Morale…*" (IV, cap.18, p.322).
Iosquino [Josquin Desprez]	*Motetto* (*'a sei voci'*)*: Praeter rerum seriem*	*Del secondo modo* (IV, cap.18, p.323).
Adriano	*Motetto* (*'a sette voci'*)*: Praeter rerum seriem;* *Madrigale* (*'a sete voci'*)*: Che fai alma;* *Motetto* (*'a sei voci'*)*: Avertatur obsecro domine;* *Madrigale* (*'a sei voci'*)*: Ove ch'i posi gli occhi.*	(Idem)
[Gioseffo Zarlino]	*Pater noster* (*'Oratione Dominicale*)*; Ave maria,* (*'Salvatione angelica*)*, 'a sette voci'.* *Motetti: Ego rosa SAaron; Capite nobis vulpes parvulas, 'a cinque voci'.*	(Idem)
Isac [Heinrich Isaac]	Motetto (*'a quattro voci*'): *O Maria mater Christi*	*Del Terzo Modo* (IV, cap.20, p.324).
Adriano [Willaert]	*Motetti* (*'a sette voci'*)*: Te Deum patrem; Huc me sydereo; Haec est domus domini;* *Madrigale* (*'a cinque voci'*)*: I mi rivolgo indietro.*	(Idem)
[Gioseffo Zarlino]	[*Motetto a cinque voci:*] *Ferculum fecit sibi rex Salomon*	(Idem)
Iosquino [Josquin Desprez]	*Motetto* (*'a quattro voci'*)*: De profundis clamavi ad te Domine*	*Del Quarto Modo* (IV, cap.21, p.324).
Adriano [Willaert]	*Motteto* (*'a sei voci'*)*: Peccata mea Domine;* *Madrigale* (*'a sei voci'*)*: Rompi dell'empio cor' il duro scoglio.*	(Idem)
[Gioseffo Zarlino]	*Miserere mei Deus, miserere mei*; *Messa* "*senza usar le ooservanze mostrate nella Terza parte*" [*Sine nomine*]	(Idem)
Adriano [Willaert]	*Spoliatis aegypyijs* (*"Hinno di Santo Francesco"*)	*Del Quinto Modo* (IV, cap.22, p.325).
Cipriano di Rore	*Madrigali* (*'a quattro voci'*)*: Di tempo in tempo mi fà men dura; Dura che ornata sete.*	(Idem)
Francesco Viola	*Madrigale* (*'a quattro voci'*)*: Fra quanti amor*	(Idem)

Motone [Jean Mouton]	Motetto: Ecce Maria genuit nobis Salvatorem;	*Del Sesto Modo* (IV, cap.23, p.327).
Adriano [Willaert]	*Salmo* (‘*a due chori spezzati’, ‘a otto voci*’): *Inconvertendo Dominus captivitatem Syon*.	(Idem)
Adriano [Willaert]	[Motetto:] Pater peccavi; [Madrigal:] I piansi hor canto	*Del Settimo Modo* (IV, cap.24, p.328).
Iosquino [Josquin Desprez]	*Motetti* (‘*a sei voci*’): *Benedicta es coelorum regina; Audite insulae.*	*Dell’Ottavo Modo* (IV, cap.25, p.329).
Adriano [Willaert]	[Motetto ‘a sette voci’:] *Verbum supernum prodiens*; Madrigale (‘*a sette voci’*): *Liete, et pensose, accompagnate, et sole Donne.*	(Idem)
-	*Pater noster* (‘*Oratione dominicale*’); *Credo in unum Deus* (“il Simbolo Niceno”); *Ave maria gratia plena*.	“*Sono di questo Modo molte Cantilene ecclesiastiche…tra lequali si trova il canto…Pater noster, la qual finisce nella chorda A*…” (IV, cap.26, p.330).
P[ierre] *della Rue*	*Messa Ave Maria gratia plena* (‘*a quattro voci’*), “*nelle chorde vere*”.	*Del Nono Modo* (IV, cap.26, p.330).
-	Introito: *Gaudeamus omnes in Domino* (“*del Primo Modo*”).	(Idem)
Iosquino [Josquin Desprez]	*Messa* [*Gaudeamus omnes in Domino*], ‘*a quattro voci*’.	“*Et se la chorda ♭ posta in luogo della ♮ hà possanza di mutare un Modo nell’altro; non è dubbio, che ritrovandosi il detto Introito collocato nella Quarta specie della Diapason, et cantandosi per la propietà di ♭ molle, non sia anco del Nono modo; come essaminando il tutto, et quello, che hò detto di sopra nel* Cap. 16*...Ma quando si volesse ridurre nelle sue vere chorde naturali, trasportandolo nell’acuto per una Diapente, si troverebbe collocato tra la Prima specie della Diapason a et aa; si come fece il Dotto Iosquino*…” (IV, cap.26, p.331).
	“*la Intonatione del Salmo: In exitu Israel de Aegypto*”, com transcrição; *Nos qui vivimus benedicimus Dominum* (Antif.)”	“…*alcuni non hanno detto male, quando giudicAarono, che la Intonatione del SalmoIn exitu Israel de Aegypto...fusse del Nono modo: percioche vogliono, che la Antifona, Nos qui vivimus benedicimus Dominum, sia stata guasta, et trasportata fuori del suo logo, da alcuno scrittore, che habbia voltuo mostrarsi più saggio de gli altri; si come hanno fato anche dell’altre*” (IV, cap.26, p.331).
Giachetto [Jacquet de Mantua]	Motetto (‘a cinque voci’): *Spem in alium nunquàm habui*	*Del Nono Modo* (IV, cap.26, p.332).
Morale Spagnolo [Cristóbal de Morales]	Motetto (‘a cinque voci’): *Sancta, et immaculata virginitas*	(Idem)

[Gioseffo Zarlino]	Motetto (‘a cinque voci’): *Si bona suscepimus de manu Domini;* *Madrigale (‘a cinque voci’)*: *I vò piagendo il mio passato tempo*	(Idem)
Verdeloto [Philippe Verdelot]	[Motetto,‘a quattro voci’:] *Gabriel archangelus locutus est Zachariae,*	*Del Decimo Modo* (IV, cap.27, p.332).
Adriano [Willaert]	[Motetto,‘a quattro voci’:] *Flete oculi, rorate genas*	(Idem)
-	Messa, “*la quale chiamano de gli Angioli*”; Antifone: *Alma redemptoris mater; Regina Coeli laetare Haleluiah*.	*Dell’Undecimo Modo* (IV, cap.28, p.333).
Iosquino [Josquin Desprez]	*Stabat mater dolorosa, ‘a cinque voci’*.	(Idem)
Adriano [Willaert]	*O salutaris hostia; Alma redemptoris mater; Pien d’un vago pensier, ‘a sei voci’*.	(Idem)
Giachetto [Jacquet de Mantua]	*Descendi in ortum meum, ‘a sei voci’*.	(Idem)
Gomberto [Nicolas Gombert]	*Audi filia, ‘a cinque voci’*.	(Idem)
[Gioseffo Zarlino]	*Ego veni in hortum meum, ‘a cinque voci’*.	(Idem)
-	*Ave regina coelorum* (antif.)	*Del Duodecimo Modo* (IV, cap.29, p.334).
Iosquino [Josquin Desprez]	Motetto (‘a cinque voci’): *Inviolata integra, et casta es Maria*	(Idem)
Adriano [Willaert]	Motetti: *Inviolata integra, et casta es Maria, ‘a sette voci’; Mittit ad virginem, ‘a sei voci’; Madrigali: Quando nascesti Amor, ‘a sette voci’; I vidi in terra angelici costumi, ‘a sei voci’; Quando fra l’altre donne, ‘a cinque voci’*.	(Idem)
Giachetto [Jacquet de Mantua]	Motetti (‘a cinque voci’): Decantabat populus.	(Idem)
[Gioseffo Zarlino]	Motetti: Nemo venit ad me, ‘a cinque voci’; O quam gloriosum est regnum, ‘a sei voci’.	(Idem) (p.335)
Verdeloto [Philippe Verdelot]	*Si bona suscepimus de manu Domini*, ‘*a cinque voci*’.	*Quello, che de osservare il Compositore componendo, et in qual maniera si habbia da far giuditio delli Modi* (IV, cap.30, p.336).
Adriano [Willaert]	*O invidia nemica*, ‘*a cinque voci*’.	(Idem)
-	*Domine fac meum secundum misericordiam tuam* (“*Offertorio, che si canta nella Messa della Quarta feria della Dominica terza di Quadragesima*”).	(Idem)

-	*Tollite hostias*, "*che si canta fatta la Communione della Messa della Dominica Decima ottava dopo le Pentecoste*"; Per signum Crucis, "*che so canta ne i giorni solenni della Inventione, et della Essaltatione di Santa Croce*".	(Idem)
Adriano [Willaert]	*I vidi in terra angeli costumi; Aspro core e selvaggio; Ove ch'i posi gli occhi, "tutte a sei voci*"; *Quando fra l'altre donne; Giunto m'ha Amor, " a cinque voci*".	"*Ma quando la materia sarà flebile, si dè procedere con movimenti tardi, et lenti; come ne hà insegnato Adriano ad esprimere l'uno, et l'altro modo in più cantilene*…" (IV, cap.32, p.340)
-	*Credo in unum Deum*	"…*eccettuando alcune volte le mezane, che si mandano come le Minime; et anche come le Semiminime; come si comprende in molte cantilene, et massimamente nel Credo in unum Deum, il quale chiamano Cardinalesco*" (IV, cap.33, p.341).
Adriano [Willaert]	-	"*Ma perche in questa materia si potrà havere infiniti essempi, essaminando le dotte compositioni di Adriano, et quelli, che sono stati veramente, et sono suoi discepoli*" (IV, cap.33, p.341).
Iosquino [Josquin Desprez]	[apud] "*Secondo libro del Cortegiano del Conte Baldessare Castiglione"*.	"…*che cantandosi in presentia della nominata Signora [Duchessa di Urbino] un motetto, non piacque, ne fù risputato nel numero de i buoni, fino a tanto, che non si seppe, che la compositione era di Iosquino* (IV, cap.36, p.346).
Adriano Willaerte [Adrian Wiallert], *Iosquino* [Josquin Desprez]	*Verbum bonum*	"*Ma per mostrare anco quanto possa alcune volte la malignità, et la ignoranza insieme de gli huomini, mi soviene hora alla memoria quello, che molte fiate hò udito dire dall'Eccellentissimo Adriano Willaerte, che cantandosi in Roma nella capella del Pontefice quasi ogni festa di nostra Donna quel motetto a sei voci, Verbum bonum, et suave, sott'il nome di Iosquino; era tenuto per una belle compositioni, che a quei tempi si cantasse: essendo lui venuto di Fiandra in Italia al tempo di Leone Decimo, et ritrovandosi in luogo, ove si cantava cotal motetto, vidde che era intitolato a Iosquino; et dicendo lui, che era il suo, come era veramente; tanto valse la malignità, overo (dirò più modestamente) la ignoranza di*

	coloro, che mai più lo volsero cantare. Di constoro, che sono senza alcun giuditio soggiunge in quello istesso luogo il Conte Baldessara un altro essempio di uno, che bevendo di uno istesso vino, diceva tallora, che era perfetissimo, et tallora insipidissimo: percioche gli era persuaso, che erano du due sorti di vino" (IV, cap.36, p.346).

- **Ts.21**

Título: *La Illuminata de Tutti i Tuoni di Canto Fermo, con alcuni Belissimi Secreti, non d'altrui piu scritti, Composta per Il Reverendo Padre Frate Illuminato Aiguino da Bressa, dell'ordine Seraphico d'Osservanza.*
Autor: Illuminato Aiguino.
Impresso por: Antonio Gardano.
Local e data da edição considerada: Veneza, 1562.
Localização do testemunho de referência: Paris, Bibliothèque Nationale de France, microfilme NUMM-58194.

Tratado dedicado a: *Signora Paola Contessa di Guastalla et Essemplarissima Ancilla di Giesu Christo.*
Paratextos: ausente.

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: Guido Aretino, Nicolao Vuolico Baroducense [Nicolas Wollick], Giovan[ni] Spadaro [Spataro], Pietro Aaron, Giovan Tintore [Johannes Tinctoris], Boetio, Marchetto Padovano, Franchino [Gaffurio], Gregorio, Augustino.

Índice:

[*Libro primo*:]

Della mano secondo i Greci (cap.1) - *Della mano de Guido Aretino, et della sua diuisione* (cap.2) - *Delle chiaui vniuersali della mano de Guido et quante sono, et anchora quante sono le chiaui particolari, et che il b molle è accidentale, et che cosa sia chiaue* (cap.3) - *Che cosa sia proprietà, et quante sono nel Monacordo* (cap.4) - *A che modo furno trouate le sei sillabe, cioè ut re mi fa sol la* (cap.5) - *Come si debbe intendere quel verso ut re mi scandunt, fa sol la, quoque descendunt* (cap.6) - *Che cosa sia mutatione, et in Gamma ut, in A re, in mi, et in b fa mi primo et secondo, et in E la, non si faranno mutatione* (cap.7) - *In quanti luoghi della mano si farà mutatione, et quanti mutationi si farà per ogni positione della mano* (cap.8) - *Che cosa è tuono, et della sua diuisione* (cap.9) - *Del semituono minore et maggiore* (cap.10) - *Del dittono* (cap.11) - *Del semidittono* (cap.12) - *Del diatessaron minore, overo quarta minore* (cap.13) - *Della quinta, overo diapente* (cap.14) - *Della quantità delli modi overo tuoni, et che cosa sia tuono* (cap.15) - *Della compositione del primo et secondo tuono* (cap.16) - *Della compositione del terzo et quarto tuono* (cap.17) - *Della compositione del quinto et sesto tuono* (cap.18) - *Della compositione del settimo et ottauo tuono* (cap.19) - *Perche causa si piglia la prima spetie del diatessaron a componere il settimo tuono, et che non si piglia una dell'altre dua* (cap.20) - *Delli cinque ordini del canto Fermo* (cap.21)*;*

Libro Secondo:

Della terminatione delli tuoni regolati (cap.1) - *Della perfettione et imperfettione del primo et secondo tuono* (cap.2) - *Della perfettione et imperfettione del terzo et quarto tuono* (cap.3) - *Della perfettione et imperfettione del quinto et sesto tuono* (cap.4) - *Della peefettione* [*sic: perfettione*] *et imperfettione del settimo et ottauo tuono* (cap.5) - *Della perfettione delli tuoni secondo l'opinione d'alcuni, et massime di Marchetto Padoano, con la risposta da noi data* (cap.6) - *Dell'autorità delli tuoni autentici, overo Signori* (cap.7) - *Che cosa sia mistione et della sua diuisione* (cap.8) - *Delli tuoni imperfetti con la mistione imperfetta* (cap.9) - *Della mistione perfetta con li tuoni perfetti, et delle positioni ò stanze overo corde che fanno giudicare i tuoni* (cap.10) - *Per cortesia diremo contra la particola disopra detta, qual dice di conoscere i tuoni per la positione overo corda* (cap.11) - *Risolutione del capitolo sopradetto, et in che modo doueuano fare gli scrittori, et per le speti debbono essere giudicati i tuoni* (cap.12) - *De alcuni che volesse tenere l'opinione di giudicare i tuoni per stanza, overo corda* (cap.13) - *De alcuni canti i quali mentre che siano imperfetti dalla parte remissa amp; intensa, eguali de figure del diatessaron, non sempre si debbe giudicare il tuono per stanza* (cap.14) - *De alcuni canti i quali sono composti d'una quinta di estremo a estremo* (cap.15) - *De tutti li canti che saranno composti per quarta, overo diatessaron* (cap.16) - *Della compositione del dittono, et anchora del semidittono* (cap.17) - *Della commistione maggiore imperfetta* (cap.18) - *Delli tuoni misti con la commistione maggiore imperfetta* (cap.19) - *Del tuono commisto con tutti i Signori tuoni* (cap.20) -

Che cosa sia commistione minore imperfetta (cap.21) - *Del diatessaron che nasce da D sol re, al G sol re ut primo, non sempre sarà al seruitio del primo tuono* (cap.22)*;*

Libro Terzo:

Della commistione perfetta (cap.1) - *D'alcune considerationi circa della commistione perfetta* (cap.2) - *Della commistione mista* (cap.3) - *Dell'operatione del diapente et diatessaron quando sono per se soli* (cap.4) - *De i tuoni irregolari, et della quantità loro con la terminatione di essi* (cap.5) - *Contra all'opinioni de i scrittori quali hanno dimostrato che in D la sol re, debbe terminare il settimo et ottauo tuono irregolare* (cap.6) - *Delli principii di ciascun tuono* (cap.7) - *Che cosa vuol significare e u o u a e* (cap.8) - *Modo di conoscere il primo et secondo tuono delli Salmi con la intona ne* [*sic: intonatione*] *loro a compiacenza posti, et il simile de tutti li altri tuoni* (cap.9) - *Modo di conoscere il terzo et quarto tuono delli Salmi con la intonatione loro* (cap.10) - *Modo di conoscere il quinto et sesto tuono delli Salmi con la intonatione loro* (cap.11) - *Modo di conoscere il settimo et ottauo tuono delli Salmi con la intonatione loro* (cap.12) - *Dell'intonatione delli cantici, cioè del Magnificat et Benedictus* (cap.13) - *De tutti i seculorum di ciascun tuono, posti a compiacenza* (cap.14) - *Contra all'opinione d'alcuni scrittori, circa dell'intonatione del Salmo festiuo del quinto tuono* (cap.15) - *Che tuono sarà quello che terminara in C fa ut, come fanno gli Alleluia di Assumpta est Maria è di Bene fundata est della dedicatione della Chiesa* (cap.16) - *Contra al* cap. *disopra detto, che il quinto et sesto tuono, et anchor il settimo et ottauo, non debbono terminare in C fa ut* (cap.17) - *Della natura del diapente congiunto* (cap.18) - *Della dignità delle neume auanti la prima pausa, come nelli libri Romani appare* (cap.19) - *Modo di conoscere i tuoni de gl'Introiti, de i Graduali con i suoi versi, et il simile dell'Alleluia, con i suoi versi* (cap.20) - *Come nella fine delli canti, in cambio dell'Alleluia non si debbe dire sempre Dicit dominus, overo Ineternum, overo altre parole* (cap.21) - *Che cosa sia tritono overo quarta maggiore* (cap.22) - *D'alcuni tritoni comportabili* (cap.23) - *Del tritono conuertito nella seconda spetie del diatessaron, et che la presente figura ⁜ è chiamata al contrario dalla natura sua* (cap.24) - *Come il cantore è tenuto alcuna volta a commettere il tritono per fare il diapente perfetto, et per contrario secondo l'occorrenze loro* (cap.25) - *Come disopra di A la mi re, non sempre di debbe dire fa* (cap.26) - *Delle note del canto fermo, et della sua misura con alcune considerationi* (cap.27) - *Modo da intonare i canti senza distonatione alcuna* (cap.28) - *Modo d'intonare gl'Introiti, i Graduali, Alleluia, gl'Offertori, et le post Comunioni* (cap.29) - *Come il Chorista debbe gouernarsi in choro* (cap.30) - *In che modo si debbon gouernare duoi cantori quando sono accompagnati per intonare* (cap.31) - *Come debbono essere cantati gli Agnus Dei delli Apostoli* (cap.32) - *Della contrarietà d'alcuni circa l'Alleluia, che nella dominica infra l'ottaua della Epifania, come appare in figura* (cap.33).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
-	*Euge serve bone* (antif.), "*del Benedictus ratione discensionis*".	"…*è giudicato primo tuono, nondimeno è giudicato primo tuono, per rispetto del dittono qual dice fa,la, et fa sol la*" (*Risolutione del capitolo sopradetto, et in che modo doueuano fare gli scrittori, et per le speti debbono essere giudicati i tuoni,* II, cap.12, f.24v).
-	*Hec est virgo sapiens* (antif.), "*una de numero prudentum delle virgine*".	"…*per cagione della ciscensa sua è secondo tuono imperfetto, nondimeno è giudicato primo tuono, per cagione del dittono qual dice fa sol la*" (*Risolutione del capitolo sopradetto, et in che modo doueuano fare gli scrittori, et per le speti debbono essere giudicati i tuoni,* II, cap.12, f.24v).
-	"*Antiphona di santo Lorenzo al secondo vespero*" [Misit Dominus Angelum?]	"…*quale si trova essere settimo tuono, per cagione de quelli duoi diapente congiunti non dimeno la chiesa non ha voluto privarsi dell'autorità sua, che di settimo doverebbe essere secondo l'ordine musicale, ritrovarsi*

		ottavo, et in molti altri modi…" (*De alcuni che volesse tenere l'opinione di giudicare i tuoni per stanza, overo corda*, II, cap.13, f.26r).
-	*Protege domine* (‘*Offertorio di Santa Croce*’); *Ego sum pastor bonus* (‘*Alleluia di San Tomaso’*)	"*Dimost*[*ratione*] *del secondo tuono commisto con il setimo, per cagione della quarta spetie diapente pertinente al settimo tuono*" (*Della commistione maggiore* imperfetta, II, cap.18, f.29r).
-	"*Alleluia di san Paolo*" [*Magnus sanctus Paulus*]	"*Dimostratione del secondo tuono commisto con l'ottavo, per cagione della quarta spetie del diapente rivoltata per contrario, nascente dalla positione G sol re ut primo, al C fa ut*" (*Della commistione maggiore imperfetta*, II, cap.18, f. 29r).
-	*Letentur coeli et exulter terra* ("*Offertorio della prima messa della Natività*")	"…*il qual è quarto tuono imperfetto, et è commisto con il settimo per cagione delli tre diatessaron, quali dicono re sol, nascenti della positione D sol re, al G sol re ut primo*" (*Che cosa sia commistione minore imperfetta*, II, cap.21, f.37v).
-	"*Alleluia della quarta dominica dell'Advento*" [*Veni, Domine, et noli tardare*]	"…*è quarto tuono imperfetto, et è commisto con il settimo per cagione delli tre diatessaron, quali dicono re sol, nascenti dalla positione D sol re, alla positione G sol re ut*" (*Che cosa sia commistione minore imperfetta*, II, cap.21, f.37v).
-	*Antiphona: Convocatis Iesus duodecim apostolos* ("*In feria quinta dopo il Spirito santo*")	"…*è primo tuono, et ascendere in E la mi secondo, et ritrovasi havere un diatessaron del terzo tuono, qual nasce dal ♭mi di b fa mi, in E la mi secondo*…" (*Della commistione perfetta*, III, cap.1, f.39v).
-	"*Antiphona nel sabbato prossimo alle calende di Novembre*": *Vidi dominum sedentem*; "*Offertorio della dominica quarta dopo Pascha*": *Iubiliate dei Anchor*	"…*del primo tuono commisto con il quinto perfetto*…[l'Antiphona] *è primo tuono, et ascende in Fa fa ut secondo, et ritrovasi havere la sua diapente fa re fa, nascere di F fa ut primo, al C sol fa ut*" (*Della commistione perfetta*, III, cap.1, f.39v).
-	"*Graduale della dominica Settuagesima*": *Adiutor in opportunitatibus*.	"…*come chiaramente ciascuno puo vedere fa re fa, da F fa ut, al C sol fa ut"…del terzo tuono commisto perfetto, con il quinto*" (*Della commistione perfetta*, III, cap.1, f.39v-40r).
-	"*Graduale della Croce*": *Christus factus est*.	"*anchora il quinto tuono sarà commisto con il settimo perfetto…si trova in esso canto la quarta spetie del diapente*" (*Della*

		commistione perfetta, III, cap.1, f.40r)
-	"*Antiphona del Benedictus de tutti li Santi*": *Te gloriosus*	"*Anchora il settimo tuono sarà commisto con il primo perfetto, perche ascende in A la mi re secondo, et ha dentro la prima spetie del diapente, da D la sol re, in A la mi re secondo*" (*Della commistione perfetta*, III, cap.1, f.40r)
-	"*Offertorio della Croce*": *Dextera domini*.	"*…perche descende in Gamma ut, et da esso, al G sol re ut primo, nasce la compositione del settimo [tuono] regolare, ha corrispodenza dell'ottava sua, di G sol re ut primo, al G sol re ut secondo, et ha dentro la quarta septie del diapente, qual dice ut re fa sol, dal Gamma ut, al D sol re…del secondo t*[uono] *commisto con il settimo perfetto*" (*Della commistione perfetta*, III, cap.1, f.40r)
-	"*Offertorio, della quarta dominica dopo la Pentecoste*": *Illumina oculos meos*.	"*…il quarto tuono verra commisto con il primo perfetto, perche descende in A re, et essa positione è terminatione del primo et secondo irregolare a corrispondenza dell'ottava sua A la mi re primo…et ritrovasi havere un diapente qual dice re la, dalla posi. D sol re, et A la mi re primo*" (*Della commistione perfetta*, III, cap.1, f.40v)
-	"*Introito della feria quarta mensis Settembris*": *Exultate deo adiutori nostro*.	"*…Delche dalla positione A re, alla positione A la mi re, nasce la compositione del primo tuono irregolare, come dimostra la sopra detta figura. Anchora il sesto tuono verra commisto con il terzo perfetto, perche descende in ♯mi, et di esso ♯mi al ♯mi di b fa mi, nasce la compositione del terzo tuono irregolare, et ha dentro la diatessaron pertinente al terzo tuono, qual dice mi la, da E la mi primo, ò A la mi re primo… del sesto t[uono] commisto perfetto, con il terzo irregolare*" (*Della commistione perfetta*, III, cap.1, f.40v)
-	"*Offertorio della vigilia della Pentecoste*": *Emitte spiritum tuum*.	"*Dove che di C fa ut, al C sol fa ut, nasce la compositione del quinto irrego. Et esso tuono ottauo ritrouasi hauere dentro la terza spetie del diapente, qual dice fa re fa, dalla positione F fa ut primo, al C sol fa ut…del ottavo t[uono] commisto con il quinto perfetto irregolare*" (*Della commistione perfetta*, III, cap.1, f.40v)

-	"*Antiphona del comune delle Virgine*": *Haec est Virgo sapiens, et una de numero prudentum*"	"*…ritrovandosi in esso canto uno diatessaron non pertinente al tuono, qual sia incomposto perfetto vogliamo che esso canto sia commisto con la commistione minore*" (*Della commistione mista*, III, cap.3, f.42r-42v).
-	*Germinavit* (antif.); *Medicinam carnalem* (antif.); *Exclamaverunt* (antif.); *Pulchra es* (antif.); *Ave maria* (antif.); *Vidi dominum sedentem* (antif.).	*"Il primo tuono"* (*De i principi di ciascun tuono*, III, cap. 7, f,44r).
-	*Miserator dominus* (antif.); *Crucem sanctam subijt* (antif.); *In velamento clamabant* (antif.); *Ego sum qui sum* (antif.).	*"Il secondo tuono"* (*De i principi di ciascun tuono*, III, cap. 7, f,44r).
-	*Quando natus es* (antif.); *Vocem iocunditatis* (antif.); *Simeon iustus* (antif.); *Domine mi rex* (antif.).	*"Il terzo tuono"* (*De i principi di ciascun tuono*, III, cap. 7, f,44r).
-	*Ne reminiscaris* (antif.); *Rubum quem viderat* (antif.); *Gratia dei in me vacua* (antif.); *Mentem sanctam spontaneam* (antif.); *Syon noli timere* (antif.); *Augustini primitus* (antif.).	*"Il quarto tuono"* (*De i principi di ciascun tuono*, III, cap. 7, f,44r).
-	*Nazareus vocabitur* (antif.); *Circuibo et immolabo* ("*post comunione*"); *Vicenti dabo manna abscoditum* (antif.); *Ecce dominus veniet* (antif.).	*"Il quinto tuono"* (*De i principi di ciascun tuono*, III, cap. 7, f,44r).
-	*Qui manducat meam carnem* ("*post comunione*"); *Honora dominum de tua substantia* ("*post comunione*"); *O admirabile commercium* (antif.); *Observa fili mi precepra* (antif.)	*"Il sesto tuono"* (*De i principi di ciascun tuono*, III, cap. 7, f,44v).
-	*Factum est silentium* (antif.); *Qui perse quebantur iustum* (antif.); *Orante sancta Lucia* (antif.); *Misit dominus angelum suum* (antif.); *Domine ostende nobis patrem* (antif.); *Salve crux* (antif.).	*"Il settimo tuono"* (*De i principi di ciascun tuono*, III, cap. 7, f,44v).
-	*Sapientia clamitat* (antif.); *Maria Magdalene, et altera Maria* (respons.); *Hodie beata virgo Maria* (antif.); *Beatus Andreas* (antif.); *Spiritus sanctus in te* (antif.); *Ecce ancilla domini* (antif.).	*"Il ottavo tuono"* (*De i principi di ciascun tuono*, III, cap. 7, f,44v).
-	"*Alleulia di Assumpta est Maria*"; *Benefundata est* ("*nella dedicatione della chiesa*")	"*Che tuono sarà quello che terminara in C fa ut, come fanno gli Alleluia di Assumpta est Maria è di Bene fundata est della dedicatione della Chiesa* (III cap.16, f.49v).
-	"*Antiphona del secondo Nocturno di san Lorenzo*" [*Beatus laurentius orabat*]	"*Li canti quali hanno principio in G sol re ut, et ch'haveranno a terminare in essa positione, et che non ascendino alla quinta nota avanti la prima pausa overo*

		vergola, dato che essi canti ascendessero infino alla settima nota…sempre saranno ottavo tuono" (*Della dignità delle neume auanti la prima pausa, come nelli libri Romani appare*, III, cap.19, f.51r).
-	"*Magnificat del secondo vespero di santo Lorenzo*" [*Beatus Laurentius dum in craticula*]	*"…et il piu dicovi avegna che essi canti havessero dentro duoi speti de diapenti congiunti pertinenti al settimo tuono, et che essi canto non ascendessero alla quinta avanti la prima pausa, dico che essi canti saranno ottavo tuono*" (*Della dignità delle neume auanti la prima pausa, come nelli libri Romani appare*, III, cap.19, f.51r).
-	*Antiphona: Hic vir despiciens mundum* ("*delli Confessori non Pontefici*").	"*…quanto alla regola generale douerebbe essere settimo tuono, nondimeno perche dal principio suo infino alla prima uirgola non ascende alla quinta resta ottauo, et in molte altre Antiphone, le quali non dico per breuità, che douerebbono essere settimo tuono, per cagione dell'ascensa sua, overo per li speti loro quali sono congiunti, cosi maggiori come minori, overo non congiunti, perciò restano ottauo tuono, per cagione di quelle neume, che dal principio d'ogni canto infino alla prima pausa come è detto, et anchor per hauere il maggiore interuallo dalla parte remissa della stanza*" (*Della dignità delle neume auanti la prima pausa, come nelli libri Romani appare*, III, cap.19, f.51r).
-	*Innvebant patri eius* ("*antiphona di san Giovanni*")	"*…per rispetto delle speti del tuono quali regnano doue che esso Alleluia tiene il principato del tuono, et la terminatione del verso è fuora del suo proprio, la qual terminatione del verso non è per cagione d'alcun seculorum, ma per cagione del principio*" *Modo di conoscere i tuoni de gl'Introiti, de i Graduali con i suoi versi, et il simile dell'Alleluia, con i suoi versi*, III, cap.20, f.52r).
-	*Assumpta est Maria* (antif.); *Maria virgo* (antif.)	*Del tritono conuertito nella seconda spetie del diatessaron, et che la presente figura ⁜ è chiamata al contrario dalla natura sua* (III, cap.24, f.54v).
-	*Mihi autem nimis* ("*Offertorio delli Apostoli*"); "*Alleluia della dominica sesta dopo la Pentecoste*" [*Cantate Domino canticum novum*]	"*Dico che bisogna hauer riguardo alle spetie delle diapenti… delche è necessario che le speti habbiano luogo, et massime nel terzo et quarto tuono, et anchor nelli altri tuoni, et hauere sempre riguardo*

	di non rompere le speti maggiori et minori, et hauere riguardo alle note seguenti dicendo fa" (*Come il cantore è tenuto alcuna volta a commettere il tritono per fare il diapente perfetto, et per contrario secondo l'occorrenze loro,* III, cap.25, f.55v).

- **Ts.22:**

Título: *Ioannis Paduanii Veronensis Institutiones ad diversas ex plurium vocum harmonia cantilenas, sive modulationes ex varijs instrumentis fingendas, formulas pene omnes ac regulas, mira et per quam lucida brevitate complectentes.*
Autor: Giovanni Padovani (1516-1593)
Impresso por: Sebastianum et Ioannem frates à Donnis
Local e data da edição considerada: Verona, 1578.
Localização do testemunho de referência: Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES-894.

Tratado dedicado a: *D. Augustino Valerio, Veronae Episcopo.*
Paratextos: menção aos escritos musicais de Plutarco (‘*Ex Plutarchi Libello qui Musica inscribitur’*); Quarta parte: *D. Celsum Passium Boniensem*; *D. Augustini Valerij Veronae* (novamente).

***Auctoritates* apresentadas no início:** Plutarco.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: *Aristoteles, Macrobio*.

Índice:

[*Prima pars*]:

Contrapuncti natura, et quae sunt voces elementares (cap. 1) – *Regulae octo in contrapuncto observande* (cap. 2) – *Institutio puerorum ad contrapunctum* (cap. 3) – *Cadentiae quae sint* (cap. 4) – *Quo pacto plures consonantiae mediae, ac etiam perfectae mobiles eiusdem speciei admittantur* (cap. 5) – *Dissonantiae quo pacto serventur* (cap. 6) – *Octavae et quintae falsae quae admittendae sint* (cap. 7) – *Observationes quaedam in partibus componendis* (cap. 8) – *Introitus S. Ioannis Evangelistae, cum suo contrapuncto*.

Secundae Partis:

Canonum constituiones (cap. 9)

Tertia Pars:

Componendarum cantionem tribus vocibus (cap. 10)

Quartae Partis:

Componendarum cantionem quattuor vocibis (cap. 11) – *Quinque et ulterioribus vocibus componendarum cantionum* (cap. 12) – *Terminandarum cantionum methodus* (cap. 13) – [(Conclusio ad Lectorem)]: Expecta amice lector.

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
[Antoine de Fevin]	Cânone. “*Que est ista quae ascendit”*	*De canonnum* (cap. 9)
[Antoine] *Brumel*	Cânone. “*Osanna in excelsis*” [*Missa à l’ombre d’ung buissonet*]	(idem)
[Antoine] *Brumel*	Cânone. “*Agnus Dei”* [II] [*Missa à l’ombre d’ung buissonet*]	(idem)

- **Ts.23:**

Título: *Il Tesoro Illuminato di Tutti I Tuoni Di Canto Figurato, con Alcuni Belissimi Secreti, non da altri più scritti: Nuovamente composto dal Reverendo Padre Frate Illuminato Aijguino Bresciano, dell'ordine Serafico d'osservanza*.
Autor: Illuminato Aiguino
Impresso por: Giovanni Varisco.
Local e data da edição considerada: Veneza, 1581.
Localização do testemunho de referência: Paris, Bibliothèque nationale de France, microfilme NUMM-58195.

Tratado dedicado ao: *Signor Alvigi Cardinal da Este.*
Paratextos:

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: Pietro Aaron, Marchetto Pado[v]ano, Giovanni Spatario [Spataro], Giovanni Ottobi [John Hothby], Gregorio, Agostino, Giovanni Tintore [Johannes Tinctoris], Nicolò Vuolico Barrodecense [Nicolas Woolick], Guido Aretino, Carlo Magno, Homero, Bartolomeo Ispano [Ramos de Pareja], Calepino Ambrosio [Ambrosius Calepinus].

Índice:

Libro Primo:

Che cosa sia Musica (cap.1) – *Della derivatione della Musica* (cap.2) - *Della Musica Mondana, Humana, e istromentale* (cap.3) - *Della diuisione della Musica* (cap.4) - *Che cosa sia Tuono, et della sua diuisione* (Cap.5) - *Del Semituono minore et maggiore* (cap.6) - *Dell'effetto che fa il Semituono minore, nel Semidittono, overo terza minore, con la diffinitione sua, et quante sono le specie sue* (cap.7) - *Del Dittono, overo terza maggiore, con la sua diffinitione* (cap.8) - *Dell'effetto che fa il Semituono minore nella Diatessaron minore, overo quarta minore, con la diffinitione sua, et quante sono le specie sue* (cap.9) - *Della Diatessaron, overo quarta maggiore* (cap.10) - *Dell'effetto che fa il Semituono minore nella Diapente, con la diffinitione sua, et quante sono le sue specie* (cap.11) - *Dell'effetto che fa il Semituono minore nelli quattro interualli duoi maggiori, e duoi minori, compositione di cinque note, con la sua diffinitione* (cap.12) - *Dell'effetto che fa il Semituono minore nella sesta minore, con la sua diffinitione* (cap.13) - *Dell'effetto che fa il Semituono minore nella sesta maggiore, con la sua diffinitione* (cap.14) - *Della settima maggiore et minore, con la sua diffinitione, et dell'effetto, che fa il Semituono minore nella settima maggiore et minore* (cap.15) - *Della Diapason, overo ottaua* (cap.16) - *Della quantità de gli Tuoni, overo modi* (cap.17) - *Del Tuono con la sua diffinitione* (cap.18) - *Della compositione del primo Tuono* (cap.19) - *Della compositione del secondo Tuono* (cap.20) - *Della compositione del terzo Tuono* (cap.21) - *Della compositione del quarto Tuono* (cap.22) - *Della compositione del quinto Tuono* (cap.23) - *Della compositione del sesto Tuono* (cap.24) - *Della compositione del settimo Tuono* (cap.25) - *Della compositione dell'ottauo Tuono* (cap.26) - *Perche causa si piglia la prima specie del Diatessaron à comporre il settimo Tuono, et che non si piglia una dell'altre due* (cap.27) - *Della terminatione, overo fine delli Tuoni, et che cosa sia la fine* (cap.28) - *Dell'auttorità delle specie* (cap.29) - *Della natura delli Tuoni* (cap.30) - *Qual parte debbe tenere il principato del Tuono, cosi nelli Tuoni autentici, come ancora nelli suiuggali* (cap.31) - *Diuersi auuertimenti, et concessioni, con alcune considerationi circa del Canto fermo* (cap.32) - *Che la presente figura ♯ è chiamata al contrario della sua natura, et che il ♭ molle sempre è accidentale, et che le congionte sono necessarie, et non arbitrarie, con la diffinitione loro* (cap.33) - *Avvertimento alli Compositori, quali vsano d'ogni sorte di cadenza in ciascun Tuono, et se esse cadenze sono necessarie, ò nò, con la diffinitione sua* (cap.34) - *D'alcuni altri auuertimenti circa delle cadenze, le quali fanno gli Compositori inconsideratamente nelle compositioni loro, et che effetto fa la cadenza dell'ottaua* (cap.35) - *D'alcuni auuertimenti nel vsare le specie d'vn Tuono, con le parole all'assomiglianza delle note* (cap.36) - *Della perfettione delli Tuoni, con la dimostratione loro, con le cadenze loro alli proprij suoi luoghi per ordine di ciascun Tuono* (cap.37) - *Contra all'opinioni d'alcuni Musici, quali compongono il quinto et sesto Tuono, con la congionta di ♭ molle posta in ♮ mi acuto* (cap.38) - *Modo di procedere da F fa ut primo al C sol fa ut, con la congionta di ♭ molle posta in ♮ mi acuto, con le dimostrationi del quinto et sesto Tuono, con le terminationi loro ordinarie, con le cadenze loro, et con duoi auuertimenti*

(cap.38) - *Dell'imperfettione delli Tuoni* (cap.39) - *D'alcuni canti, i quali sono composti d'una quinta di estremo à estremo, et della corda, overo stanza, che diuide il Diapente* (cap.40) - *Che di sopra di A la mi re una nota non sempre si debbe dire fa* (cap.41) - *De tutti gli canti, che saranno composti per quarta, overo Diatessaron minore* (cap.42)*;*

Libro Secondo:

Della compositione de tutti gli Tuoni con il ♭ molle posto in ♮ mi acuto, con le terminationi loro, et dimostrationi di essi Tuoni, con alcune specie estraordinarie pertinenti alli Tuoni (cap.1) - *Della compositione del secondo Tuono, con il ♭ molle posto in ♮ mi acuto* (cap.2) - *Della compositione del terzo Tuono, con il ♭ molle posto in ♮ mi acuto* (cap.3) – *Della compositione del quarto Tuono, con il ♭ molle posto in ♮ mi acuto* (cap.4) - *Della compositione del quinto Tuono, con il ♭ molle posto in ♮ mi acuto* (cap.5) - *Della compositione del sesto Tuono, con il ♭ molle posto in ♮ mi acuto* (cap.6) - *Della compositione del settimo Tuono, con il ♭ molle posto in ♮ mi acuto* (cap.7) - *Della compositione dell'ottauo Tuono con il ♭ molle posto in ♮ mi acuto* (cap. 8) - *Della dimostratione del primo Tuono perfetto, con la terminatione estraordinaria, con il ♭ molle posto in ♮ mi acuto, et con le cadenze ordinarie alli proprij suoi luoghi* (cap.9) - *Della dimostratione del secondo Tuono perfetto, con la terminatione estraordinaria, con il ♭ molle posto in ♮ mi acuto, et con le cadenze alli proprij suoi luoghi* (cap.10) - *Della dimostratione del terzo Tuono perfetto, con la terminatione estraordinaria, con il ♭ molle posto in ♮ mi acuto* (cap.11) - *Della dimostratione del quinto Tuono perfetto, con la terminatione estraordinaria, con il ♭ molle posto in ♮ mi acuto, et con le cadenze alli proprij suoi luoghi* (cap.12) - *Della dimostratione del quinto Tuono perfetto, con la terminatione estraordinaria, con il ♭ molle posto in ♮ mi acuto, et con le cadenze alli proprij suoi luoghi* (cap.13) - *Della dimostratione del sesto Tuono perfetto, con la terminatione estraordinaria, con il ♭ molle posto in ♮ mi acuto, et con le cadenze alli proprij suoi luoghi* (cap.14) - *Della dimostratione del settimo Tuono perfetto, con la terminatione estraordinaria, con il ♭ molle posto in ♮ mi acuto, et con le cadenze alli proprij suoi luoghi* (cap.15) - *Della dimostratione dell'ottauo Tuono perfetto, con la terminatione estraordinaria, con il ♭ molle posto in ♮ mi acuto, et con le cadenze alli proprij suoi luoghi* (cap.16) - *Della quantità delli Tuoni irregolari, con la terminatione loro, et che cosa sia irregolarità, con le cadenze loro alli proprij suoi luoghi* (cap.17) - *Della dimostratione del primo Tuono irregolare perfetto, qual haurà terminatione in A la mi re, con le cadenze al proprio suo luogo* (cap.18) - *Della dimostratione del secondo Tuono irregolare perfetto, con le specie pertinenti al Tuono, con la terminatione in A la mi re, et con le cadenze al proprio suo luogo* (cap.19) - *Della dimostratione del terzo Tuono irregolare perfetto, con la terminatione in ♮ mi acuto, con le cadenze al proprio suo luogo* (cap.20) - *Della dimostratione del quarto Tuono irregolare, con la terminatione in ♮ mi acuto, con le cadenze al proprio suo luogo* (cap.21) - *Della dimostratione del quinto Tuono irregolare perfetto, con la terminatione in C sol fa ut, con le cadenze al proprio suo luogo* (cap.22) - *Della dimostratione del sesto Tuono irregolare perfetto, et con il Diatessaron per varie sedie pertinenti al Tuono, con la terminatione in C sol fa ut, con le cadenze al proprio suo luogo* (cap.23) - *Della dimostratione del sesto Tuono regolato et soggetto, con la terminatione in C sol fa ut, con le cadenze al proprio suo luogo* (cap.24) - *Della commistione maggiore imperfetta, con la sua diffinitione* (cap.25) - *Della commistione minore imperfetta, con la sua diffinitione* (cap.26) - *Se il Compositore sarà in libertà di porre la commistione maggiore, ò minore nel suo concento, ò nò, et che effetto fa la commistione, con la concessione delle specie* (cap.27) - *Che non si troua Tuono più che perfetto, come alcuni Scrittori hanno detto, et della commistione perfetta, con vno auuertimento* (cap.28) - *S'egliè cosa conueniente nel primo Tuono dalla positione D sol re, alla positione D la sol re, à porre la seconda specie del Diatessaron mi fa sol la, sopra la Diapente* (cap.29) - *Contra all'opinione di sopra detta, qual dice, che si può pigliare la seconda specie del Diatessaron, quanto à comporre il primo Tuono dalla positione D sol re, à D la sol re, con la concessione* (cap.30) - *Del Tuono commisto con tutti i Signori Tuoni, ò suiuggali, overo in parte* (cap.31) - *Modo di comporre et giudicare il Tuono per ciascuna parte, et sarà vn'istesso Tuono, con alcuni auuertimenti, à complacenza de gli amici* (cap.32) - *Come il Compositore sarà in libertà di fare terminare il suo concento appartatamente, pigliando una delle tre parti, qual'à lui piacerà* (cap.33) - *Auuertimenti circa il non dimostrare il nome delli Tuoni appartati, e che gli Compositori sono mancati, à complacenza de gl'amici* (cap.34) - *D'alcune considerationi, che fanno molti Musici circa del principiare delli Tuoni in Gamma ut, et il simile in C fa ut, con la risposta per cortesia data* (cap.35) - *D'alcune considerationi circa della sillaba, ò vuoi dire nota chiamata Re, che dal volgo cieco è chiamata nota di poco valore, per essere derivata; et io dico, ch'ella è più degna d'essere nomata et essaltata, che non è la sillaba ut, come intenderai, con alcune considerationi circa del principiare gli Tuoni in Gamma ut, overo in C fa ut per cortesia* (cap.36)*;*

Libro Terzo:

Della terminatione delli Tuoni secondo le differenze delli seculorum, lasciando quelli che sono nelle terminationi ordinarie delli Tuoni, et saranno chiamati regolati et soggetti, de non essere commisti, con le cadenze loro alli proprij suoi luoghi, et vederete tutti gli Tuoni per ordine (cap.1) - *Della dimostratione del terzo Tuono secondo gli seculorum* (cap.2) - *Della dimostratione del quarto Tuono secondo gli seculorum* (cap.3) - *Della dimostratione del quinto Tuono secondo gli seculorum* (cap.4) - *Della dimostratione del settimo Tuono secondo gli seculorum* (cap.5) - *Della dimostratione dell'ottauo Tuono secondo gli seculorum* (cap.6) - *Dell'auttorità de gli Tuoni secondo gli seculorum* (cap.7) - *Diuersi auuertimenti*

circa di tutti gli Tuoni delli seculorum (cap.8) - *Delli principij di ciascun Tuono secondo i libri Ecclesiastici* (cap.9) - *Che cosa sia tempo, et prolatione minore et maggiore* (cap.10) - *Della cognitione di cantare segno contro segno* (cap.11) - *Del Modo minore imperfetto et perfetto* (cap.12) - *Del Modo maggiore imperfetto et perfetto* (cap.13) - *Che cosa conuiene alli Compositori di necessità à porre nelli concenti loro* (cap.14) - *Contra all'openioni d'alcuni Scrittori, quali hanno dimostrato gli segni del Modo minore et maggiore auanti gli semicircoli, overo circoli, et da essi Scrittori sono chiamati indiciali* (cap.15) - *Contra all'openioni d'alcuni Scrittori, quali hanno dimostrato il Modo maggiore perfetto con due pause parimente poste, et una più remissa, overo più alta d'vn tempo* (cap.16) - *Contra all'openioni d'alcuni Compositori, quali pongono le accidenze per segni, che dimostrano la perfettione, l'alteratione, la diuisione, l'imperfettione, la transportatione* (cap.17) - *In cortesia diremo contra al capitolo di sopra detto, qual dice, che dalli Compositori è stato male considerato à dimostrare le accidenze* (cap.18) - *Contra al capitolo di sopra detto per gentilezza, per acuire gl'ingegni* (cap.19) *Come debbono essere intese le note perfette, et ancor che cosa è alteratione, con la sua diffinitione* (cap.20) - *Come debbono essere intese le note perfette, et ancor che cosa è alteratione, con la sua diffinitione* (cap.21) - *Del punto, et della sua diffinitione* (cap.22) - *Per cortesia diremo contra all'opinioni d'alcuni Musici Bresciani, et altri, i quali fanno terminare la prima parte delli concenti del sesto Tuono nella positione G sol re ut primo* (cap.23) - *Della compositione di tutti gli otto Tuoni con il ♭molle posto in ♮mi graue, à complacenza de gl'amici, con le cadenze loro, et vederete ogni cosa in figura per ordine* (cap.24) - *Della compositione del terzo et quarto tuono* (cap.25) - *Della compositione del quinto et sesto tuono* (cap.26) - *Della compositione del settimo et ottauo tuono* (cap.27) - *Della terminatione delli tuoni sopradetti* (cap.28) - *Delle cadenze, che si debbono usare nelli Salmi et Cantici, dimostrando i luoghi semplicemente, lasciando quelli delli seculorum, perche già sono dimostrati* (cap.29) - *Delle cadenze del terzo et quarto tuono* (cap.30) - *Delle cadenze del quinto et sesto tuono* (cap.31) - *Delle cadenze del settimo et ottauo Tuono* (cap.32) - *Delle cadenze delli Tuoni irregolari delli Salmi et Cantici, lasciando molte ragioni per essere breue* (cap.33) - *Della terminatione del quinto et sesto Tuono irregolare, et dell'auuertimento d'una cadenza* (cap.34) - *D'alcuni auuertimenti circa delle parti* (cap.35) - *D'vn'altro auuertimento, volendo il Compositore fare vno concento à cinque, overo à sei voci differenti, et ancor di più* (cap.36) - *D'vn'altro auuertimento circa del fare vno concento con il canto fermo, et ancor per giudicare il tuono* (cap.37) - *D'vn'altro auuertimento, volendo il Compositore fare vno concento, et con tutte le parti siano canti fermi* (cap.38) - *Della terminatione estraordinaria delli Tuoni à beneplacito del Compositore, con le cadenze loro alli proprij suoi luoghi, con la terminatione della seconda, terza et quarta parte, le quali saranno chiamate terminationi estraordinarie, a quali tutti gli Compositori si potranno seruire, variando le terminationi, volendo passare una sola parte del suo concento* (cap.39) - *Del terzo et quarto tuono, con le terminationi estraordinarie* (cap.40) - *Dell'avvertimento contro d'alcuni Compositori per cagione della congionta del ♭molle posta in ♮mi acuto* (cap.41) - *Del settimo et ottauo Tuono, con le terminationi estraordinarie* (cap.42) - *In che modo il Compositore volendo fare due parti, overo piu in uno suo concento, se tutte due le parti debbono terminare nel luogo ordinario, ò nò, con alcune dechiarationi* (cap.43) - *Contr'al* cap. *di sopra detto, et à che effetto sono dimostrate diuerse terminationi estraordinarie d'ogni tuono, con alcuni auuertimenti* (cap.44) - *Della quantità delli tuoni secondo l'openione d'alcuni Musici, con la risposta data à essi Musici per cortesia* (cap.45) - *Contra 'l* cap. *di sopra detto, nel qual'habbiamo provato, che sono quattordeci Tuoni: et in questo per cortesia haueremo à dimostrare, che sono altro che gli otto Tuoni regolari* (cap.46) - *Contra all'openioni d'alcuni Musici per cortesia, dicendo il parere nostro circa il Nono et Decimo Tuono, et ancora dell'Vndecimo, et Duodecimo Tuono, quali dicono hauere le terminationi in A la mi re primo, et in C sol fa ut* (cap. 47) - *Della compositione de gl'otto tuoni regolati, quali andaranno fuora della Mano, la maggior parte di loro dalla parte remissa, con le terminationi loro* (cap.48) - *D'alcuni altri otto Tuoni regolati, quali saranno chiamati la maggior parte di loro misti di compositione, con le terminationi loro* (cap.49) - *Della compositione de gl'otto Tuoni regolati, quali andaranno fuora della Mano una parte di loro dalla parte intensa, con le terminationi loro, come dimostra page* 92 *ranno le figure dalla parte remissa ogni cosa per ordine* (cap.50) - *Ancora dimostraremo la compositione delli otto Tuoni regolati, quali andaranno fuora della Mano la maggior parte di loro dalla parte intensa, con le terminationi loro, come dimostrano le figure dalla parte remissa, ogni cosa per ordine* (cap.51) - *In qual positione della Mano debbe cominciare il Compositore quando da lui è terminato di fare vno suo concento* (cap.52) - *Che differenza è tra la Sesquialtera et Hemiolea, con alcuni auuertimenti* (cap.53) - *Contra a quelli che vanno seminando per il volgo cieco, ch'egliè la quinta superflua, a' quali son contrario* (cap.54) - *Contra all'openioni d'alcuni Musici, quali dicono ch'egliè 'l punto d'imperfettione, et ch'esso punto imperfice la pausa breue sottoposta alla perfettione, a' quali son contrario* (cap.55) – *Conclusione in Musica poste per il R. Padre Frate Illuminato Aiguino, non per superbia, ma per cortesia* [cap.56]

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
Orlando Lasso; Gabriel Vallone Fiamengo (secretario dell'Illustr. Signor Ranutio Gambara)	-	"*…che non tengono regola alcuna, nè de specie del Tuono, nè meno pongono le note che chiamano le parole; ma caminano con gl'occhi serrati, e vanno à vn fine desiderato senza sapore. hor questo non si può negare, perche la stampa dimostra le cose che sono fatte, et tanto male accommodate, non tanto nelle specie maggiori et minori, quali peruengono al tuono, come ancora nelle parole, et per questi errori è necessario hauere gran consideratione delle parole; come dimostra…*" (I, cap. 36, f.14r)
-	*Salve Sancta parens* ("*l'introito della gloriosa Vergine Maria*")	"*…ritrovasi essere secondo Tuono imperfetto d'un tuono sesquiottavo*" (II, cap.33, f.37r).
-	*Vultum tuum deprecabuntur* (*introito...del commune delle Vergini*)	"*…qual è secondo Tuono perfetto*" (II, cap.33, f.37r).
Pietro Aron	*In illo tempore, loquente Iesu ad turbas, extollens vocem quaedam mulier*; *Da pacem*[1078]	*Auuertimenti circa il non dimostrare il nome delli Tuoni appartati, e che gli Compositori sono mancati, à complacenza de gl'amici* (II, cap.34, f.37v).
-	*Antiphona: Et omnes Angeli stabant*, com transcrição (e exemplo do autor em '*canto figurato*') (f.40v-41r)	"*Dimostratione dell'Antifona del primo Tuono nelle laude del giorno de tutti i Santi, et la Diapente del sesto Tuono, qual nasce dalla positione C sol fa ut alla positione F fa ut primo, causa che il seculorum ha terminatione in F fa ut primo, come dimostra la figura, con la dimostratione del primo Tuono perfetto*" (II, cap. I, f.40v)
-	Antiphona: *Tecum principium*, com transcrição (e exemplo do autor em '*canto figurato*') (f.41r).	"Dimostratione dell'Antifona del primo Tuono nel secondo vespro della Natiuità del nostro Signore, con la *Diapente* dell'ottauo Tuono, qual nasce dal G sol re ut primo al C fa ut, causa che il seculorum ha terminatione in G sol re ut, come dimostra la figura" (III, cap.1, f.41v).
-	*Tunc praecepit eos omnes*, com transcrição (e exemplo do autor em '*canto figurato*') (f.42r).	"*Dimostratione dell'Antifona del primo Tuono nelle laudi dell'inuentione della Croce, per cagione della quarta specie del Diapente riuoltata al contrario, qual appartiene all'ottauo Tuono, qual nasce dal G sol re ut al C fa ut, come appare nella figura, nel*

[1078] Composições perdidas. (como afirma Blackburn (grove) – procurar as cartas onde as composições são ciatdas.

		che esso interuallo dell'ottauo Tuono causa che il seculorum ha terminatione in G sol re ut, et per hauere la Diapente del primo Tuono legato, causa il seculorum in A la mi re, dil che sarà chiamato seculorum vincitore; perche se essa specie del primo non fosse, restarebbe il seculorum in G sol re ut, et di necessità sono state legate le due vltime note, per non priuare il G sol re ut assolutamente dell'auttorità sua, lasciando molte ragioni per essere breue, con la dimostratione del primo tuono perfetto, et trouando nel fine delli seculorum note legate, con il vostro ingegno ne farete giudicio, cioè intenderete il perche saranno legate" (III, cap. 1, f.42r).
-	*Veni et Dominus, et non tardabit*, com transcrição (e exemplo do autor em '*canto figurato*') (f.42v).	"*Ancora si dimostrarà la dimostratione dell'Antifona del primo Tuono nelle laudi della terza Domenica dell'Auuento del nostro Signore, et per cagione del principio suo causa che il seculorum ha terminatione in A la mi re, come dimostra la figura, con la dimostratione del primo Tuono perfetto*" (III, cap. 1, f.42v).
-	*Quaerentes eum tenere*, com transcrição (e exemplo do autor em '*canto figurato*') (f.43r).	"*Dimostratione dell'Antifona del terzo Tuono nella feria sesta doppo la seconda Domenica di Quadragesima, al Magnificat, per cagione della quarta specie del Diapente riuoltata al contrario, pertinente all'ottauo Tuono, nascente dalla positione D la sol re alla positione G sol re ut primo, causa che il seculorum ha terminatione in G sol re ut, con la congionta di quadro giacente à tuo piacere, accioche l'arte imiti la natura, come dimostra la figura, con la dimostratione del Tuono perfetto*" (III, cap.2, f.43r).
-	*Tanto tempo revobiscum*, com transcrição (e exemplo do autor em '*canto figurato*') (f.43v).	"*Dimostratione dell'Antifona del terzo Tuono nelle laudi di Santo Filippo et Giacomo, per cagione della prima specie del Diapente nascente dalla positione D sol re alla positione A la mi re primo, et per contrario la specie del Diapente pertinente al secondo Tuono, nascente dalla positione E la mi acuto alla positione A la mi re primo, come dimostra la figura, con la dimostratione del Tuono perfetto*" (III, cap.2, f.43v).

-	*Haec est, quae nescivit torum*, com transcrição (e exemplo do autor em '*canto figurato*') (f.44r).	"*Dimostratione dell'Antifona del terzo Tuono nelle laudi del Commune delle Vergini, per cagione del Diapente, qual appartiene all'ottauo Tuono, dalla positione D la sol re alla positione G sol re ut primo, causa che il seculorum ha terminatione in G sol re ut, et di poi ascende legato in A la mi re, per cagione del Diapente, qual appartiene al secondo Tuono dalla positione A la mi re alla positione D sol re, la fa mi re, et per contrario al primo tuono dalla positione D sol re alla positione A la mi re, re mi fa sol la. resta adunque vincitore la terminatione del seculorum in A la mi re, come dimostra la figura, et con la dimostratione del Tuono perfetto*" (III, cap.2, f.44r).
-	*Sion noli timere*, com transcrição (e exemplo do autor em '*canto figurato*') (f.44r-44v).	"*Dimostratione dell'Antifona del quarto Tuono, al Benedictus, nel Sabato doppo la prima Domenica dell'Auuento per cagione del Diapente, qual nasce da C fa ut al G sol re ut primo, pertinente al settimo Tuono, causa che il seculorum ha terminatione in G sol re ut, come dimostra la figura, con la dimostratione del Tuono perfetto*" (III, cap.3, f.44r).
-	*Sion rinovabiris*, com transcrição (e exemplo do autor em '*canto figurato*') (f.44v-45r).	"*Dimostratione dell'antifona al Magnificat del quarto Tuono, nella feria quarta doppo la seconda Domenica dell'Auuento, per cagione del Diapente, qual appartiene al secondo Tuono, nascente dalla positione A la mi re primo alla positione D sol re, causa che il seculorum hà terminatione in A la mi re, come dimostra la figura, con la dimostratione del Tuono perfetto*" (III, cap.3, f.44v).
-	*Laeta mini cum Hierusalem*, com transcrição (e exemplo do autor em '*canto figurato*') (f.45v).	"*Dimostratione dell'Antifona al Magnificat del quinto Tuono nella feria quinta doppo la Domenica terza dell'Auuento, per cagione della prima specie del Diapente, qual nasce dalla positione A la mi re primo alla positione E la mi secondo, causa che il seculorum ha terminatione in A la mi re, et doppo ascende legato in C sol fa ut, per cagione della confinalità del Diapente del quinto, et ancora per il principio dell'Antifona, come dimostra la figura, con la dimostratione del Tuono perfetto*" (III, cap.4, f.45v).

-	*Peganorum multi tudo fugiens*, com transcrição (e exemplo do autor em '*canto figurato*') (f.45v-46r).	"*Dimostratione dell'Antifona del quinto Tuono al Benedictus, nella festiuità di Sant'Agata, per cagione della prima specie del Diapente, qual nasce dalla positione A la mi re primo alla positione E la mi acuto, interuallo pertinente al primo Tuono, causa che il seculorum ha terminatione in A la mi re, come dimostra la figura, con la dimostratione del Tuono perfetto* (III, cap.4, f.45v-46r).
-	*Lapidestorrentis illi dulces*, com transcrição (e exemplo do autor em '*canto figurato*') (f.46v).	"*Dimostratione dell'Antifona del settimo Tuono, nelle laudi di San Stefano, per cagione del Diatessaron pertinente al terzo Tuono, nascente dalla positione ♮ mi acuto alla positione E la mi acuto, qual dice mi fa sol la, causa il seculorum in ♮ mi acuto, et dopo descende legato in A la mi re, di necessità per cagione della Diapente pertinente al secondo Tuono, qual dice, la fa re, nascente dalla positione E la mi acuto alla positione A la mi re primo, come dimostra la figura, con la dimostratione del Tuono perfetto*" (III, cap.5, f.45v-46r).
-	*Argentum et aurum non est mihi*, com transcrição (e exemplo do autor em '*canto figurato*') (f.46v-47r).	"*Dimostratione dell'Antifona del settimoTuono nelle laudi di San Pietro, per cagione del Diatessaron del terzo Tuono, qual dice mi sol la, pertinente al terzo tuono, nascente dalla positione ♮ mi acuto alla positione E la mi acuto, causa che il seculorum ha terminatione in ♮ mi acuto, come dimostra la figura, con la dimostratione del tuono perfetto*" (III, cap.5, f. 46v).
-	*Helena Constantini mater*, com transcrição (e exemplo do autor em '*canto figurato*') (f.47r-47v).	"*Dimostratione dell'Antifona del settimo Tuono nelle laudi dell'inuentione della Croce, per cagione del Diatessaron del terzo tuono, qual dice, mi sol la, qual nasce dalla positione ♮ mi acuto alla positione E la mi acuto, causa il seculorum in ♮ mi acuto, et doppo ascende legato in C sol fa ut di necessità per cagione della terza specie del Diapente, qual nasce dalla positione F fa ut primo alla positione C sol fa ut, pertinente al quinto tuono, come dimostra la figura, con la dimostratione del tuono perfetto*" (III, cap.5, f. 47r).
-	*Puer qui natus est*, com transcrição (e exemplo do autor em '*canto figurato*') (f.47v-48r).	*"Dimostratione dell'Antifona al Magnificat del settimo Tuono nel secondo Vespro della Natività di*

		San Giovanni Battista, per cagione della terza specie del Diapente pertinente al quinto Tuono dalla positione F fa ut alla positione C sol fa ut, causa il seculorum in C sol fa ut di necessità, et doppo ascende legato in D la sol re, et in essa positione fa la terminatione del seculorum, per cagione della prima specie del Diapente pertinente al primo Tuono, nascente dalla positione A la mi re, alla positione E la mi acuto, et per contrario dalla positione E la mi acuto alla positione A la mi re, nasce la specie del Diapente pertinente al secondo Tuono, dil che esso seculorum ha terminatione in D la sol re, per cagione delle specie pertinenti al primo et secondo tuono, et ancor per essere terminatione regolare delli sopradetti tuoni, come dimostra la figura, con la dimostratione del Tuono perfetto" (III, cap.5, f. 47v).
-	*Misit Dominus Angelum*, com transcrição (e exemplo do autor em '*canto figurato*') (f.48r-48v).	"*Dimostratione dell'Antifona del settimo Tuono nelle laudi di San Pietro Apostolo, per cagione delle duoi Diapenti pertinenti al secondo Tuono nascenti dalla positione E la mi alla positione A la mi re, causa il seculorum nella positione D la sol re di necessità, et dopo descende legato in C sol fa ut, per cagione della terza specie del Diapente pertinente al quinto tuono, nel che esso seculorum ha terminatione in C sol fa ut, come appare nella figura, et con la dimostratione del Tuono perfetto*" (III, cap.5, f. 48r).
-	*Benedicta filia tua Domino*, com transcrição (e exemplo do autor em '*canto figurato*') (f.48v-49r).	"*Dimostratione dell'Antifona del settimo Tuono nelle laudi dell'assumpta, per cagione della Diatessaron pertinente al sesto Tuono, per sentenza di Marchetto Padouano nascente dalla positione b fa primo alla positione F fa ut primo, qual Diatessaron dice fa mi ut, et ancor il simile Diatessaron pertinente al sesto Tuono, qual dice fa mi re ut, nascente dalla positione F fa ut acuto alla positione C sol fa ut, causa che il seculorum ha terminatione in C sol fa ut, come dimostra la figura, con la dimostratione del Tuono perfetto*" (III, cap.5, f. 48v).

-	*Per signum Crucis de inimicis nostris*,com transcrição (e exemplo do autor em '*canto figurato*') (f.49r-49v).	"*Dimostratione dell'Antifona dell'ottauo Tuono nelle laudi dell'esaltatione della Croce, per cagione del Diapente pertinente al sesto Tuono nascente dalla positione C sol fa ut alla positione F fa ut primo, qual dice, fa la fa, come dimostra la figura, con la dimostratione del Tuono perfetto*" (III, cap.6, f. 49r).
Orlando Lasso; *Gabriel di Valloni Fiamengo* ("*qual honora la Illustre Casa Gambaresca*")	-	"*Maggiormente sarebbe secondo tuono quando le specie fossero poste al contrario, come appare, sol re, per il Diatessaron, et la re per la Diapente. Et auuertiscoui, che gli Diapenti et Diatessaron di sopra nomati, et ancor in tutta l'opera, sano modo scriuendo, possono essere composite perfette, et composite imperfette, et incomposite perfette, secondo l'occorrenza delle parole, et porre le note conformi alle parole, overo al sentimento delle parole; come è stato vsato da gl'ingegni pellegrini…*" (III, cap.38, f. 49r).
[Cristóbal de] *Morales*	*Cum natus est Iesus* ('*à cinque voci...con tre parti*')	"*…in questo capitolo haueremo à dimostrare se tutte dua le parti debbono terminare nel luogo suo ordinario, ò nò, pigliando per nostro ammaestramento il Canto piano, il quale è la Madre nostra: a benche non pochi Musici habbiano fatto terminare le prima, seconda, et terza parte nel luogo suo ordinario*" (III, cap.43, f. 73v).
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Dixit Iesus Discipulis suis: Modicum et iam non videbitis me*	(idem)
Giovanni Liritier [Jean L'hériter]	*O beatum Pontificem*	(idem)
-	"*Introito delle Ceneri*" [*Misereris omnium Domine*]; Introito: *Rorare caeli* ("*nella quarta feria delle Tempore dell'Avvento*") Graduale: *Benedicam Dominum in omni tempore* ("*nella terza Domenica doppo la Pentecoste*").	*Del primo tuono* (III, cap.43, f.73v-74r)
-	Introito: *Dum clamarem* ("*nella feria quinta doppo le Ceneri*"); Introito: *In nomine Dominie* ("*nella feria quarta doppo la Domenica del le palme*"); "*Alleluia della Domenica quarta dell'Avvento*" [*Veni Domine et noli tardare*]; Alleluia: *Adducentur Regi virgines post eam*.	*Del terzo tuono* (III, cap.43, f.74r)

-	Introito: *Reminiscere* ("*nelle quattro Tempore della Quaresima*"); Antifona: *In mandantis* ("*della Domenica al vespro fidelia*") Antifona: *Tulit ergo paraliticus* ("*nella Domenica decimaottava doppo la Pentecoste al Magnificat*").	*Del quarto tuono* (III, cap.43, f.74r)
-	Introito: *Circundederunt me*; Antifona: *Ecce Dominus veniet* ("*nelle laude della prima Domenica dell'Avvento*").	*Del quinto tuono* (III, cap.43, f.74r)
-	Graduale: *Ego dixi Domine* ("*nella prima Domenica doppo la Pentecoste*").	*Del sesto tuono* (III, cap.43, f.74r)
-	Introito: *Populus Sion* ("*nella seconda Domenica dell'Avvento*"); Introito: *Puer natus es nobis* ("*della Natività di Christo benedetto*"); Antifona: *Assumpta est Maria*; Antifona: *Argentum et aurum* ("*di Santo Pietro et Paolo*"); Antifona: *Misit Dominus* ("*di Santo Pietro et Paolo*").	*Del settimo tuono* (III, cap.43, f.74r-74v)
-	Antifona: *Collecet eum* ("*secondo vespro delli Apostoli*").	*Dell'ottavo tuono* (III, cap.43, f.74v)
-	Graduale: *Exultabunt Sancti in gloria*; Graduale: *Dispersit dedit pauperibus.*	*"Il decimo tuono, come appare…"* (III, cap.45, f.75r)
-	Postcommunione: *Dominus virtutum*	"*In ♯ mi acuto havrà terminatione l'undecimo et duodecimo tuono: l'undecimo tuono, come appare…*" (III, cap.45, f.75r)
-	*Domine fac mecum misericordiam*	"*Il duodecimo tuono come appare…*" (III, cap.45, f.75r)
-	Alleluia: *Felix es sacra Virgo Maria*	"*Il terzodeciomo tuono, come appare…*" (III, cap.45, f.75v)
-	Introito: *Dicit Dominus: Ego cogito cogita iones pacis*	"*Il Quartodecimo tuono, come appare…*" (III, cap.45, f.75v)
-	Offertorio: *Ego clamavi, quonim exaudisti*	(idem)
-	"*Introito della Natività di San Giovanni Battista*" [*Ne timeas, Zacharia*[1079]]	"*…il Salmo [del primo tuono] di sopra detto stà male; perche l'Introito è secondo Tuono, et il Salmo egliè del primo Tuono*" (III, [cap.56], f.88r)
-	*Alma redemptoris* (antif.)	"*…non è quinto, nè settimo, nè meno undecimo Tuono, ma ben sarà sesto Tuono, misto perfetto, et commisto perfetto, con il primo irregolare*" (III, [cap.56], f.88r)
-	*Aures ad nostras* "*hinno della Quaresima*"	"*…debbe terminare in A la mi re, come ogni ingegno pellegrino può vedere*" (III, [cap.56], f.88r)

[1079] Modo 7 (cf. Graduale Triplex, 1979, p.568).

- **Ts.24:**

Título: *L'arte del Contraponto Ridotta in Tavole da Gio*[*vanni*] *Maria Artusi da Bologna. Dove brevemente si Contiene i Precetti à quest' Arte necessarij*.
Autor: Giovanni Maria Artusi
Impresso por: Giacomo Vicenti e Ricciardo Amadino
Local e data da edição considerada: Veneza, 1586.
Localização do testemunho de referência:

Tratado dedicado a: Padre *D*[on] *Gio*[vanni] *Battista Domenichi di Ferrara*.
Paratextos: *Camillo Camilli* (ao final do tratado).

***Auctoritates* apresentadas no início:** Gioseffo Zarlino (na seção '*Ai lettori'*)[1080].

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: ausente.

Índice (não apresentado pelo autor):

[I] Preamboli*, dilettovoli et necessarij*[1081]:

Della Musica in universale (p.1) – *Altra Divisione Della Musica* (p.2) – *A che fine debba l'huomo dar opera alla Musica* (p.3) – *Quali cose possino mover l'animo, e disporlo à diversi effetti* (p.4) – *Del suono in universale come naschi* (p.5) – *Del suono che in particolare il Musico Considera* (p.6) – *Quello che sia Consonanza, Dissonanza Harmonia e Melodia* (p.7);

[II] *Gli elementi di quest' Arte:*

Diffinitione e divisione del Contraponto (p.8) De gl'elementi del Contraponto (p.8) – *Altra Divisione de gl'elementi* (p.9) – *Della Natura de gli detti elementi* (p.10) – *De Quelle cose, che per vietare la confusione necessarie sono* (p.11) – *Delle spetie delle consonanze perfette, e di quelle che gli corrispondono quanto alle corde, ma sono superflue overo diminute* (p.12) – *Delle spetie delle Consonanze Imperfette e come si tramutano d'una in l'altra* (p.14) – *Delle spetie delle Dissonanze et loro utilità* (p.16) – *Di quello che si ricerca in ogni compositione* (p.17) – *Di quante sorti siano i movimenti delle Consonanze* (p.18) – *Di quei movimenti che fanno da A à B cioè da uma perfetta all'altra* (p.19) – *Di quel movimenti che si fanno da A à D cioè, ad una imperfetta* (p.20) – *Di quei movimenti che si fanno da C à B cioè dall'imperfetta alla perfetta* (p.21) – *Di quei movimenti che si fanno da C à D cioè da una Imperfetta, ad una Imperfetta* (p.21) – *Ultimi precetti di Contraponti semplici* (p.22);

[III] *Componer* [*gli elementi di quest'Arte*] *insieme:*

Di quello che osservar si debbe ne Contraponti composti à due Voci (p.23) – *Come adoprar si debbano le semiminime ne Contraponti composti, quando il canto fermo sarrà posto nel grave* (p.24) – *Come adoprar si debbano le semiminime ne*

[1080] Na edição ampliada de 1598, a seguinte lista é apresentada no início: Aristoteles, Aristosseno, Aristide, Andrea Pappio, Andrea Gabrielli, Boetio, Clemens non Papa, Cipriano, Costanzo Porta, D. Nicola Vicentino, Embolide, Franchino GAffurio, Francesco Salines, Gio. Spataro, Gio. Maria Lanfranco, Henrico Glareano, Iacomo Fabro. Iachet Berchem, Illuminato, Lieto Panormitano, Morales, Nicomaco, Ottomaro Lucinio, Pietro Aaron, Pietro Colino, Pre. Gio. Dal Lago, Scritti sotto nome di Vicentio Galilei, Tolomeo. Essa edição, também inclui dois índices, organizado: por capítulos (f.bir), e por ordem alfabética dos principais tópicos (f.biir).
[1081] Embora as '*tavole'* não sejam distintas em seções ou livros, a divisão quadripartida aqui aplicada é apresentada como sugestão do próprio autor na seção '*Ai lettori*' (f.Aiiv). No entanto, com exceção da primeira e também da última parte - a qual possui uma clara distinção no layout (p.43) -, a segunda e terceira seções não possuem uma indicação precisa de seu posicionamento ao longo do texto; portanto, ambas são aqui posicionadas por conjectura.

Contraponti quando il canto fermo e posto nell'acuto (p.25) – *Con qual sorte di figure sia lecito dar principio alle cantilene* (p.26) – *Quali passaggi si debbano fuggire, e quali sia lecito seguirare* (p.27) – *Della Battuta* (p.28) – *Della Sincopa* (p.29) – *Quello che sia Cadenza, e di quante sorti si ritrovi essere* (p.30) – *Delle Fughe consequenze, et Imitationi* (p.31) – *Di alcune consequenze che à due voci si fanno* (p.32) – *De Contraponti doppij che à due voci si fanno* (p.33) – *Di alcune consequenze che à tre voci si fanno* (p.34) – *De Contraponti dopij che si fanno à Tre voci* (p.35) – *Di alcune cose che si possono usare, et altre che s'hanno à fuggire* (p.36) – *Del Tempo, Modo, e prolatione* (p.38) – *Della perfettione de segni positivi* (p.39) – *Della Imperfettione de segni positivi* (p.40) – *De Punti* (p.41) – *Delle legature* (p.42);

[IV] ***Modi secondo l'uso de Moderni Compositori:***

Della Natura de Modi et come Nascino (p.43): *Diffinitione, Divisione, e Natura de Modi* (p.44) – *Da che si Formano i Modi* (p.45) – *Altra divisione, de Modi* (p.46).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
-	*Alma Redemptoris mater* (antif.); *Regina Coeli* ([antif.])	"*Diffinitione, Divisione, e Natura de Modi*". "*Primo"* [modo] (p.44).
-	*Salve Regina* (xx); *Victime pascali* (xx)	"*Terzo*" [modo] (p.44).
M. Adriano [Adrian Willaert]	*Huc me sydero*; *Te Deum patrem*	"*Quinto*" [modo] (p.44).
Cipriano [Cipriano de Rore]	*Di Tempo in tempo*	"*Settimo*" [modo] (p.44).
Adriano [Adrian Willaert]	*Pater peccavi*	"*Nono*" [modo] (p.44).
	Gaudeamus omnes; *Huc mana.*	"*Undecimo*" [modo] (p.44).
Giosquino [Josquin Desprez]	*Inviolata insegna*	"*Secondo*" [modo] (p.44).
Giosquino [Josquin Desprez]	*Avertarur obsecro*	"*Quarto*" [modo] (p.44).
Adriano [Adrian Willaert]	*Prater rerum seriens*	(idem)
Giosquino [Josquin Desprez]	*De profundis*	"*Sesto*" [modo] (p.44).
Gio. Motone [Jean Mouton]	*Ecce Maria nobis*	"*Ottavo*" [modo] (p.44).
Giosquino [Josquin Desprez]	*Benedicta; Coelorum Regina*	"*Decimo*" [modo] (p.44).
Adriano [Adrian Willaert]	*Flete oculi, rorate Genas*	"*Duodecimo*" [modo] (p.44).

- **Ts.25:**

Título: [*L'arte et la pratica del moderno contrapunto*]
Autor: Vincenzo Galilei
Impresso por: (Manuscrito).
Local e data da edição considerada: Florença, 1588-1591
Localização do testemunho de referência:
Primeira parte: Firenze, Biblioteca Nazionale di Firenze, Fondo galileiano, Ms Gal. I (*fassung* B: f.6r-51v; *fassung* C: 55r-103v) e Ms Gal.II (*fassung* A: f.3r-54v). Para o estudo, foi utilizada a edição preparada por Frieder Rempp, publicada como '*Die Kontrapunttraktate Vicenzo Galileis'* (Arno Volk Verlag, 1980, p.7-76)

Segunda parte: Firenze, Biblioteca Nazionale di Firenze, Fondo galileiano, Ms Gal. I (*fassung* B: f.104r-147v; *fassung* C: 148r-196v) e Ms Gal.II (*fassung* A: f.55r-115v). Para o estudo, foi utilizada a edição preparada por Frieder Rempp, publicada como '*Die Kontrapunttraktate Vicenzo Galileis'* (Arno Volk Verlag, 1980, p.77-161)

Tratado dedicado a: ausente.
Paratextos: ausente.

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto:

Primeira parte: *Vincenzo Galilei, Gioseffo Zarlino, Aristosseno, Tolomeo, Briennio, Aristide Quintiliano, Euclide, Plutarco, Boethio, Vitellione* [Erazmus Ciolek Witelo], *Vitruvio, Platone, Aristotile, Josquino* (p.49, apud ZARLINO, 1558, III, cap.46), *Glareano, Pitagora*.

Segunda Parte: *Vincenzo Galilei, Platone, Zarlino, Brunellesco Architettore, Aristosseno*.

Índice (número de páginas referente à edição de Rempp):

- **Primeira parte:** "*Il primo libro della prattica del contrapunto intorno all'uso delle consonanze*".

Inferido da redação, a partir das indicações na *marginalia* (exceto quando indicado pelos parênteses quadrados).

Fine del moderno Contrapunto qual sia (p.7) – *Consonanze considerate principalmente dal musico, et secondariamentele disso: uso delle Dissonanze essere molto piu difficile di quello delle consonanze* (p.7) – *Cagione che ha indotto l'autore a scrivere la presente opera* (p.7) – *Openione dell'Autore quanto all'origine della musica et della poesia* (p.8) – *la semplicità delle cose valer piu degli artifizii nel muovere gl'affetti* (p.8) – *Jubal caino primo che investigasse le proportioni de suoni* (p.9) – *Mercurio et Pitagora apresso investigan di nuovo le proportioni degl'intervalli musici* (p.9) – *Musica subalterna all'aritmetica et alla geometria* (p.9) – *Openione dell'Autore intorno all'inventione degli strumenti musici* (p.9) – *Quali strumenti prima et quali poi ritrovati* (p.9) – *Frondi et cortecce d'alberi usate invece di piatti* (p.9) – *Siringa strumento musico come fatto* (p.9) – *Origine degli strumenti di fiate* (p.9) – *Zampogna strumento musico antichissi: donde habbia havuto origine gli strumenti di corde* (p.9) – *Giunchi et ginestra usati in cambio di refe* (p.9) – *Diverse inventioni humane perche attribuite dagl'antichi a Dei loro* (p.10) – *La stampa et l'artiglieria fu prima nell'india che in europa* (p.10) – *Affetti maravigliosi operati dagli antichi musici* (p.10) – *Qual differenza sia tra la musica nostra et quella degl'antichi* (p.10) – *Altro essempio da conscere cotale differenza* (p.11) – *Da quello avvenga che la musica d'hoggi non faccia gl'effetti che l'antica faceva* (p.11) – *Quali fussero cotali effetti* (p.12)- *Musica degl'antichi secondo la moderna prattica confutata da Platone et da Aristotile approvata per la plebe* (p.12) – *La musica d'hoggi essere eccellente per gli strumenti ma non per l'uso delle parole* (p.12) – *Fine dell'autore qual sia* (p.12) – *Abuso de'moderni contrapuntisti* (p.12) – *Regole de' moderni contrapuntisti et quello vaglino* (p.12) – *Quai mezzi siano efficaci da indurre con la musica gl'uditori nell'affettione di se medesima* (p.13) – *Cagione che muove l'autore a dimostrare l'impertinentie del Zarlino* (p.13) – *Abuso del Zarlino* (p.14)

– *Essere gl'infiniti l'uno maggiore dell'altro* (p.14) – *Intervalli musici quali et quanti errore del Zarlino* (p.14) – *Errore del Zarlino* (p.14) – *Errore del Zarlino* (p. 15) – *Distintione più particolare degli intervalli musici* (p.15) - *Errore del Zarlino capo* 15 *del* 2 *Institu.* (p.15) - *Errore del Zarlino capo* 1 *del* 3 *de suppl.* (p.15) - *Errore del Zarlino: capo* 31 *del* 2 (p.15) - *Errore del Zarlino* (p.15) – *Altra divisione degl'intervalli* (p.15) - *Errore del Zarlino. capo* 1 *della* 1ª *et* 2ª *parte isnti.* (p.15) - *Errore del Zarlino capo* 2 *del* 3 [2] *insti.* (p.15) - *Errore del Zarl*[*ino*] (p.16) – *Abuso del Zarlino capo* 3 *del* 3 *insti.* (p.16) – *Altra distintione degl'intervalli musici* (p.17) – *Abuso del Zarlino capo* 29 [10] *del* 3 *insti.* (p.17) – *Abuso del Zarlino capo* 19 *del* 3 *insti* (p.17) – [*Essempi del'intervali et Elementi musici* (p.18)] - *Dell'uso della settima et della seconda del Tritono et della Semi*[*idia*] (p.19) – [*Il Semituono maggiore, il Tuono, il tritono, la Semidiapente, e la Settima* (p.20] – [*La terza, et la Sesta* (p.20)] – [*La Quarta et la Quinta* (p.20]) – [*L'Ottava* (p.21)] – [*Regole particolare del Contraponto* (p.22)] – [*Cadenze* (p.39)] – [*Contrapunti sono secondo il parere de Prattici di tre sorti* (p.42)] – [*Quando le parti non cominciavano nell'istesso a cantare, ma una dopo l'altra per alcuna Pausa, poteva entrare quella non solo in una delle Consonanze imperfette, ma in una Quarta, et in qual sia Dissonanza* (p.47)] – [*Che la Cantilena di due voci non s'estenda in tutto il progresso della sua larghezza oltre la Quintadecima* (p.49)] – [*Vogliono inoltre i moderni Prattici, che fra le tre parti dette, si faccino udire piu spesso che sia possibile la Terza et la Quinta nel medesimo tempo* (p.49)] – [*L'Ottava divisa in due Consonanze perfette sta meglio la maggiore nel grave che nell'acutto* (p.51)] – [*Alla Cantile gli si deve dar fine per Ottava, o per Unisono* (p.53)] – [*Vuole il Zarlino che all'uso delle Dissonanze concorrino necessariamente sei conditioni…la piu parte delle quali, io approvo, ma non come necessarie* (p.57)] – [*L'uuso della Cadenza finale* (p.60] – [*Tuoni et Modi* (p.63)] – [*Zarlino: Basso per Sesta, non se ne ponga un'altra sopra esso Basso per Quinta…atteso che io posso molto bene sopra la parte accomodarvene due sopra di maniera che facciono benissimo effetto* (p.64)] – *Del Tempo che si misurano le Cantilene; il qual termine è noto non meno che la cosa delle Pause* (p.66)] – [*Hora che diremo* (*tornando al fatto di ms. Gioseffo*) *quando egli per manifestarci le gofferie et le balordaggini di alcuno scemonito, gliele attribuisce ad astutia; una delle quali racconteremo al presente* (p.67)] – [*Intorno le Cadenze proprie del Tuono* (p.70)] – [*Intorno alle Fughe, et al Contrapunti doppi* (p.73)] – [*La forma et positione del Semituono* (p.74)] – [*Il nostro fine è di cercare le vere forme degl'intervalli che ha in sé la Distribuitione del Sintono Diatonico di Tolomeo* (p.75)] – [Epilogo (p.76)].

- **Segunda parte:** "*Discorso intorno all'uso delle dissonanze*".

Fornecido pelo autor apenas os tópicos gerais, sem qualquer outra indicação (p. 78)

1. [*Dissonanza*] *quello ch'ella sia* - 2 *Vedremo inoltre in qual maniera ella si generi* – 3. *Per qual cagione ella sia tale* – 4. *Di quante sorti se ne trovino* – 5. *Et qual piu et qual meno dissuoni* – 6. *Mostrerò appresso in quali et quante maniere la Dissonanza si possa a due et a piu voci usare che l'udito ne prenda diletto* – 7. *Che dopo essa non è di necessità che imediato segua la Consonanza* – 8. *Quante Dissonanze si possino usare un'appresso l'altra senza intermezzo alcuno di Consonanza* – 9. *Quante nell'istesso tempo della medesima spezie tra quattro et piu parti* – 10. *Et quante di diversa tra la medesima quantità di corde* – 11. *Conoscerassi inoltre che nell'uso della Dissonanza non vi è necessario la sincopa di alcuna delle parti* – 12. *Ne che la Consonanza quale sia il particolare Intervallo et piu proprio per la resolutione di ciascheduna* – 14. *Et ch'elle si possano risolvere non meno col movimento separato di una, et di ambodue le parti, non altramente che col congiunto* – 15. *Conoscerassi ultimamente, che le Dissonanze si possano risolvere non meno nell'ascendere, che nel discendere delle parti* – 16. *Et ch'elle si possano usare tanto nella prima quanto nella seconda parte della misura, senza torcere in cosa alcuna la dritta ragione; o che'l senso ne rimanga piu dalle altre maniere offeso.*

Inferido da redação, a partir das indicações na *marginalia*.

Anima dell'armonia qual sia (p.77) – *corpo dell'armonia qual sia* (p.77) – *fine dell'autore qual sia* (p.77) – *fine de contrapuntista* (p.77) – *delle quali materie si tratta nel presente Discorso* (p.78) – *Dissonanza quella che sia* (p.78) – *Dissonanza come si generi* (p.78) – *Dissonanza perche sia tale* (p.81) – *Openione di Platone intorno l'Anima* (p.81) – *Dissonanze di quante spezie* (p.81) – *Quarta di qual natura sia* (p.81) – *Dissonanze quali più et quali meno dissuonino* (p.81) – *Ordine della Natura nel dar l'essere agli Intervalli musici* (p.82) – *Suono semplice havere facultà di esprimere le passioni dell'animo* (p.82) – *Ottava perche così detta* (p.82)*; perche detta Reina delle Consonanze* (p.82) – *Natura della maggior Sesta* (83) – *Natura della minore* [*Sesta*] (p.83) – *Qualità della Terza maggiore* (p.83) – *Qualità della* [*Terza*] *minore* (p.83) – *Dissonanze perche prodotte della natura* (p.84)*; atte alle cose tragiche* (p.84) – *Potersi la Cantilena far dura et aspra senza l'uso di esse* (p.84) – *Dell'uso della Seconda* (p.85) – *Seconda potere succedere a qual sia Consonanza* (p.85) – *Essempio della Seconda resoluta dalla Terza secondo il comun uso* (p.86) – *Essempio della diversità degl'effetti che fa la Seconda con il cagiornala con questa e con quella parte* (p.87) – *Openione di alcuni contrapuntisti cibfirtata dall'Autore* (p.87) – *Movimento separato non dispiacere al senso* (p.88) – *Cagione che le Dissonanze si concedono* (p.88) – *Cambiamento delle parti opportare comodo al contrapunstista et gratie alla Cantilena* (p.90) – *Perche più all'imperfette*

che alle perfette convenga la resolutione delle Dissonanze (p.90) – *Abuso di alcuni contrapuntisti* (p.92) – *Artifiziosa maniera di modulare dalla Seconda all'Unisono et dalla Seconda alla Terza* (p.93) – *Abuso di alcuni contrapuntisti* (p.94) – *Quarta potersi risolvere con qual sia altra Consonanza* (p.94) – *Quarta non essere assolutamente dissonanza* (p.95) – *Consideratione dell'Autore* (p.98) – *Abuso di alcuni Contrapuntisti* (p.98) – *Modo di salvare la magio Settima con la Minor Sesta* (p.100) – *Consideratione intorno all'uso del Tritono* (p.102) – *Consideratione all'uso della Semidiapente* (p.103) – *Abuso di alcuni Contrapuntisti* (p.104) – *Natura della Quinta* (p.104) – *Natura della Semidiapente* (p.104) – *Cognitione dell'intelletto* (p.104) – *Abuso di alcuni contrapuntisti* (p.105) – *Natura del Tritono* (p.107) – *Natura della Semidiapente* (p.107) – *Natura della Terza maggiore* (p.107) – *Quali consonanti intervalli siano piu degl'altri proprii per la resoltione de dissonanti* (p.108) – *Dubiatione con la resolutione di essa* (p.108) – *Come alla Cantilena si possa dare principio per Semidiapente et per Tritono* (p.110) – *Dissonanti intervalli quli più et quali meno dissuonano* (p.110) – *Qual differenza sia tra le corde e'l Genere cromatico* (p.110) – *Essempio delle corde cromatiche* (p.110) – *Essempio del genere cromatico* (cap.111) – *Tritono usate alle fiate come Quarta et come Quinta la Semidiapente* (p.112) – *La Qunatità delle parti nascondano assai l'apro suano deele dissonanze contutto ciò ve ne si nasconda cotal suono quand'egli è cagionato con la grave, che con qual siano delle altre* (p.112) – *Essempio dell'uso delle due Quarte dette* (p.114) – *Come si possino usare nell'istesso tempo due tritoni* (p.115) – *Due tritoni et due semidiapenti perche non potersi usare contigue* (p.115) – *Quali et qunti intervalli della spezie medersima si trovino contigui* (p.115) – *Perche non s'estenda in infinito la contiguità degl'intervalli* (p.116) – *Dell'uso delle Dissonanze ascendendo et di salto* (p.135) – *Abuso di aslcuno Contrapunstisti* (p.136) – *Leggi de contrapuntisti donde derivate dissonanze quali usate primo et quali dopo* (p.136) – *Contrapunto da che prima insegnate* (p.136)*; donde derivate* (p.136) – *Ottavio Petrucci inventore della stampa della musica et dell'intavolatura d'organo* (p.136) – *Fiaminghi et francesi primi compositori di contrapunto* (p.137) – *Quali fussero gl'antichi contrapuntisti* (p.137) – *Quanto importi al Contrapuntista havere la lingua latina* (p.137) - *Dissonanza in qual parte della cantilena usate prima* (p.137) – *Perche usate le dissonanza prima nel discendere che nel ascendere* (p.137) – *Uso delle dissonanze fuore del dovere* (p.138) – *Dell'uso della Seconda* (p.138) – *Dell'uso della Seconda ascendendo* (p.138) – *Dell'uso della Settima* (p.139) – *Dell'uso della Settima ascendendo* (p.139) – *Piu essempi dell'uso della Quarta ascendendo* (p.139) – *Dissonanze perche usate prima nel discendere che nell'ascendere* (p.139) – *Perche tollerate piu dal senso discendendo che ascendendo* (p.139) – *Dissonanze usate ascendendo da i prattici senza accorgersene* (p.140) – *Dell'uso della Seconda et della Settima nell'alzare della misura* (p.141) – *Tritono et Semidiapente potersi usare in qual sia parte della misura*[1082] (p.142) – *Dell'uso della Seconda et della Settima* (p.142) – *Quali delle Dissonanze si usasse prima et quali dopo* (p.142) – *Perche la Quarta sia reputata da alcuni dissonante* (p.142) – *Necessaria dimostratione che la Quarta non sia Dissonanza* (p.142) – *Seconda meno delle altre Dissonanze dissuona* (p.143) – *Condimento della Musica essere i Semituoni* (p.143) – *Settima introdottasi dopo l'uso della Quarta* (p.143) – *Dell'uso della Seconda et della Quarta* (p.144) – *Dell'uso dell'Undecima et della Seconda* (p.144) – *Dell'uso della Quarta sen'alcuna basa sotto* (p.145) – *Dell'uso della Quarta sen'alcuna basa sotto* (p.146)*; dell'uso della Sesta* (p.146) – *Alcuni essempi dell'uso della Quarta, della Seconda, et della Settima* (p.146) – *Quarta non bene usata* (p.147)*; bene usata così* (p.147) – *Seconda non bene usata Settima non bene usata* (p.147) – *Dell'uso della Seconda et della Settima* (p.148) – *Dell'uso della Settima et del Tritono in migliore maniera della di sopra mostrato* (p.149) – *Abuso di alcuni contrapuntisti* (p.149) – *Ripercussione di due Settime* (p.149) – *Ripercussione di due Seconde* (p.149) – *Pusillanimità di alcuni Contrapuntisti* (p.150) – *Riperccione della Settima* (p.150) – *Ripercussione dell'Undecima, della Seconda e' della Quarta* (p.150) – *Contrapunto far insipido con la troppa osservatione* (p.151) – *Michelagnolo si acquistò nome di divino* (p.151) – *Canzoni di Cipriano tanto belle che fanno superato l'invidia* (p.151) – *Non appararsi l'esattezza delle cose per regola* (p.151) – *Valere in tutte le cose piu il giuditio delle Regole* (p.152) – *Ne però si devono disprezzarsi le regole* (p.152) – *Ripercussione della minor Settima più della maggiore tollerabile* (p.152) – *Estremi come vitiosi devono essere fuggiti natura de sensi* (p.152) – *Movimento separato non dispiacere al senso anzi dilettargli coni mezzi debiti* (p.153) – *Uso delle tre dissonanze diversamente accomodate dalle mostrate di sopra* (p.153) – *Natura dovere essere imitata* (p.153) – *La molta frequentia delle cose per buone ch'elle siano generate nause* (p.153) – *Cadenza artefiziosa* (p.156) – *Ottava superflua o diminuita non accettata dal senso* (p.157) – *Ottava diminuta* (p.157) – *Ottava superflua* (p.157) – *Cantilena potersi fare dura et aspra senza l'uso delle dissonanze loro* (p.159) – *In quello consiste il bene scrivere* (p.159) – *Harmonia quella fusse appresso gl'antichi Greci* (p.159) – *Epilogo* (p.161).

[1082] *fassung* A (cf. 1980, p.5).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
Adriano Vuillaert [Adrian Willaert]	-	"*Possiamo hora con questa breve et generale Introduttione venire alle Regole particolari del Contrapunto, la più parte delle quali, dalla viva voce d'Adriano Vuillaert prima cha da altri se ne hebbe contezza*" (p.22)
Filippo di Monte (*fassung* A)	*Canzone* (*a sei voci*): "*Poiche il mio largo pianto*"	"*…con dargli principio per terza maggiore*" (p.24)
Orlando Lassus (*fassung* A)	*La notte che segui l'orribil caso.*	"*...et che l'estrema sua consonanza non transcenda la Quindicesima corda; et quelle Consonanzae che nella Cantilena a tre voci esortavano a farle udire piu spesso che era possibile, non vogliano quando tutte à quattro le parti cantano insieme, ch'elle gli manchino mai; quantunque Orlando Lassus…trasgredisse a cotale Regola"* (p.51)
Cipriano [de Rore]	'*le Compositioni'*	"*…il fine che di questa Musica prattica è lecito con le dette conditioni esercitata, desiderare, et quanta cognitione et certezza si puo inoltre trarre dagl'essempi delle cose sin ad hoggi composte, null'altro è piu efficace mezzo, quanto sono le Compositioni di Cipriano Rore; et senza inoltre faticare, dalla diligente essamina loro si acquisterà il Contrapuntista di piu tutto quello che desiderare potesse. ne quanto ho detto di questo huomo singulare*" (p.72)
Giuseppe Guami (*fassung* A)	[*Fuga* a 5:] *Bisogna di valor segui piu chiari*, com transcrição (p.74)	"*…eccetto però in quella sorte, che dopo l'haverne preso diletto l'udito in ragionando del suo artefizio, <et ç'intelletto per mezzo del>la vista nel considerare la sua ingegnosa testura, si raddoppia di poi il piacere al senso nell'udirla cantare; <comè per essempio la presente composta da Giuseppe Guami Contrapuntista, et Sonatore eccellentissimo di* Tasti>" (p.73)
Cipriano [de] *Rore*; *Annibale Padovano* (*fassung* A)	'*Madrigali'* e '*Ricercari'*, respectivamente.	"*…et di acerba e' strepitosa che prima era la di questa* [*sesta*] *maggiore, veniva a farsi flebile et deprecativa; la quale per la sua avvenentezza reputo io grandemenete et apprezo*". (p.83)
Cipriano [de] *Rore*	-	"*…ma solo cerchino oltre alle Regole date di nostro, et d'altri, di essaminare diligentemente le cose di Cipriano Rore, le uqali*

		sapendo imitare saranno giunti colmo della perfettione di cotal' prattica" (p.106).
"*Giovanni Ockenghe* [Ockeghem] *che fu oi maestro di Josquino* [Josquin]" "*Adriano* [Willaert] *scolare di Josquino* [Josquin]"	-	"*Giovanni Ockenghe che fu oi maestro di Josquino, et degl'altri de suoi tempi; furono quelli che cominciAarono a insegnare con alcuni ordini et regole la prattica del Contrapunto grandemente migliorate et arrichite da Adriano scolare di Josquino*" (p.136)
Josquino, Lupus [Hellinck], *Gian Mouton, Carpentras, Andrea de Silva, P*[ie]*ro de Terache, Anton Fevin, Longheval, Hylaire, Brumel, Ricciafort, Devitis*.	-	"*…et apresso da Lione Decimo: il quale si dilettò cosi grandemente di udire questo nuovo modo di cantare tante Arie insieme, che nel* 13 *anno primo del suo Pontificato, concorsero à Roma e' di Fiandra, et di Francia* (*poi che le altre nationi furono a queste seconde nell'apprendere se non i principii, almeno il buono di tal facultà*) *tutti o Contrapuntisti con larga provisione del liberalissimo Pontefice*" (p.137)
Carpentras; *Gomberto* [Gombert]	-	"*…delle quali sue compositioni; non solo dico io le Note, ma le parole ancora. delle uqali sue compositioni ancora hoggi apresso di me se ne conservano alcune, et se fra essi Contrapuntisti vi fussero stati huomini di lettere, felici loro, atteso che per fargli udire Carpentras ne giorgi Santi e' suoi Reponsi…ancora che non molto intedesse la lingua alle quale haveva applicato il suo Contrapunto, se ne tornò in Francia Vescovo della Città dalla quale prendeva l'origine et il nome et l'istesso ne tempi piu bassi avvenne in Spagna a Gomberto, della Cappella di Carlo Quinto Maestro; solo per intendere un poco la lingua latina, quantunque nel Contrapunto fusse singolare*" (p.137)
Josquino [Josquin] ; *Motone* [Mouton]; *Lupus* [Hellinck]; *Gomberto*; [Cristóbal de] *Morales*; *Adriano* [Willaert]; *Cipriano* [de Rore]; *Giannetto* [G.P. da Palestrina]; [Alessandro] *Strig*[g]*io*; *Giaches Vuert* [Giaches de Wert]; *Orlando* [di Lassus]; *Annibale* [Padovano]; *Claudio* [Merulo]	-	"*…la qual Cadenza come piu della prima artifiziosa et piena di difficultà, ne segue che dopo et non prima della piu semplice et facile fusse ritrovata et introdotta: ho detto piena di difficultà, per che avanti che gl'humini ardissero fare udire nell'istesso tempo tante Dissonanze, le considerAarono molti anni. la qual cosa insieme con altre di momente maggiore, ho osservato et avvertito io nell'essaminare diligentemente le compositioni di…et altri et successivamente*

(*fassung* A)		*degl'altri posteri fin all'anno* 1587*"* (p.143)
[Alessandro] *Stri*[g]*gio* (*fassung* A)	-	"*…tuttavolta che io ci havessi aggiunto in Discorso intorno al muovere di maniera le parti della Cantilena, et vié piu di quelle a molte voci, che rendessero il Contrapunto vago et ellgante, ma con facilitàla qual cosa si puo tra li altri luoghi appare dalle ben tessute compositioni dello Strigio: la qual cosa con facilità maggiore conseguiva il principiante, tutta volta che oltre a suoi essempi, veniva avvertito di quello che di avvertilo era di mestiere*" (p.145)
Cipriano [de Rore]	*Cantilena: O Socii*	"*…l'uso della Quarta senz'alttra basa sotto di Terza, o di Quinta*" (p.145-146)
Cipriano [de Rore]	*Hor che'l cielo et la terra, e'l vento tace; Anchor che col partire; Cantai mentre ch'io arsi*	"*…la grandezza et maestà che in sé ritiene, quella Canzone che comincia Hor che'l cielo et la terra, e'l vento tace.la vaghezza et leggiandria di Anchor che col partire. la variata dolcezza, et insolita sonorità di Cantai mentre ch'io arsi. la maestà di come havran fin le dolorese tempre, con tanto artifizio expressa sem'alcuna sorte d'affettione. non fu l'arte del farle tali da Cipriano autore di esse, ne' libri scritti in matéria delle Regole del Contrapunto aparata; ma era tutta nel giuditio di lui risposta*" (p.151)
Annibale Padovano (*fassung* A)	'*Nono Ricercare'*	"*Et perche tra le corde ultime et finali della Cantilena si suole per ordinario fare udire (dove però interviene) la Terza o la Decima, o questa et quella insieme, sempre maggiore*" (p.156)
Cipriano [de Rore]	*Mia benigna fortuna* [*prima pars*]	"*…voglio darne hora un essempio dov'ella è usata con bello artifizio, necessariamente minore*" (p.156)
Orlando [di Lassus]; *Filippo di Monte*; *Annibale* [Padovano] (*fassung* A)	-	(Idem)

- **Ts.26:**

Título: *Ragionamento di Musica, Del Reverendo M. Don Pietro Pontio Parmeginao. Ove si trata de Passaggi delle consonantie, et dissonantiem buoni, et non buoni; et del modo di far Motetti, Messe, Salmi, et altre compositioni; Et d'Alcuni Avertimenti per il contrapuntista, et compositore, et altre cose pertinenti alla Musica.*
Autor: Pietro Pontio
Impresso por: Erasmo Viotto.
Local e data da edição considerada: Parma, 1588.
Localização do testemunho de referência: Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.th. 1243.

Tratado dedicado a: Mario Bevilacqui.
Paratextos: ausente.

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: Gio[vanni] Maria Lanfranco, Franchino [Gaffurius], Rever D. Blasio [Biagio Rossetti], Pietro Aaron, Padre Frate Angelo [Angelo da Piccitono], Angelo Politiano [Poliziano], Plutarco,, Platone, Boetio Severino, Luigi Dentice, Celio Rodigino, "Margherita filosófica" [Gregor Reisch], Cicerone, Macrobio, Nicolò Burtio,Stefano Vaneo, Guglielmo Durante, [Ludovico] Fogliano da Modena, [Gioseffo] Zarlino, Vicentio Galieli [Vincenzo Galilei] Fiorientino.

Índice[1083]:

Ragionamento Primo:

Che cosa sia musica (cap.1) – *Della Musica Humana* (cap.2) – *Della Musica Mondana* (cap.3) – *Della Musica Plana* (cap.4) – *Della Musica Figurata* (cap.5) – *Della Musica Istromentale* (cap.6) – *Del Musico Specolativo* (cap.7) – *Del muisco Prattico* (cap.8) – *Del Cantore* (cap.9) – *Del Cantore* (cap.10) – *Della proportione di Equalità* (cap.11) – *Del genere Molteplice* (cap.12) – *Del genere Superparticolare* (cap.13) – *Del genere Superpatiente* (cap.14) – *Del genere Moltiplice Superparticolare* (cap.15) – *Del genere Moltiplice Superpatiente* (cap.16)*;*

Ragionamento Secondo:

Del contrapunto Semplice (cap.1) – *Del contrapunto Florido* (cap.2) – *Dell'Unisono* (cap.3) – *Della Terza minore* (cap.4) – *Della Terza maggiore* (cap.5) – *Della Quinta* (cap.6) - *Della Sesta minore* (cap.7) – *Della Sesta maggiore* (cap.8) - *Dell'Ottava* (cap.9) – *Della seconda* (cap.10) – *Della Quarta* (cap.11) – *Della Settima* (cap.12) – *Della Quinta imperfetta* (cap.13)*;*

Ragionamento Terzo:

Del Modo, che s'hà da tenere nel formare un contrapunto sopra il canto Plano, ò Figurato (cap.1) – *Della qualità che deve havere* (cap.2) – *Della differenza del contrapunto al Duo, et alla compositione* (cap.3) – *Della Cadenza* (cap.4) – *Cognitione del Tuono Autentico* (cap.5) – *Cognitione del Tuono Plagale* (cap.6) – *Cognitione del Tuono Misto* (cap.7) – *Cognitione del Tuono Comisto* (cap.8) – *Cognitione del Tuono de' Salmi* (cap.9) – *Della formatione del primo Tuono* (cap.10) – *Del Secondo Tuono* (cap.11) – *Del Terzo Tuono* (cap.12) – *Del*

[1083] Na indexação apresentada ao final da edição, não são apresentados os capítulos, apenas a página de referência a partir do título das seções. A opção apresentada pelo editor possivelmente reflete o caráter de 'diálogo' apresentado no tratado, sendo o seccionamento em 'assuntos' (ao invés de capítulos), a maneira mais conveniente para a ocasião.

Quarto Tuono (cap.13) – *Del Quinto Tuono* (cap.14) – *Del Quinto Tuono* (cap.15) – *Del Sesto Tuono* (cap.16) – *Del Settimo Tuono* (cap.17) – *Dell'Ottavo Tuono* (cap.18)*;*

Ragionamento Quarto:

Del Modo maggiore perfetto secondo gli antichi (cap.1) – *Del Modo minore oerfetto secondo gli antichi* (cap.2) – *Della Prolatione perfetta* (cap.3) – *Del Modo maggiore, et minore, et Tempo, et Prolatione perfetti secondo gli moderni* (cap.4) -*De punto di perfetione* (cap.5) - *De punto di Alteratione* (cap.6) - *De punto di Divisione* (cap.7) - *De punto di Trasportatione* (cap.8) - *De punto di Aumentatione* (cap.9) – *Del modo che si tiene in far le proportioni con numeri* (cap.10) – *Del Modo, che si tiene in far le proportioni con Modi, et Tempi, et Prolatione* (cap.11) – *Della Semiminima, et Chroma* (cap.12) – *De gli avertimenti, che deve havere il composiore, et contrapuntista* (cap.13) – *Del Modo che si tiene in far un Motetto* (cap.14) – *Del Modo, che si tiene in far una Messa* (cap.14) – *Del Modo, che si tiene in far Salmi* (cap.15) – *Del modo, che si tiene in far Magnficat* (cap.16) – *Del Modo, che si tiene in far le Lettioni della Settimana Santa* (cap.17) – *Del Modo, che si tiene in far un Recercare* (cap.18) – *Del Modo, che si tiene in fare un Madrigale.*

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
Iachetto [Jacquet da Mantua]; *Adriano* [Adrian Willaert], [Cristobal de] *Morales*; [Nicolas] *Gombert*; *Cipriano* [de Rore]; [Giovanni Pierluigi da] *Palestrina*	-	"*Ma musico sarà quello* (*parlando del Musico pratico*) *che saprà accommodore tre, quattro, cinque parte, et più insieme, di modo che siano grate all'orecchie de' periti nella Musica, questo meritevolmente si potrà chiamare Musico*" (I, *Del Musico Pratico* [cap.8], p.10).
Cipriano [de Rore]	*Canzone: Alla dolce ombra*, início da primeira parte, no Baixo e Tenor.	"*Cosi nel fare principare una parte in Unisono si debbe avertire, che una parte rimanga ferma*" (II, *Dell'Unisono* [cap.3], p.27)
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Messa Rex Babilonis*, nas palavras "*suscipe deprecationem nostram*" [*Gloria*], no Baixo e no Tenor.	(idem)
Iachet [Jacquet da Mantua]	*Messa Sine nomine*, nas palavras "Consubstantialem Patri" [Credo], no Baixo e no Tenor.	"*Si potrà anco passare dall'Unisono alla Sesta, facendosi movere le parti…*" (II, *Dell'Unisono* [cap.3], p.30)
Cipriano [de Rore]	*Madrigale: Di tempo in tempo*, início, nas partes do Soprano e Contralto.	"*Il terzo modo farà, quando tutte due le parti ascenderanno, una con movimento separato, l'altra con movimento congiunto*" (II, *Della Terza minore* [cap.4], p.34).
Cipriano [de Rore]	"*Secondo libro de suoi Madrigali*", Madrigale: '*Era il bel viso suo, qual esser suole'*, a 4.	"*Non già perche sia consonantia falsa, ma è ben passagio senza alcuna gratia, et per dirlo più chiaro è goffo; et questo ancora sia detto della Terza minore, avenga che da alcuni scrittori sia concesso...perche se questo fosse tenuto buono passagio, come sono gli altri, da i Musici sarebbe stato fatto, il che non si vede esser usato da alcuno, se non è stato astretto*

		da qualche sua imitatione, come fece Cipriano…" (II, *Della Terza maggiore* [cap.5], p.39).
Cipriano [de Rore]	*Madrigale: O sonno*, no início, nas partes do Baixo e Tenor.	"*Il quarto modo sarà, quando ambedue le parti per movimento separato fatta che farà la Terza, si troveranno in Unisono ascendendo*" (II, *Della Terza maggiore* [cap.5], p.40).
Gio. Palestrina	*Madrigale: Vestivi i colli*, na primeira parte, "quase no início", na Quinta parte e no Baixo.	(idem)
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Messa Alla dolce ombra*, no final da primeira parte do Gloria, no Baixo e na Quinta parte.	(idem)
Don Pietro Pontio	*Magnificat del quarto tono*, no verso '*Et exultavit*', nas palavras '*In Deo salutar meo*"; *Terzo libro delle Messe*. *Messa Vestivi i colli*, nas palavras '*Visibilium omnium*' [*Credo*], nas partes do Baixo e Tenor.	"*Il Quinto passagio saràm quando, fatta che sarà la terza, andarete alla Settima, e si fa in tal modo: una parte havrà una figura di Semibreve posta in elevatione della misura; all'incontro della quale passeranno due figure di Minime per grado separato, et la prima sarà la Terza in elevatione della misura, et la seconda in principio di misura darà la Settima per grado disgiunto*" (II, *Della Terza* [cap.4], p.42).
[Cristóbal de] *Morales*	*Magnificat del primo Tono*, no verso "*Fecit potentiam*", na parte do Baixo e Soprano.	"*Il sesto passagio sarà, quando, fatta la Terza, si và alla Secondam rimanendo ferma una parte per sincopa fatta…il qual passagio vi servirà ogni sorte di contrapunti, et compositioni, percioche è bonissimo*" (II, *Della Terza maggiore* [cap.5], p.42).
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Messa Alla dolce ombra*, *Crucifixus*, nas palavras '*Tertia die*', na parte do Baixo e Soprano.	(idem)
Cipriano [de Rore]	*Canzone: Alla dolce ombra*, nas palavras "*Del superno lume*", no Baixo e Soprano.	(idem)
Don Pietro Pontio	*Magnificat del Quinto Tono*, no verso "*Et misercordia eius*", no Baixo e Soprano.	"*Il Quinto passagio sarà, che, fatta la Quinta, anderete alla Settima; ilche si fa in due modi: Primo, quando, fatta, che farà la Quinta, con una figura di Semibreve posta in elevatione della misura, si passerà alla Settima, et doppo essa Settima verrà, et l'altra parte rimanerà ferma*" (II, *Della Quinta* [cap.6], p.50).
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Messa Alla dolce ombra*, nas palavras "*Descendit de Coelis*" [Credo]	"*Il secondo modo sarà, quando tutte due le parti discenderanno, una con movimento congiunto, l'altra con movimento separato; et quando anco, fatta che sarà la*

		Quinta, passarete alla Settima" (II, *Della Quinta* [cap.6], p.51).
Pietro Pontio	*Primo libro delle Messe*. *Messa In die tribulatione*, no fim do último *Kyrie*.	(idem)
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Messa Alla dolce ombra*, primeira parte do *Gloria*, nas palavras '*Glorificamus'*, no Tenor e Baixo	"*Il quarto passagio anderà dalla Sesta all'Unisono*" (II, *Della Sesta minore* [cap.7], p.56).
Pietro Pontio	*Magnificat del primo Tono*, no verso "*Quia respexit*", nas palavras "*Me dicent"*, no Baixo e Tenor.	"*Il settimo passagio sarà, quando fatta la Sesta, anderete alla Quarta, ma ben converrà, ch'una parte habbia una figura di Semibreve posta in elevatione della misura, et converrà parimente che la prima parte d'essa figura faccia la Sesta, et la Seconda poi faccia la Quarta*" (II, *Della Sesta minore* [cap.7], p.57).
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Messa Vado ad eum*, *Christe*, no Baixo e Tenor; *Messa Alla dolce ombra*, *Patrem*, nas palavras '*Visibilium omnium*", no Baixo e Contralto, "para imitar a *fuga*".	"*…non buono si sarebbe, quando tutte due le parti ascendessero, over discendessero, una con movimento congiunto, l'altra con movimento separato…dico tal movimento non esser in consideratione non solo nelli contrapunti* (*ilche sarebbe goffissimo*) *ma ne anco nelle compositione; se però non vi nasce qualche occasione; come sarebbe dire nell'imitatione*" (II, *Della Sesta maggiore* [cap.8], p.60).
Cipriano [de Rore]	*Madrigale: O sonno*, nas palavras "*Soccori à l'alma*", nas partes do Tenor e no Baixo	Continuação: "*…si può fare per qualche obligatione di figure, ì di Canoni; fuori di queste occasioni certo à me non piace*" (II, *Della Sesta maggiore* [cap.8], p.61).
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Messa Sine nomine*, "*Et in Spiritum Sanctum Dominum*", nas palavras "*Et filio*", no Baixo e Contralto.	(Idem)
Pietro Pontio	*Magnificat Quarti Toni*; *Primo libro di Motetti à cinque*. *Motetto ad otto voci*: *Iste homo*.	"*Il secondo* [*modo*] *poi sarà, quando, fatta l'Ottava, anderete all'Unisono in principio di battuta, over' in elevatione della battuta, movendosi le parti con movimento separato, una ascendente, et l'altra discendente*" (II, *Della Ottava* [cap.9], p.61).
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Motetto: Nunquam super terram*, no início	"*Il secondo movimento sarà, che fatta c'havrete la Seconda dobbiate passare alla Terza. Et questo si può fare in cinque modi. Il primo è, che fatta, c'havrete la Seconda passerete alla Terza per movimento congiunto, facendosi rimanere una parte ferma*" (II, *Della Seconda* [cap.10], p.68).
[Cristóbal de] *Morales*	*Magnificat sexti toni*, no início, entre os dois baixos.	(Idem)

Don Pietro Aaron	*Messa Ancidetemi à quattro voci*, nas palavras *"Qui cum patre, et filio".*	"*Il secondo sarà, quando la parte Bassa si troverà in Seconda in principio di misura et insieme ascenderà per grado separato con la parte, che si troverà havere di Semibreve posta in elevatione della misura; doppo la quale segua una Minima in elevatione della misura discendendo per grado congiunto*" (II, *Della Seconda* [cap.10], p.69).
Kercles [Jacobus de Kerle]	*Magnificat Terzi Toni*, nas palavras '*Quia respexit*"	"*Il secondo è quando la parte Superiore anderà per movimento separato ascendendo, et la parte Bassa con movimento congiunto discendendo; et, fatta che sarà la Seconda, le parti c'havranno da trovare in elevatione della misura in Quinta distanti*" (II, *Della Seconda* [cap.10], p.71).
Finotto [Dominique Phinot]	[*Dixit dominus*,] *Tecum principium*, nas mesmas palavras, no Contralto e Baixo	"*Il terzo modo sarà, quando fatta la Seconda, ambedue le parti discenderanno, cioè la superiore con movimento congiunto, et la inferiore con movimento separato; et poi ve n'andarete alla Quinta in elevatione della misura*" (II, *Della Seconda* [cap.10], p.71).
Pietro Colino [Pierre Colin]	*Messa Regnum mundi*, nas palavras '*Deus Rex celestis'*, no Baixo e Soprano.	"*…fece parimento la Seconda, alla qual poi seguita la Quinta, facendo nel Basso la figura di Semibreve in elevatione della misura; et poi fatta la Seconda, se ne veniva alla Quinta per movimento separato con l'istessa parte*" (II, *Della Seconda* [cap.10], p.72).
Gomberto [Nicholas Gombert]	*Messa In illo tempore*, *Credo*, nas palavras "*Resurrectionem mortuorom*", no Contralto e Baixo (p.73)	"*Il quatro* [*modo*] *adunque è quando, fatta la Seconda passerete alla Sesta, et questo in tal modo si fa, cioè fatta la Seconda la parte superiore s'alzerà per grado separato, et la inferiore discenderà per grado congiunto, et in elevatione della misura le parti si troveranno lontane in Sesta*" (II, *Della Seconda* [cap.10], p.72).
Don Pietro Pontio	*Magnificat Quarti Toni*, no verso '*Deposuit potentes de sede*', nas palavras '*Et exaltavit humiles'*.	(Idem)
Palestrina	"*Primo libro a quattro*". *Motetto: Lapidabant Stephanum*, nas palavras '*Ne statuas illis hoc peccatum*', no baixo e Contralto	(Idem)
Iosquino [Josquin Desprez]	*Messa L'homme arme* [*sexti toni*], *Et resurrexit*, no início.	"*Vico dunque, ch'io pongo questa Quarta fra le dissonantie* (*ancora che d'alcuni antichi, e moderni scrittori ella sia posta frà le*

		consonantie) *perch'io non hò mai veduto esser posta da i Musici prattici nelle loro compositioni come consonantia, come si pone la Quinta, la Terza, et l'Ottava*" (II, *Della Quarta* [cap.11], p.73).
Iaches Vuerto [Giaches de Wert]	*Madrigale:* '*Ma che non giova haver fedel'amante'*, nas palavras '*Il falso*'.	(Idem)
Pietro Colino [Pierre Colin]	*Messa Beatus vir*, *Kyrie*, no Baixo e Tenor.	"*Il secondo in tal modo si farà, quando la parte Bassa si moverà con movimento separato ascendendo; et la Superiore discenderà con movimento congiunto; et le parti si troveranno in elevatione della misura distanti per terza*" (II, *Della Quarta* [cap.11], p.73).
Pietro Pontio	*Messa Se frà queste herbe, et Fiori*, na segunda Gloria, nas palavras '*Qui tollis'*, no Baixo e Tenor.	(Idem)
[Jacob] *Clemens non Papa*	*Messa En espir*, na terceira parte do Gloria, nas palavras '*Iesu Christe*', no Baixo e Tenor.	(Idem)
Cipriano [de Rore]	*Madrigale: Io cantarei d'amore*, nas palavras '*E del suo errore*', no Soprano e Contralto.	"*Il secondo movimento sarà, quando, fatta la Quarta, venga dietro la Quinta ; et questo in due modi si può fare. Il primo è, quando la parte Bassa sarà con una figura di Semibreve in elevatione posta ; che ad altro modo non si conviene ; eccetto se non fosse fatta in modo di passare da una dissonantia ad una consonantia; come fù detto della Seconda ; et, fatta poi la Quarta, ne seguirà la Quinta in elevatione della misura discendendo con movimento congiunto, et la superiore rimarrà ferma*" (II, *Della Quarta* [cap.11], p.73).
Iosquino [Josquin Desprez]	*Messa La, sol, fa, re, mi*, no primeiro *Agnus* [*Dei*], no Tenor e Contralto.	(Idem)
[Pietro] *Pontio*	*Messa Sine nomine*, na segunda parte do *Gloria*, nas palavras '*Miserere nobis*', no Baixo e Soprano.	(Idem)
[Cristóbal de] *Morales*	*Magnificat tertii Toni*, no verso '*Deposuit potentes de sede*', nas palavras '*Et exaltavit humiles*'.	(Idem)
[Pietro] *Pontio*	*Magnificat Quarti Toni*, verso '*Et exultavit*', no Baixo e Soprano (p.76)	"*Il secondo modo sarà, quando la parte Bassa farà con la superiore la Quarta; et poi per grado separato discenderà ; la superiore parimente discenderà si, ma con movimento congiunto ; et le parti si troveranno in elevatione di misura per Quinta distante*" (II, *Della Quarta* [cap.11], p.75).

Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Messa Peccata mea*, início do *Patrem*, no Baixo e Tenor; Motetto: *Cantemus Domino*, nas palavras '*Fecit virtutem'*, no Baixo e Tenor.	"*Il primo, quando la parte Bassa si troverà con una figura di Semibreve posta in elevatione della battuta ; la metà della quale con la superiore farà la Quarta ; et la superiore in elevatione della misura ascenderà con movimento congiunto; et la parte Bassa discenderà con movimento pur congiunto; et le parti poi in elevatione della battuta si troveranno trà se lontano in Sesta*" (II, *Della Quarta* [cap.11], p.76).
Fevim [Antoine de Févin]	*Messa Ave Maria*, *Sanctus*, nas palavras Domine Deus, no Baixo e Tenor.	(Idem)
Don Pietro Pontio	'*Primo libro delle Messe'*. *Messa Si bona suscepimus*, nas palavras '*Quoniam tu solus sanctus*', no Baixo e Tenor.	(Idem)
[Pietro] *Pontio*	*Magnificat Terzi Toni*, verso '*Fecit potentiam'*, nas palavras '*Mente cordis sui*'.	"*Il secondo si farà, quando la parte superiore sarà posta con una figura di Semibreve, et in elevatione della battuta discenderà per movimento congiunto ; la inferiore poi, fatta che sarà la Quarta, s'alzerà per un'intervallo d'otto voci ; et in elevatione della battuta le parti si troveranno in Sesta trà se lontane*" (II, *Della Quarta* [cap.11], p.76-77).
[Giovanni Pierliuigi da] *Palestrina*	*Messa O regem coeli*, ultimo *Kyrie*, no Baixo e Tenor	(Idem)
Lupo [Lupus Hellinck]	*Messa Peccata mea*, nas palavras '*Deprecationem mostram*' [*Gloria*], no Tenor e Baixo.	(Idem)
[Cristóbal de] *Morales*	*Magnificat del Terzo tono*, no verso '*Et misericordia eius*', nas palavras '*Aprogenie in progenies*'.	"*Il secondo passaggio sarà, quando, fatta la Settima, verrà dietro la Quinta, et questo può farsi in quattro modi. Primo, quando la parte Bassa passerà con movimento disgiunto con due figure di Minime all'incontro d'una figura di Semibreve posta nella parte superiore, et in elevatione della battuta, e quella prima figura della parte Bassa farà la Quinta in elevatione della battuta ; la Seconda poi farà la Settima in principio di misura, et se moverà per grado disgiunto ; la qual poi, fatta la Set*[*t*]*ima, ascenderà per movimento congiunto, et la superiore con movimento congiunto discenderà ; et le parti si troveranno lontano in Quinta*" (II, *Della Settima* [cap.12], p.78).

Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Messa Chiare, et freche, et dolce acque, Et in Spiritum Sanctum Dominum*, nas palavras '*In remissionem*', no Baixo e Contralto.	(Idem)
Cipriano [de Rore]	'*Primo libro à quattro voci'*. *Madrigale: Carità di Signore,* nas palavras 'Diciott' anni', no Tenor e Baixo.	(Idem)
Gio. Moton [Jean Mouton]	*Messa Alleluia*, *Crucifixus*, nas palavras '*Sub Pontio Pilatos'*.	(Idem) (p.78-79)
Cipriano [de Rore]	*Madrigale: La bella, netta, ignuda et bianca mano*, início, no Baixo e Tenor.	"*Il secondo modo sarà, quando una parte per movimento congiunto ascenderà, over discenderà; et in principio di battuta farà l'Ottava, et poi in elevatione di misura farà la Settima, dovendosi fare, che rimanga ferma l'altra parte: Poi fatta che sarà la Settima, ambedue le parti procedendo con movimento congiunto, cioè una ascendente, et l'altra discendente, et in principio di misura, si troveranno in Quinta distanti*" (II, *Della Settima* [cap.12], p.79).
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Messa Rex Babilonis*, primeiro *Kyrie*, no Baixo e na Quinta parte.	(Idem)
Gio[vanni Pierluigi da] *Palestrina*	*Madrigale: Io son ferito ahi lasso*, nas palavras '*Che sol m'habbia à sanare, chi m'hà ferito*', no Baixo e Tenor.	"*Il terzo s'havrà da fare con ambedue le parti, le quali vadino con movimento congiunto, il che è fatto al contrario di quello, che poco fà vi dissi; perche le parti di quello in principio di misura facevano l'Ottava, et questo all'incontro comincia in elevatione della misura; et le parti si truovano in Ottava distanti ; et una d'esse parti hà una figura di Semibreve posta in elevatione della misura; Ma nell'altra parte poi passano due figure di Minime, la prima de quali fà l'Ottava in elevatione della misura, come già v'hò detto, e la seconda in principio di misura fà la Settima; et di più una d'esse ascende, et l'altra discende ; ma ambe passano con movimento congiunto; et si truovano le parti in elevatione della misura in Quinta distanti*" (II, *Della Settima* [cap.12], p.80).
Gio. Moton [Jean Mouton]	*Messa Alma redemptoris*, primeiro *Kyrie*, no Contralto e Baixo.	(Idem)
Don Pietro Pontio	*Magnificat del primo Tono*, no verso '*Suscepit Israel'*, início, no Baixo e Contralto.	(Idem)

Alessandro Striggi[o]	*Madrigale: Lasciato hai morte,* nas palavras '*A me grave pondo*', no Baixo e Tenor.	(Idem)
[Cristóbal de] *Morales*	*Magnificat Tertii Toni*, no verso '*Et exultavit*', nas palavras '*In Deo salutar meo*', no Baixo e Tenor.	*"…fatta la Settima, con la parte Superiore, qual' habbia una figura di Semibreve, posta in elevatione della misura,* (*perch' ad altro modo non è concessa*) *venirete alla Quinta con movimento separato; e si dovrà la medesima Semibreve porre in tal maniera, che la prima parte della figura habbia da essere l'Ottava, et la Seconda, la qual si farà in principio di misura, faccia la Settima ; alla quale poi seguirà la Quinta in elevatione della misura per movimento separato ; ma la parte Bassa hà da cominciare in Ottava, et anco procedere con movimento congiunto ascendendo*" (II, *Della Settima* [cap.12], p.80).
Iachetto Berchem [Jachet de Berchem]	*Motetto: In illo tempore*, nas palavras '*Creditis in Deum*', no Baixo e Contralto	(Idem) (p.81)
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Motetto: Isti sunt Sancti*, nas palavras '*Decima die*', no Baixo e Tenor.	(Idem) (p.81)
Ian Gero [Jhan Gero]	*Canzone: Puore cueure tanto il me noie*, nas palavras '*Cest a Paris, la co levis le mai*'.	"*Il terzo passaggio sarà, quando, fatta la Settima, seguirà la Terza, et questo si può fare in tre maniere. Prima, quando la parte Bassa anderà per movimento separato; et ciò dopoi che in principio di misura havrà fatta la Settima, e la superiore anderà per movimento congiunto discendendo, et la figura sarà di Semibreve, fatta in elevatione della misura ; che così conviene fare; et le parti si truoveranno in Terza, distanti in elevatione della misura*" (II, *Della Settima* [cap.12], p.82).
[Cristóbal de] *Morales*	*Magnificat dell'ottavo Tono*, nas palavras '*Deposuit potentes de sede*'.	(Idem)
Iosquino [Josuqin Desprez]	*Messa de Dadi*, *Benedictus* (a duas vozes), nas mesmas palavras, no Baixo e Tenor.	(Idem)
Gio. Moton [Jean Mouton]	*Messa Sine nomine*, nas palavras '*De Deo vero'*, no Baixo e Contralto; e no *Osanna in excelsis*, da mesma missa, no Soprano e Baixo.	"*Il qual passaggio à me non piace; perche la figura di Semibreve posta in elevatione della battuta, trovandosi in essa alcuna parte in dissonantia, conviene passare per grado congiunto, et non separato, come già vi dissi. Sarà nondimeno sopportabile, se nascerà occasione alcuna, come anco più volte v'hò detto, ancora, che cotal*

		sorte di passaggio d'alcuni senza quelle ocasioni sia stato fatto" (II, *Della Settima* [cap.12], p.82).
Iosquino [Josuqin Desprez]	*Messa Hercules Dux Ferrariæ*, nas palavras *Osanna in excelsis*, no Contralto e Soprano.	(Idem)
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Motetto: Unum cole Deum*, nas palavras '*Habeas in honore parentes*'.	(Idem)
Andres de Silva	*Motetto: O regem coeli*, nas palavras '*Stabulo præponitur*', no Soprano e Baixo.	(Idem)
Luzasco [Luzzaschi]	*Terzo Ricercario*: "*nel Contralto, et nel Tenore nella penultima riga*" (p.83).	"*La terza maniera sarà, quando, essendo fatta la Settima, la parte inferiore s'inalzerà per distanza d'otto intervalli, et la superiore discendenrà con movimento congiunto, et le parti si troveranno in elevatione della misura in Terza*" (II, *Della Settima* [cap.12], p.83).
Iaches Bus [Jacques Buus]	*Ricercario secondo*, 'na quinta linha' do Baixo, e 'na sétima [linha] do soprano. (p.84)	"*Il Quarto sarà, quando dalla Settima passerete all'Ottava, et questo con ambe le parti discendenti, una, che sarà la parte superiore, con movimento congiunto; l'altra, che sarà l'inferiore, con movimento separato; et in principio di misura le parti s'havranno da truovare in Settima; et in elevatione della misura, et fatta la Settima ; le parti si doveranno truovare in Ottava*" (II, *Della Settima* [cap.12], p.83).
Pietro Pontio	'*Secondo libro di suoi Motettti'*. *Motetto: Emendemus in melius*, nas palavras '*Et propter honorem*', no Contralto e Baixo. (p.84)	(Idem)
Carpentras [Elzéar Genet]	*Magnificat Settimi Toni*, no duo '*Et misercordia eius*', nas palavras '*Timentibus eius*'.	"*Veniamo hora à trattare del Quinto, et ultimo modo della dissonantia Settima, quale si truoverà, quando, fatta la Settima, si passerà alla Decima con ambedue le parti discendendo ; cioè con la parte Bassa con movimento separato, et con la superiore con movimento congiunto*" (II, *Della Settima* [cap.12], p.84).
[Cristóbal de] *Morales*	*Magnificat del Quinto Tono*, *Gloria Patri*, nas palavras '*Et Spiritu Sancto*', no Baixo e Contralto.	(Idem)
Cipriano [de Rore]	'*Primo libro à quattro'*. *Madrigale: Non gemme et non fin'oro*, nas palavras '*Che vi fan chiara*', no Soprano e Baixo.	"*La Quinta imperfetta havrà due movimenti; uno, quando fatta la Quinta passerete alla Terza, l'altro dalla Quinta passerete alla Sesta. Alla Terza si passa in due modi. Primo, quando la parte superiore sarà in elevatione della*

		misura con una figura di Semibreve discendendo con movimento congiunto; et la inferiore passerà all'incontro con due Minime, la prima delle quali comincierà in elevatione, et la seconda farà la Quinta in principio di misura, et ciò ascendendo per grado congiunto ; et le parti poste in principio di misura si troveranno in Terza tra se lontane" (II, *Della Quinta imperfetta* [cap.13], p.85).
[Cristóbal de] *Morales*	*Magnificat del Quinto tono*, no início do verso '*Sicut locutus*', no Tenor e Contralto.	(Idem)
Pietro Pontio	'*Primo libro de suoi motetti à cinque voci*'. *Pater noster*, nas palavras '*Debitoribus nostris*', no Baixo e na Quinta parte.	(Idem)
Cipriano [de Rore]	Madrigale: *Non è, ch'il duol mi sceme*, segunda parte, nas palavras '*in duro giaccio*'.	"*Vi sono ancora altre cadenze, che si possono fare in detto Tuono, come in G sol re ut*" (III, *Della formatione del primo Tuono* [cap.10], p.100).
Cipriano [de Rore]	*Madrigale: La bella, netta, ignuda, et bianca mano*, nas palavras '*In paradiso*'.	"*Un'altra cadenza ancora si può fare, che sarà in C sol fà ut*" (III, *Della formatione del primo Tuono* [cap.10], p.100).
Clemens non Papa	*Messa Et espoir*, primeira parte do Gloria, nas palavras '*Agimus tibi'*.	(Idem)
Iaches Vuerto [Giaches de Wert]	*Motetto*: *Transeunte Domino*.	"*La sua trasportatione sarà per Quarta in acuto col soccorso del ♭ mole, et il Soprano sarà per la chiave di G sol re ut, et finirà in esso G sol re ut. Non mi estenderò in darvi auttorità per esser i libri pieni di tal Tuono trasportato*" (III, *Della formatione del primo Tuono* [cap.10], p.102).
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Salvum me fac Domine.*	(Idem)
Pietro Colino [Pierre Colin]	'*Libro terzo delle sue Messe à quattro'*. Messa Beatus vir.	"*Si può ben fare detto Tuono per la chiave di G sol re ut, ma sarà per ♮ quadro, et il fine sarà in D la Sol*" (III, *Del secondo Tuono* [cap.11], p.104).
Costantio Porta [Costanzo Porta]	'*Nella seconda Messa delle sue à quattro*'[Missa *Secundi Toni* (*sopra Vestiva i colli*)].	(Idem)
Cipriano [de Rore]	*Madrigale: Com'havran fin le dolorose tempre*, nas palavras '*esser mai seco*'.	"*…possono etiamdio farsi altre cadenze, ma non terminate, come in G sol re ut*" (III, *Del terzo Tuono* [cap.12], p.106).
Don Pietro Pontio	*Messa Ancidetemi*, *Credo*, nas palavras '*De Deo vero'*, no Soprano.	(Idem)
Cipriano [de Rore]	*Madrigale: Io credeva ch'il morire* ('*à quattro voci*'), nas palavras '*Ch'avanza ogn'altro male*'.	"*Si può ancora far cadenza in B fa b mi…*" (III, *Del terzo Tuono* [cap.12], p.106).

Alessandro Striggio	*Madrigale: Lasciat'hai morte*, segunda parte, nas palavras '*Hor si fà bella*, no Soprano.	(Idem)
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Motetto: Repleatur os meum laude tua*, nas palavras '*Magnificentia tua*', no Baixo e Contralto.	"*Si può anco fare in C sol fa ut…*" (III, *Del terzo Tuono* [cap.12], p.106).
Anselmo [de] Reulx	*Madrigale: S'io credessi per morte esser scarco*.	"*Si truovano però alcuni compositori, c'hanno finito il detto Tuono in A la mi re*" (III, *Del terzo Tuono* [cap.12], p.107).
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Motetto: Locutus est dominus*.	(Idem)
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Salmo: Laudate pueri Dominum*.	"*Vero è, ch'alle volte facendo Salmi si può finire alcuno versetto nella corda di A la mi re*" (III, *Del Quarto Tuono* [cap.13], p.109).
Carpentras [Elzéar Genet]; *Io. Contino* [Giovanni Contino]; *Riccaforte* [Jean Richafort].	"*...hanno fatto gli suoi Magnificat per ♭mole*".	"*Hora non vi voglio tacere di alcuni compositori, quali hanno havuto opinione si debba fare il detto Tuono con il segno del ♭ mole*" (III, *Del Quinto Tuono* [cap.14], p.111).
Cipriano [de Rore]	*Madrigale: Domma ch'ornata sete*; *Madrigale: Di tempo in tempo*'.	"…fù fatto per ♮quadro…" (III, *Del Quinto Tuono* [cap.14], p.111).
[Cristóbal de] Morales	'*Magnificat*'	(Idem)
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Salmo: Beatus vir*	(Idem)
Constantio Porta [Costanzo Porta]	'*Messa del Quinto Tono'*	(Idem)
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Salmo: In concertendo Dominus*	"*Voi dite il vero, et si può fare per ♮quadro…*" (III, *Del Sesto Tuono* [cap.16], p.113).
Finotto	*'Salmi'.*	"*…ma per dirvi la cagione, che dalli compositori si vede esser fatto per la maggior parte, et quasi sempre per ♭mole*" (III, *Del Sesto Tuono* [cap.16], p.113).
[Cristóbal de] *Morales*; *Vicentio Ruffo; Carpentr*as [Elzéar Genet];	*'Magnificat'.*	(Idem)
[Antoine] *Brumel*; Costantio [Costanzo] Porta	'*Messa de morti'.*	(Idem)
[Cristóbal de] *Morales*	*Motetto: Cum natus esset Iesus*, na segunda parte, nas palavras "*Adorem cum*", no Baixo e Tenor.	"*Facendo poi un Motetto, c'habbia due parti, la prima potrete* [114] *finire nella corda di C sol fa ut, la seconda nella corda sua finale*" (III, *Del Sesto Tuono* [cap.16], p.114).
Pietro Pontio	*Messa Il bianco, et dolce cigno*, primeira parte do *Gloria*, nas palavras '*Gloriam tuam'*, no Baixo e Soprano.	(Idem)
Pietro Vinci	*Motetto: Ave regina coelorum*, nas palavras '*Salve radix'.*	(Idem)

Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Messa sopra Alla dolce ombra*, ultima parte do *Credo*, na Quinta parte.	"*Vi si truovano ancora altre cadenze dalli compositori fatte ; ma per transito, come nella corda di C sol fa ut*" (III, *Del Settimo Tuono* [cap.17], p.115).
Cipriano [de Rore]	*Canzone: Alla dolce ombra*, segunda parte	(Idem)
Don Pietro Pontio	'*Primo libro de suoi Motetti à cinque*'. *Motetto: Confundatur superbi*.	"*…si può anco far cadenza in E la mi*" (III, *Del Settimo Tuono* [cap.17], p.115).
Cipriano [de Rore]	*Alla dolce ombra*, 'quarta parte'	"*Si può ancora far cadenza in A la mi re…*" (III, *Del Settimo Tuono* [cap.17], p.115).
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Messa sopra Alla dolce ombra*, *Crucifixus*.	(Idem) (p.116)
[Pietro] *Pontio*	*Motetto: In illo tempore*.	(Idem) (p.116)
Cipriano [de Rore]	*Alla dolce ombra*, 'quarta parte'	"*Si può etiandio venendo occasione, nella corda di F fa ut, fare cadenza…, quali cadenze in simili luoghi vi servino per transito*" (III, *Del Settimo Tuono* [cap.17], p.116).
[Cristóbal de] *Morales*	[*Magnificat*] *dell'ottavo Tuono*, no verso '*Sicut locutus est'*;	"*Si può similmente far cadenza in F fa ut*" (III, *Dell'Ottavo Tuono* [cap.17], p.117).
Crechilon [Thomas Crecquillon]	*Canzone: Albergiero*.	"*Si può ancora far cadenza in A la mi re per transito…*" (III, *Dell'Ottavo Tuono* [cap.17], p.117).
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Motetto: Repleatur;* *Motetto: Locutus est dominus "dove vì mostra manifestamente l'uno, et l'altro esser del terzo Tuono"* (p.120)	"*Circa le cadenze, si valerà, oltra le sue cadenze principali, della cadenza di E la mi, et A la mi re ; et questo per esser una, che fà la medietà, et l'altra il fine del Salmo, come havete veduto ; essendo che, poco, anzi non mai nell'ottavo Tuono vederete simili cadenze ; ma bene si servirà della cadenza di C sol fa ut per propria più, che quella di D la sol re…et questo avertimento vi serve ancora nella cognitione de gl'altri Tuoni. perche gli diligenti compositori sogliono nelle compositioni haver risguardo alle cadenze de Salmi, et di lor servirsi, acciò si possa più agevolmente discernere l'uno da l'altro…*" (III, *Dell'Ottavo Tuono* [cap.17], p.119-120).
Cipriano [de Rore]	*Madrigale: Come havran fine.*	(Idem)
Iaches Vuerto [Giaches de Wert]	*Motetto: Transeunte Domino.*	"*…dove per il principio conoscete esser del primo Tuono. così anco dicovi delle cadenze ; perche se sarà il Motetto, ò altra compositione del Terzo, farà sovente cadenza in C sol fa ut, et in A la mi re, et alle volte in G sol re ut ; ma nel quarto Tuono tal cadenza di G sol re ut rarissima si*

		truova, et dirò quasi che non mai" (III, *Dell'Ottavo Tuono* [cap.17], p.120).
Iusquino [Josquin Desprez]	*Messa L'homme arme super voces musicales*, resolução do *Christe*.	"*…il Modo maggiore perfetto si mostra con due virgole, che abbracciano quattro righe, et tre spatii"* (IV, *Del Modo maggiore, et minore…*[cap.4], p.126).
Iusquino [Josquin Desprez]	*Messa Ad fugam*, *Incarnatus*, no Tenor.	"*Il minor perfetto poi con una sol virgola si mostra, come havete veduto*" (IV, *Del Modo maggiore, et minore…*[cap.4], p.126).
Iosquino [Josquin Desprez]	*Messa Ad fugam*, *Benedictus*, no Contralto.	"*…si trovano quattro diversi punti. Uno è detto punto di Perfettione*" (IV, *Del punto di Perfetione* [cap.6], p.128).
Brumel [Antoine Brumel]	*Messa Beata Virgine*, último *Kyrie*.	(Idem)
[Giovanni Pierluigi da] Palestrina	*Messa Gabriel Angelus*, *Osanna*, no Soprano.	(Idem)
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Motetto: Dum vastos Adriæ*, segunda parte, no Soprano	(Idem)
Iosquino [Josquin Desprez]	*Missa Fortunata*, no início do *Kyrie*, no Tenor.	"*…si chiama punto d'Imperfettione, perche non vi essendo detto punto, la prima figura sarebbe perfetta*" (IV, *Del punto di Divisione* [cap.8], p.129).
[Giovanni Pierluigi da] *Palestrina*	*Messa Iste confessor*, no último *Agnus* [*Dei*].	(Idem)
Iosquino [Josquin Desprez]	*Messa dell'huomo arme sesto Tuono* [*sexti toni*], último *Kyrie*, no Tenor.	"*Et perche la regola vuole, che trovandosi due, ò tre figure simili, seguenti, che siano sottoposte alla perfettione, come la Massima, la Longa, la Breve, et Semibreve, non possano esser fatte imperfette; per tal regola conviene quella seconda figura minore trasportare sin' à quell'ultima figura maggiore*" (IV, *Del punto di Trasportatione* [cap.9], p.129-130).
Iosquino [Josquin Desprez]	*Messa de Dadi*, *Crucifixus*, no Baixo.	"*La forza del Modo minore perfetto s'estende nella figura di Longa facendola perfetta, ritrovando doppò se una figura di Longa, over una pausa, ch'abbraccia quattro righe, et tre spacii*" (IV, *Del punto di Aumentatione* [cap.10], p.131).
Iosquino [Josquin Desprez]	*Messa L'huomo arme arme super voces musicales*, *Osanna*, no Tenor.	"*La prolatione perfetta s'estende sopra la Semibreve, et Minima, et serva l'istesso ordine nelle sue figure in farle perfette, et alterate, ch'anco serve il Modo maggiore, minore, et Tempo perfetti*" (IV, *Del modo che si tiene in far le proportioni con numeri* [cap.11], p.132).
Iosquino [Josquin Desprez]	*Motetto: Stabat mater dolorosa*.	"*Se poi vorrete la Sesqualtera proportione ; si segna con questi numeri* $\frac{3}{2}$ *ove tre figure di un medesimo valore si faranno*

		uguali à due" (IV, *Del modo che si tiene in far le proportioni con numeri* [cap.11], p.132).
Palestrina	*Messa Virtute magna*, *Osanna*.	(Idem)
Iosquino [Josquin Desprez]	*Messa dell'huomo arme Super voces musicales*, primeira parte do *Gloria*. ("*dove il Tempo perfetto distrugge detta proportione, et le figure vengono al suo primo valore*", p.132)	"*Si possono poi distruggere dette proportioni riducendo dette figure al suo primo valore in due modi. Il primo è col Tempo perfetto, over imperfetto…*" (IV, *Del modo che si tiene in far le proportioni con numeri* [cap.11], p.132).
Iosquino [Josquin Desprez]	*Messa dell'huomo arme Super voces musicales*, nos *Kyrie*, no Tenor; *Messa de Dadi* ("*dove si vede una figura farsi equivalente à due, à quattro, à cinque, et à sei figure di un medesimo valore ; di modo che gli Musici sogliono con detti numeri alle volte crescere, alle volte diminuire dette figure, come à lor piace*", p.133).	"*Il secondo è, quando si scrivono li numeri in contrario di quello, che prima erano scritti. Sogliono poi gli compositori alle volte fare nelle sue compositioni dette proportioni al contrario di quello, c'hora v'hò detto, cioè far crescere dette figure*" (IV, *Del modo che si tiene in far le proportione con Modi, et Tempi, et Prolatione* [cap.12], p.133).
Iosquino [Josquin Desprez]	*Messa dell'huomo arme Super voces Musicales*, no duo '*Qui venit'*.	"*…facendo passare una Breve all'incontro di una Semibreve, over per il contrario una Semibreve all'incontro di una Breve*" (IV, *Del modo che si tiene in far le proportione con Modi, et Tempi, et Prolatione* [cap.12], p.133).
[Giovanni Pierluigi da] *Palestrina*	*Messa Iste Confessor*, último *Agnus* [*Dei*].	"*…facendo passare una Minima per incontro di una Semibreve, over per il contrario. Nasce ancora la Dupla*" (IV, *Del modo che si tiene in far le proportione con Modi, et Tempi, et Prolatione* [cap.12], p.133).
[Giovanni Pierluigi da] *Palestrina*	*Messa Virtute Magna*, primeira parte do *Credo*, nas palavras "*Ante omnia secula*", no Baixo e Tenor.	"*Perche quando dette Semiminime saranno separate, all'hora conviene siano tutte buone…Sogliono però alle volte i compositori nelle compositioni fare il contrario di quello, che prima v'hò detto, cioè la prima buona, la terza trista che doverebbe esser buona, et la quarta buona, ch'ordinariamente è trista*" (IV, *Della Semiminima, et Chroma* [cap.13], p.137).
Pietro Pontio	"*Secondo libro de suoi Motetti*". *Motetto: Scindite Corda vestra*, nas palavras '*Deum vestrum*' na Quinta parte.	(Idem)
[Domenico Maria] *Ferrabosco*	*Madrigale: Io mi son giovinetta*.	(Idem)
Cipriano [de Rore]	*Madrigale: Carità di Signore*, ao final.	(Idem)
[Cristóbal de] *Morales*	*Magnificat del Quinto Tono*, no verso '*Quia respexit'*, nas palavras '*Ex hoc beatam me dicent*', no Baixo e Tenor.	(Idem)

Cipriano [de Rore]	*Canzone: Alla dolce ombra*, parte final, no Tenor e Baixo.	"*In tal caso dico se ne tiene conto; perche truovandosi nelle compositioni due Ottave, over due Quinte, frà gli compositori non si permettono; ma non avenendogli tal disordine, potrete sicuramente nelle vostre compositioni far dette Chrome; perche di lor non si tiene cura*" (IV, *Della Semiminima, et Chroma* [cap.13], p.138).
[Cristóbal de] *Morales*	*Magnificat del Secondo Tuono*, '*Sicut erat'*, nas palavras '*Seculorum Amen'*, no Soprano e Tenor.	"*…ma volendosi poi servire di loro in separare due Ottave, questo à me non piace in alcun modo ; nè mi ricordo frà gli compositori haver truovato tal passaggio, com' hò fatto della Semiminima ; la quale fà, che non siano due Quinte, nè due Ottave ; quando però è per movimento separato ; ch'ad altro modo non conviene che sia*" (IV, *Della Semiminima, et Chroma* [cap.13], p.138).
Pietro Pontio	"*Primo libro à cinque voci*". [*Motetto*:] *Verbum iniquum*, cânone per settima.	"*Deve avertire il diligente compositore, nel principiare le parti non faccia, ch'una parte con l'altra si truova in seconda, over in settima lontana, acciò sia più facile al cantore pigliare la voce ; ancora che tal obligo non sia necessario ; nondimeno è ragionevole fare principiare le parti per Quinta, et Quarta, et Ottava lontane dalla sua corda finale…eccetto se non vi fossero obligationi de canoni*" (IV, *De gli avertimenti, che deve havere il compositore, et contrapuntista* [cap.14], p.140).
Iosquino [Josquin Desprez]	*Messa ultima* [*Sine nomine*], no segundo *Agnus* [Dei].	(Idem)
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Motetto: Repleatur;* *Motetto: Salbum me gac*	"*…come di Messe, Salmi, Recercari, et Madrigali, et altre compositioni per inventioni fatte, debbono esser simili di figure*" (IV, *De gli avertimenti, che deve havere il compositore, et contrapuntista* [cap.14], p.140).
Gomberto [Nicolas Gombert]	*Motetto: Audi filia*	(Idem)
[Cristóbal de] *Morales*	"*compositioni*"	(Idem)
Cipriano [de Rore]	*Madrigale: Io canterei d'Amore; Madrigale: Di tempo in tempo*.	(Idem)
Vicentio Ruffo	*Madrigale: Dhe porgi mano alla mia fragil barca*, nas palavras '*che combattuta và*'.	"*…perche sentendosi una parte, che comincia con gravità, et poi un'altra, che comincia con moto veloce, anzi velocissimo, rispetto al principio ; senza dubbio pare difforme ; eccetto se non fosse una*

		parte, che cominciasse con parole significanti correre, over fuggire, over combattere" (IV, *De gli avertimenti, che deve havere il compositore, et contrapuntista* [cap.14], p.140).
Pietro Pontio	"*Secondo libro de suoi Motetti à cinque*". *Motetto: Tribularer si nescirem*.	"*Devono bene i loro principii esser conformi di figure, come se una parte principierà per una figura di Breve, per Breve le seguenti debbono essere ; et se principierà per una figura di Semibreve, le seguenti debbono esser simili*" (IV, *De gli avertimenti, che deve havere il compositore, et contrapuntista* [cap.14], p.141).
[Cristóbal de] *Morales*	*Magnificat del Primo Tuono*, *Anima mea Dominum*.	"*Si può, et è concesso nelli Salmi fare principiare una parte doppò la prima pe*[*r*] *Minima*" (IV, *De gli avertimenti, che deve havere il compositore, et contrapuntista* [cap.14], p.141).
[Pietro] *Pontio*	*Magnificat del secondo Tuono*, *Anima mea Dominum*.	(Idem)
Cipriano [de Rore]	*Canzone: Alla dolce ombra*, no início; *Madrigale: Io credeva, ch'il morire*.	(Idem)
[Cristóbal de] *Morales*	*Magnificat del Secondo Tuono*, '*Sicut erat*', no Soprano e Tenor.	"*…ma da gl'intelligenti non sarà tal passaggio tenuto buono ; perche l'orecchia fà giuditio di quello, che sente ; et perche sente quella prima Ottava ; et nuovamente sente principiare la medesima parte in Ottava con quell'istessa parte, che prima si truovava in Ottava movendosi le parti da luogo à luogo, paiono essere due Ottave, per non sentirsi frà le due parti altra consonantia ; ma se sarà tramezata solo da una Semiminima, non che da una Minima,* (*mentre però una parte vada per movimento separato,*) *si potrà sicuramente fare*" (IV, *De gli avertimenti, che deve havere il compositore, et contrapuntista* [cap.14], p.145).
Cipriano [de Rore]	*Canzone: Alla dolce ombra*.	"*Conviene ancora schivi il compositore, et contrapuntista* (*se possibil fia*) *di non replicare l'inventioni per le medesime consonantie, et movimenti conformi ; perche non rendano varietà alcuna, eccetto se non fosse una replicatione d'un fine*". (IV, *De gli avertimenti, che deve havere il compositore, et contrapuntista* [cap.14], p.146).
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Messa sopra Si bona suscepimus*.	"*Potrà il compositore, se gli piacerà, accommodarsi di un soggetto di un compositore ; et*

		questo fia lecito, quando farà una Messa, et pigliare il proprio soggetto del compositore per una sol volta" (IV, *De gli avertimenti, che deve havere il compositore, et contrapuntista* [cap.14], p.147).
Iosquino [Josquin Desprez]	-	"*Consideri anco il diligente compositore ; che facendo una proportione sotto il Tempo imperfetto, et in essa voglia, che vi sia alteratione, et perfettione, sarà bene oltra la zifera ternaria fargli il Circolo intierocome da Iosquino è stato osservato*" (IV, *De gli avertimenti, che deve havere il compositore, et contrapuntista* [cap.14], p.148-149).
Don Pietro Pontio	"*Primo libro delle sue Messe à cinque voci*". *Messa sopra Repleatur os meum laude tua*	(Idem)
Ianequino [Clement Janequin]	"*Canzone chiamata de gli uccelli*"[Chant des oiseaux]	"*…doppo la pausa di Breve, over di Semibreve la parte non comincia per una figura di Minima, sè doppo essa non segue la figura di Semiminima*" (IV, *De gli avertimenti, che deve havere il compositore, et contrapuntista* [cap.14], p.150).
Cipriano [de Rore]	*Madrigale: Io canterei d'amore*	(Idem)
Iachetto [Jacquet da Mantua]*;* [Cristóbal de] *Morales; Adriano* [Adrian Willaert]*; Gomberto* [Nicolas Gombert];[Giovanni Pierluigi da] *Palestina; Finoto* [Dominique Phinot]	-	"*…il compositore deve servare tal ordine con le parti dal principio fin' all'ultimo ; et parimente le inventioni debbono esser gravi; ancora c'hoggi dì in alcuni compositori frà suoi Motetti, et cose ecclesiastiche non servano tal ordine ; ma talmente pongono le parti insieme con moto veloce, et velocissimo, che paiono Madrigali, e Canzoni; et valersi in luogo della Semibreve sincopata, della Minima sincopata, qual non conviene alla gravità del Motetto ; et ancora si servino della pausa di Semiminima, et ancora della Chroma; et questo non dirò una sol volta* (*che sarebbe nulla*) *ma vanno continuando in questo modo sin' al fine, talche per mio giudicio è stile da Madrigale, et non da Motetto ; perche non serva in se gravità alcuna, quale si può vedere esser stato osservato da…*" (IV, *Del Modo che tiene in fare un Motetto* [cap.15], p.154).
[Cristóbal de] *Morales*	*Magnificat*, '*Gloria patri'*.	"*…che nelle parti vi siano assai Brevi, et Semibrevi, et Minime col punto, quali vadano insieme, et facciano grave la compositione, per esser il moto tardo*" (IV, *Del*

		Modo che tiene in fare un Motetto [cap.15], p.154).
Iosquino [Josquin Desprez]	[*Credo*] '*Incarnatus est de Spiritu Sancto'.*	(Idem)
Vicentio Ruffo	*Messa sopra Salvum me fac Domine*.	"*Si potrà pigliare ancora una sua inventione, mentre sia appropriata al detto Tuono, che così conviene. Dell'ultimo Kyrie il principio sarà secondo il vostro volere ; ma conviene, che faccia nel finire la inventione del fine di essa cantilena, dove sarà fatta la Messa*" (IV, *Del Modo che tiene in fare una Messa* [cap.16], p.156).
Iachetto [Jacquet da Mantua]	*Messa fatta sopra Si bona sucepimus*.	(Idem)
Don Pietro Pontio	"*Terzo libro del le sue Messe*". *Messa Vestivi i colli*.	(Idem)
Iachetto [Jacquet da Mantua]*; Vicentio Ruffo; Pietro Pontio*.	"*Messe*"	"*Se poi vi piacerà pigliare un vostro soggetto, et sopra di esso fargli una Messa ; serverete l'istesso ordine, come se fosse fatta sopra d'un Motetto, ò Canzone, et il titolo di esse Messa si scriverà. Missa sine nomine; perche non è fatta sopra alcuna cantilena, come si può vedere nel secondo libro delle Messe di Jachetto, et nel primo libro di Vicentio Ruffo ; et parimente nel secondo, et terzo libro delle Messe di Pietro Pontio à cinque*" (IV, *Del Modo che tiene in fare una Messa* [cap.16], p.156).
Adriano [Adrian Willaert]*; Iachetto* [Jacquet da Mantua]	"*falso Bordon*"	"*…tiandio si deve osservare, che siano esplicate, et intese le parole di modo, che vadano quasi insieme prononciate, come se fosse un canto dalli pratici chiamato falso Bordon*" (IV, *Del Modo che tiene in far Magnificat* [cap.18], p.157).
[Cristóbal de] *Morales*	*Magnificat del primo Tuono*, '*Anima mea dominum* 157	"*Sogliono ancora gli compositori con tutte le parti imitare la intonatione del Salmo, over che due parti facciano la intonatione, et l'altre parti facciano altre inventio*ni" (IV, *Del Modo che tiene in far Magnificat* [cap.18], p.157).
Don Pietro Pontio	*Magnificat, Anima mea dominum*	(Idem)
[Cristóbal de] *Morales; Carpentras* [Elzéar Genet], *Io. Contino* [Giovanni Contino]; *Iachetto* [Jacquet da Mantua]	"*Eccellentis*[*simi*] *Compositori"*	"*Si suole ancora osservare, che le parti facciano qualche inventioni, lasciando la intonatione del Salmo; pur che sia propria del Tuono ; ma nella fine poi si senta la imitatione del Tuono con una, over con due parti. Si deve parimente servare alle volte, ch'una parte faccia tutto il canto*

		Plano ; il qual modo è molto laudabile; et si vede esser stato osservato da molti Eccellentis[*simi*] *Compositori*" (IV, *Del Modo che tiene in far Magnificat* [cap.18], p.157).
Adriano [Adrian Willaert]; *Iachetto* [Jacquet da Mantua]	*"Hinni"*	"*Non è dubbio alcuno, che lo potresti fare ; ma per dirvi il vero secondo il mio giuditio da gl'intelligenti questi tali Magnificat sariano tenuti di niun valore, et con poco giudicio fatti ; perche componendo sopra de canti fermi, che sono manifesti quasi à tutti, come sono li Salmi delli vesperi, et in particolare il Magnificat, Salve Regina, Alma redemptoris, Regina cœli. L'oratione dominicale, et Hinni*" (IV, *Del Modo che tiene in far le Lettioni della Settimana Santa* [cap.19], p.158).
Iosquino [Josquin Despres], *Finotto* [Dominique Phinot]	*"Salve Regina"*	(Idem)
Adriano [Adrian Willaert];, *Gomberto* [Nicolas Gombert]	"*L'oratione domenicale*".	(Idem)
Pietro Pontio	*"Regina coeli"*	(Idem)
Anibale Padovano; Claudio [Merulo] *Corregio; Luzzasco* [Luzzaschi]	*"Ricercari"*	"*Parimente fia lecito replicare due, tre, quattro, et più volte la istessa inventione, si come vi piacerà per variati modi, come si può vedere nelli Recercari* (IV, *Del Modo che tiene in far in Recercare* [cap.20], p.160).
Orlando [di Lassus]	"*Primo libro à cinque voci*". *Madrigali: Già mi fù col desire*, nas palavras '*Alto sogetto alle mie basse rime*' ("*dove alza le parti, et poi le bassa*").	"*Se le parole ragioneranno di cadere, overo inalzarsi, sarete avertito di far le parti della vostra compositione, che vadano per grado congiunto, over disgiunto abbassandosi, over' alzandosi*" (IV, *Del Modo che tiene in un Madrigale* [cap.21], p.160).
Cipriano [de Rore]	*Canzone: Alla dolce ombra*, primeira parte, nas palavras '*Che fin quà giù'* (*"ove si vede le parti che discendano con intervallo di cinque voci"*)	(Idem)

- **Ts.27:**

Título: *Il Compendio Della Musica nel quale brevemente si trata Dell'Arte del Contrapunto, Diviso in Quatro Libri Del R. M. Oratio Tigrini Canonico Aretino Novamente composto, et dato in luce. Con Privileggio.*
Autor: Orazio Tigrini.
Impresso por: Ricciardo Amandino
Local e data da edição considerada: Veneza, 1588.
Localização do testemunho de referência: Library of Congress, Washington, D.C., Microfilm Music 5000 Item T-037a, Reel 199.

Tratado dedicado a: *Gioseffo Zarlino.*
Paratextos: *Lodovico Panzani* (ao autor); *Luca Guadagnoli* (ao autor), *Paolo Bozi* (ao autor), *Ces*[are] *Accelli* (ao autor).

***Auctoritates* apresentadas no início:** *S. Agostino dottore di Santa Chiesa, Aristotele, Averroe, Aritstosseno, Alberto Magno, Andrea Alciato, Santo Bernardo, Santo Severino Boetio, Berno Abbate, M.T. Cicerone, Diodor Siculo, Duc. Andrea Matteo d'Acquaviva, Franchino* [Gaffurio], *Fabro Stapulense* [Lefèvre de Étaples], *Fior Angelico* [Angelo da Picitono], *Santo Gregorio, Guidone Monacho Aretino, Gioseffo Zarlino, Gregorio Rhau, Georgio Valla Piacentino, Giovanni Cartusiense, Giovanni Tinctoris, Giovanni Spataro Bolognese, Guglielmo Durandolo speculatore, Giovanni Ottobi Carmelitano, Galeno, Lattantio firmiano, Luigi Dentice Napolitano, Marchetto Padovano, Macrobio, Margarita filosophica* [Gregor Reisch], *Nicolao Burtio Parmigiano, Don Pre Nicola Vicentino, Ottomaro Luscinio Argentino, Oratio Poeta Venusino, Papa Giovanni XX, Pietro Aaron Fiorentino, Plinio, Prisciano, Quintiliano, Suida Historico, Stefano Vaneo, S. Thomaso Dottore Angelico, Vicentio Lusitano, Valerio Massimo, Virgilio Poeta Mantovano.*

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: *Giovanni de' Muri, Ptolomeo, Terrentio* [Marcus Terentius Varro], *'Paolo mio Maestro'* [Paolo Antonio Bivi], *Timoteo, Platone, Plutarco, Luciano, Polluce, Apuleio, Euclide, Tolomeo, Gaudentio, Aristide* [Quintilianus], *Cassiodoro, Martiano* [Capella], *Atheneo, Plinio, Pindaro,* [Teofilo Folengo] (citação indireta), *Lirico Venusino Poeta* [Horácio].

Índice:

***Primo libro*:**

Il proemio – Che cosa sia Contraponto et perche sia cosi detto (cap. 1) – *Harmonia, quello che sia, et di quanti soerti* (cap. 2) – *Del suono* (cap. 3) – *Che differenza sia tra'l suono, et la voce* (cap. 4) – *Della Consonanza, et dissonanza* (cap, 5) – *Di quante sorti sia il Contrapunto* (cap. 6) – *De gli Elementi, che compongono il Contrapunto* (cap. 7) – *Divisione delle sopradette voce* (cap. 8) – *Quali Consonanze siano perfette, et quali imperfette* (cap. 9) – *Dell Unisono* (cap. 10) – *Del Tuono* (cap. 11) – *Del semituono maggiore* (cap. 12) – *Del semituono minore* (cap. 13) – *Nuova divisione della Diapason fatta secondo la natura del numero harmonico et collo data tra le chorde C.D.E.F.G.a.♮ et c* (cap.14) – *Della Diapason, overo Ottava* (cap. 15) – *Della Diapente, overo Quinta* (cap. 16) - *Della Diapente, overo Quarta* (cap. 17) – *Delle Consonanze imperfette maggiori, et minori, et prima del Ditono, overo Terza maggiore* (cap. 18) – *Del Semiditono, overo Terza minore* (cap. 19) – *Dello Essachordo maggiore, overo Sesta maggiore* (cap. 20) – *Dello essachordo minore, overo Sesta minore* (cap. 21) – *Della Diapent col Ditono, overo Settima maggiore* (cap. 22) – *Della Diapente col Ditono, overo Settima minore* (cap. 23) – *Che le Consonanze mescolate con le Dissonanze fanno l'Harmonia piu dilettevole, piu grata all'udito* (cap. 24) – *Per qual cagione l'Autore habbia seguito solo la opinione di M. Gioseffo Zarlino intorno alle Proportioni delle consonanze* (cap. 25).

***Secondo libro*:**

Che le compositioni s'incomincio per consonanza perfetta (cap. 1) – *Che non si denno due consonanze perfette del medesimo egnere l'una dopo l'altra, che insieme ascendino, o discendino senza mezo alcuno* (cap. 2) – *Che tra due consonanze perfette del medesimo genere si ponga una imperfetta* (cap. 3) – *Che due, ò piu consonanze perfette dissimile, una dopo l'altra possono constituirsi* (cap. 4) – *Che due consonanze perfette del medesimo genere, l'una dopo l'altra si possono fare* (cap. 5) - *Che le parti procedano per movimenti contraij* (cap. 6) – *Cha da una consonanza imperfetta si dee andare a una imperfetta piu vicina* (cap. 7) – *Che ogni cantilena finisca in consonanza perfetta* (cap. 8) – *Il modo, che dee tenere ciascuno, che voglia imparare a fare il contrapunto* (cap. 9) – *Modo di fare il contrapunto diminuito* (cap. 10) – *Modo che si dee tenere nelle compositioni di due voci* (cap. 11) – *Per qual cagione non si fa trattato prima de i Modi, o Tuoni innanti alle sopradette Regole* (cap. 12) – *Quello, che s'ha da fare innanti, che si dia principio alla compositione* (cap. 13) – *Del principio della compositione* (cap. 14) - *Modo, che si hà da tenere nel mezo della compositione* (cap. 15) – *Del fine della compositione* (cap. 16) – *Modo di comporre a tre voci* (cap. 17) – *Modo che s'ha da tenere nel comporre a quatro voci* (cap. 18) – *Modo di comporre a piu di quatro voci* (cap. 19) – *Modo che si dee tenere nello accommodare le parti della compositione* (cap. 20) – *Descrittione di alcuni salti, che sono buoni, di alcuno cattivi, et d'alcuni altri dubij* (cap. 21) – *Modo da fare, che tutti li salti cattivi, che vanno all'Unisono deventino buoni* (cap. 22) – *De i termini delle parti nelle compositioni* (cap. 23) – *Modo che s'Ha da tenere nel mettere le parole le Note* (cap. 24) – *Modo di rivedere le compositioni, et emendarle da ogni sorte di errori* (cap. 25).

***Terzo libro*:**

Che la scienza della Musica nella cognitione della ragione, è più chiara, et illustre dell atto, et dell'opera (cap. 1) – *Modo, o Tuono quelli che sia* (cap. 2) – *Che i modi sono dodici, et sono divisi in due parti, cioè, et sono divisi in due parti, cioè Autenti, et Plagali* (cap. 3) – *Delle chorde finali* (cap. 4) – *Delle sei chorde finali* (cap. 5) – *De i Modi perfetti, Imperfetti, Piu che perfetti Misti, et commisti* (cap. 6) – *De i princij di tutti Modi* (cap.7) – *Della formatione, principij, cadenze, etnatura del primo Modo* (cap. 8) – *Del secondo modo* (cap. 9) – *Del terzo modo* (cap. 10) – *Del Quarto modo* (cap. 11) – *Del Quinto modo* (cap. 12) – *Del sesto modo* (cap. 13) – *Del Settimo modo* (cap. 14) – *Dell'Ottavo modo* (cap. 15) – *Del Nono modo* (cap. 16) – *Del Decimo modo* (cap. 17) – *Del undecimo modo* (cap. 18) – *Del Duodecimo modo* (cap. 19) – *Epilogo dei termini di tutti Dodici Modi per chorde regolari, et irregolar nella parte del Tenore* (cap. 20) – *Della Cadenza: quello che ella sia; dia quanti sorti; et in che modo s' habbia a usare nelle compositioni* (cap. 21) – *Delle cadenze terminate per Ottava* (cap. 22) – *Della Cadenza terminata per Quinta, o terza, overo per altra Consonanza* (cap. 23) – *Delle Cadenze naturali, et accidentali, che fuggano la Cadenza* (cap. 24) - *Che non si faccino le cadenze tutte di consonanti sincopate, ò col punto; ne si ponga la Diapente superflua in luogo della vera* (cap. 25) – *Delle Cadenze a* 3, *a* 4, *a* 5, *et a* 6 *voci* (cap. 26) – *Che le cadenze si faccino regolatamente, et secondo che'l Modo, o Tuono ricerca* (cap. 27) – *Modo di conoscere qual si voglia compositione de che modo elia sia dalla Cadenza finale nella parte del Tenore* (cap. 28) – *Modo di consocere i modi dalla parte del Basso per la Cadenza finale nelle chorde regolari* (cap. 29) – *Modo di conoscere i Modi transportati col mezo del b. della parte del Tenore* (cap. 30) – *Modo di conoscere i Modi trasportati, col mezo del b. nella parte del Basso* (cap. 31) – *Delli Dodici Modi novamente posti in consideratione dall'Ecceletis. M. Gioseffo Zarlino* (cap. 31).

***Quarto libro*:**

Che l' Arte del Contrapunto tanto è più bela, et di maggiore istima, quanto che è messa in uso più nobile (cap. 1) – *Delle fughe, consequenze, overo Reditte, et prima delle fughe legate* (cap. 2) – *Delle fughe sciolte* (cap. 3) – *Delle fughe sciolte alla riverscia* (cap. 4) – *Della Imitatione* (cap. 5) – *Del Contrapunto doppio alla duodecima* (cap. 6) – *Modo di comporre un canto, nel quale una parte incominci nel fine, et l'altra nel principio in un medesimo tempo* (cap. 7) – *Modo di fare una compositione, che si possa cantare a voce piena, eta voce mutata* (cap. 8) - *Modo di fare una compositione a voce pari, laquale si possa cantare anchora a voce puerili* (cap. 9) – *Modo di comporre sopra'l canto fermo* (cap. 10) – *Modo di fare il contrapunto alla mente sopra'l canto fermo* (cap. 11) – *Modo di fare le fughe sopra'l canto fermo* (cap. 12) – *Modo di fugare quando la parte del canto fermo farà il movimento separato di Terza* (cap. 13) – *Modo di fugare quando la parte del canto fermo ascende, o discende per movimento separato di Quarta* (cap. 14) – *Modo di fugare, quando la parte del canto fermo procedera per movimento separato di Quinta* (cap. 15) – *Della Battuta* (cap. 16) – *Che cosa sia sincopa, et in che modo si facci nelle compositioni* (cap. 17) – *Delle Pause* (cap. 18) – *Delle legature delle Note* (cap. 19) – *Della perfettione, e imperfettione delle Note* (cap. 20) – *Del Modo, del Tempo, et de la Prolatione, et de i loro segni* (cap. 21) – *Della Sesquialtera* (cap. 22) – *Della Hemiolia maggiore, et della minore* (cap. 23) – *Modo di comporre la Musica sotto varij segni* (cap. 24) – *Del punto* (cap. 25).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
-	*Gloriose Virginis* (antif.); *Cum autem fero* (antif.); *Congregate sunt gentes* (antif.); *Iterum videbo vos* (antif.); *Cum approprinquaret Dominus* (antif.); *Exicito in plateas* (antif.).	*"Dei principij di tutti i Modi"/ "Primo modo"* (III, cap. VII).
-	*Si bona suscepimus* (*respon.*)*; Similabo eum* (antif.); *Vado ad Patrem* (antif.); *Domine Deus Rex omnipotens* (antif.); *Credimus Christum* (antif.).	*"Dei principij di tutti i Modi"/ "secondo"* (III, cap. VII).
-	*Dum complerentur* (antif.); *Salva nos Domine* (antif.); *Domine mi Rex* (antif.)	*"Dei principij di tutti i Modi"/ "terzo"* (III, cap. VII).
-	*Tulit ergo* (respons.); *Invebant patri eius* (respons.); *Prudentes Virgines* (antif.); *In ferventis olei* (antif.); *Stetit Angelus* (antif.)	*"Dei principij di tutti i Modi"/ "quarto"* (III, cap. VII).
-	*Sicut novit me pater* (antif.); *Ego sum vitis vera* (antif.)	*"Dei principij di tutti i Modi"/ "quinto"* (III, cap. VII).
-	*Gaudent in coelis* (antif.); *Decantabant populus Israel* (respons.)	*"Dei principij di tutti i Modi"/ "sesto"* (III, cap. VII).
-	*Prae timore autem* (antif.); *Argentum, et aurum non est mihi* (antif.); *Tulerunt Dominum meum* (antif.); *Mulier cum parit* (antif.); *Veni sponsa Christi* (antif.)	*"Dei principij di tutti i Modi"/ "settimo"* (III, cap. VII).
-	*Spiritus domini replevit orbem terrarum* (intr.); *Tu es gloria mea* (antif.); *Veni sponsa Christi* (antif.); Iste Sanctus (respons.); *Erat autem aspectos eius sicut* (antif.)	*"Dei principij di tutti i Modi"/ "ottavo"* (III, cap. VII).
Costanzo Porta	*"dotti Contrapunti sopra gli introiti"* (em provável referência aos volumes de *Musica in introitus missarum*, de 1566 e 1588, ambos publicados em Veneza).	*"di maniera che le parti faccino la fuga con l'altre parti, et non con il Canto fermo"* (IV, cap. X)
Josquin Desprez	-	*"La Breve non solo è stata sincopata dall'Eccelentissimo Jusquino,...con Pausa, ò Figura di Semibreve, ma di Minima ancora* (IV, cap. XVII).
[Alexander] *Agricola*	*"Magnificat del primo modo"*	*"nel verso Sicut erat, del quale fa mentione l'Eccellentissimo Signor Zarlino, sincopò la Pausa di Longa con uma Pausa di Semibreve"* (IV, cap. XVII).
Palestrina	*"Madr. à Quattro Voci del suo Primo Libro,...Queste saranno ben lagrime"*)	*"nel porre delle Pause,..per imitatione delle parole...come si è, quando le parole dicessero sospiri"* (IV, cap. XVIII)

- **Ts.28:**

Título: *Seconda parte dell'Arte del Contraponto*. *Nella quale si tratta dell'utile et uso delle Dissonanze. Divisa in due libri. Da Gio*[*vanni*] *Maria Artusi Bolognese. Novamente data in luce.*
***Autor**: Giovanni Maria Artusi*
Impresso por: Giacomo Vicenti
Local e data da edição considerada: Veneza, 1589.
Localização do testemunho de referência: Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, B.21.

Tratado dedicado a: *Signoregio Battista Domenichi, Vescovo di Reggio et Principe*.
Paratextos: ausente.

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: *Martiano Capello, Filolao Filosofo, Aristides, Boetio, Stapulense* [Lefèvre de Étaples], *Zerlino* [Gioseffo Zarlino], *D. Nicola* [Vicentino], *Platone*, [Marsilio] *Ficino, Galeno, Avicena, Horatio, Tolomeo, Merlino* [Teofilo Folengo].

Índice (não fornecido pelo autor):

[*Libro Primo*:]

Proemio – Che cosa sia dissonanza, e di quante sorti si ritrovi (cap.1) – *Della prima specie di seconda maggiore* (cap.2) – *Della seconda specie di seconda maggiore* (cap.3) – *Come, et quanti modi s'intenda un tutto essere diviso in parti* (cap.4) – *Della seconda minore* (cap.5) – *Della quarta* (cap.6) – *Della diapente superflua* (cap.7) – *Della diapente diminuta naturale* (cap.8) - *Della diapente diminuta accidentalmente* (cap.9) – *Della settima maggiore* (cap.10) – *Della menore settima* (cap.11) – *Come, et in quanti modi s'intenda uno intervalo essere composto* (cap.12) – *Della diatessaron superflua naturale* (cap.13) – *Della diatessaron superflua accidentale* (cap.14) – *Della diatessaron diminuta* (cap.15) – *Risolutione d'alcuni dubii* (cap. 16) – *Della natura, et effeto della zifre ×et ♭. Con la risolutione d'alcuni dubii* (cap.17)*;*

***Libro Secondo Nel Quale Si Tratta dell'Uso Delle Dissonanze*:**

Che cosa sintenda per Agente, et Patiente (cap.1) – *Esamine intorno alla regola, et uso delle dissonanze* (cap.2) – *Come la quarta possi essere risolta dalla Quinta diminuta, et la seconda dall'Unisono* (cap.3) – *Delle seconde maggiori et menori con le replicate* (cap. 4) – *Di un strano modo usato intorno alle dissonanze* (cap.5) – *Come et in che modo si possi usare la quarta* (cap.6) – *Della quinta diminuta* (cap.7) – *Della settima, dove s'insegna di conoscere qual delle dissonanze sia più, et meno aspra* (cap.8) – *Come la settima maggiore, più s'accosta all'ottava della menore, et la seconda menore, più della maggiore all'unisono* (cap.9) – *Dello uso della settima* (cap.10) – *Della quarta superflua, naturale et accidentale* (cap.11) – *In qual maniera l'uso delle dissonanze renda languida la cantilena* (cap.12) – *Come sopportabili siano due, tre, et ograve; piu dissonanze, e come usar si possino l'una dietro l'altra* (cap.13) - *Come due dissonanze simili non sono sopportabili* (cap.14) – *Dell'uso delle dissonanze nelle candenze, con la risolutione d'alcuni dubii* (cap.15) – *Quali conditioni debba havere il senso dell'udito volendo fare giudicio delle cose della musica* (cap.16) - *Opinione alli conserti musicali* (cap.16).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
Adriano [Willaert], *Cipriano* [de Rore], *Claudio* [Merulo], [Costanzo] Porta	-	*Essamine intorno alla regola, et uso delle dissonanze* (II, cap.2).
Cipriano [de Rore]	*Chi non sa*	*Come et in che modo si possi usare la quarta.* (II, cap.6)

		"Servirà per uno delli accordi ogni volta, che sarà replicata à più voci, fra le parti di mezo..." (II, cap.6)
[Costanzo] *Porta*	*Ne d'un bel fonte*	(idem)
Cipriano [de Rore]	*Fontana de dolore*; *La bela netta ignuda è bianca mano; La donna mia*	"*Usò...molte volte questo intervalo, ma sempre accompgnato con la Sesta* (II, cap.6)
Clemens non Papa	*Rosignolet que canta*	(idem)
Andrea Gabrielli	*Sancta, et imaculata virginitas*	"*...fece incominciare doppo il segno privato, un soprano in quarta col Basso*" (II, cap.6)
Adriano [Adrian Willaert]	*Ave dulcissime Iesu*	*Della quinta diminuta* (II, cap.7) "*Se fará un di modo, che è doppo, et avanti à queste Quinte si ritovi uno intervalo, che sia consonante, temperara di modo la sua asprezza*" (II, cap.7)
Co[n]*stanzo Porta*	*Stella quam viderant Magi;* e *Deus, qui contentis bella*	(idem)
[Costanzo] *Porta*	*Stella quam viderant Magi*	"*...usa il Porta...di risolvere la Settima Menore, con la Maggior Sesta*" (II, cap.9)
Co[n]*stanzo Porta*	*Pater noster; Domine Deus, qui conteris bella;* *Ma s'è bem duro il modo*	*Della quarta superflua, naturale et accidentale* (II, cap.11)
Gomberto [Gombert]	(não cita), apenas "*...in molti louchi*"	"*...risolvere quelle dissonanze... per salto,...percuotere una seconda"* (II, cap.15)
Claudio da Corregio	*Ricercare del Terzo modo*	(idem)
Cipriano di Rore	*Fontana di dolore; Un'altra volta la Germania strida*	*"...doppo la dissonanza per il valore di semiminima, pose la diminutione delle due crome di poi per salto rebatendo nella settima dissonanza, retorna di novo alla risoltione della Settima con la sesta*" (II, cap.15)

- **Ts.29:**

Título: *Regole del Contraponto, et Compositione Brevemente Raccolte da diversi Auttori. Per il R.P.F Valerio Bona da Bressa, Minor Convent. Dedicate al Mag. M. Germano Aliardo Tenorista, et Chorista nel Duomo di Vercelli. Operetta molto facile, et utile, per i Scolari principianti.*
Autor: Valerio Bona
Impresso por: Bernado Grasso
Local e data da edição considerada: Casale Monteferrato, 1595.
Localização do testemunho de referência: Biblioteca Casanatense, Roma

Tratado dedicado a: *Mag. M. Germano Aliardo*.
Paratextos: "*Madriale del Stampatore"* [(Bernado Grasso)]

***Auctoritates* apresentadas no início:** Zarlino, Gio. Maria Lanfranco (Scintille di Musica), Gio. Maria Artusi ([L'arte del contraponto ridotta in] Tavole), D. Pietro Pontio, (Raggionamenti di Musica).

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: ausente.

Índice:

Deffinition della Musica (p.1) – *Division della Musica* (p.1) – *Division della Musica naturale* (p.1) – *Musica artificiale, qual sia* (p.1) – *Musica figurata, qual sia* (p.2) – *Musica instromentale, qual sia* (p.2) – *Division del Musico* (p.2) - *Musico pratico, qual sia* (p.2) - *Qual sia il Cantore* (p.2) – *Che cosa sia Contraponto semplice, et Diminuito* (p.3) – *Division del Contraponto* (p.3) – *Qual sia il Contraponto Diminuito* (p.4) - *Divisione prima delle consonanze* (p.5) - *Divisione seconda delle consonanze* (p.6) - *Unisono, che cosa sia* (p.6) – *Dissonanze* (p.7) - *In che modo si usano le consonanze, nel far il Contraponto* (p.8) - *In che modo si usano le dissonanze nel Contraponto, et Compositione* (p.10) - *Passaggi proprij, delle dissonanze* (p.10) - *Modo di far il Contraponto semplice* (p.11) - *Modi, et passaggi delle consonanze, et per far il Contraponto, et prima dell'Unisono* (p.12) - *Che cosa sia tono, e come si forma* (p.13) – *Della terza* (p.14) - *Passaggi, della terza maggiore.* 6 (p.14) - *Della terza minore* (p.15) - *Passaggi, della terza minore.* 5 (p.16) - *Della quinta* (p.16) – *Divisione della quinta* (p.16) - *Passaggi della quinta perfetta.* 6 (p.17) - *Della quinta imperfetta* (p.18) - *Passaggi, della quinta imperfetta.* 2 (p.19) – *Della sesta* (p.20) – *Division della sesta* (p.20) – *Della sesta maggiore* (p.20) - *Passaggio della sesta maggiore* (p.20) - *Duro passo, della sesta maggiore* (p.21) - *Della sesta minore* (p.21) - *Passaggi della sesta minore.* 7. (p.21) - *Accidenti musicali.* 2. (p.23) - *Natura delli accidenti* (p.23) - *Che cosa siano gli accidenti* (p.24) – *Dell'ottava* (p.24) - *Passaggi dell'ottaua.* 5 (p.25) - *Della seconda* (p.26) – *Della quarta* (p.27) - *Passaggi della quarta.* 3 (p.27) – *Della settima* (p.28) – *Modo di studiare* (p.29) - *Qualità del Contraponto.* 3 (p.30) - *Toni numero otto* (p.32) - *Cognitione per intonar il Salmo* (p.32) - *Cognitione per conoscere di qual tono sia un canto figurato* (p.33) - *Corde finali delli toni* (p.33) - *Cognitione per conoscere il canto fermo, se sia del primo, ò secondo tono* (p.36) – *Divisione delli toni* (p.36) – *Toni autentici* (p.36) – *Toni Plagali* (p.37) - *Conditione del Compositore* (p.37) - *Altra cognitione, per i toni* (p.39) - *Solutione di certi dubbij, per conto del fine d'alcuni toni* (p.42) – *Che cosa sia cadenza* (p.44) – *Della Coronata* (p.44) – *Del Ritornello* (p.45) – *Della presa* (p.45) – *Gradi della Compositione* (p.46) – *Note essentiali, et principali* (p.47) - *Come siano state ritrovate queste note essentiali, et principali* (p.47) - *Perche la Massima sia detta modo maggiore, et la longa Minore* (p.50) - *Auttorità delli segni perfetti sopra le note* (p. 51) - *Regola generale, per il Cantore* (p.54) - *Della Massima* (p.55) – *Della Longa* (p.56) – *Della Breve* (p.56) – *Della semibreve* (p.57) - *Dell'alteratione delle note alterabili, cioè Longa, breve, semibreve, et minima* (p.57) - *Che cosa sia alteratione* (p.58) - *Diuisione del Ponto* (p.59) - *L'effetto della negrezza* (p.60) - *Della breve fatta negra* (p.60) – *Della semibreve* (p.61) – *Della Longa* (p.61) - *Della semiminima* (p.62) - *Della Croma, et semicroma* (p.63) – *Del salto* (p.64) – *Della battuta* (p.64) – *Che cosa sia diminutione* (p.65) – *Che cosa è Fuga* (p.65) – *Che cosa sia ligatione* (p.66) – *Che cosa è sincopa* (p.66) – *Che cosa voglia dir Medium* (p.67) – *Avertimenti per la Compositione* (p.68).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
[Giammateo] *Asola*	*Salmo Laudate pueri*, a 6.	"*Il Quarto* [*tono*]*, anc'esso si può far per bemolle, trasportandolo per Quarta in acuto, come hà fatto l'Asola…*" (p.38)
Cipriano de Rore, Adrian Willaert, Orlando Lasso, [Cristóbal] *Morales, Palestrina*	(não especificadas)	*Della semiminima* (p.62-63)

- **Ts.30:**

Título: *Dialogo del R.M. Don Pietro Pontio Parmegiano, Ove si trata della Theorica, e Prattica di Musica. Et anco si mostra la diversità de' Contraponti, et Canoni*.
Autor: Pietro Pontio
Impresso por: Erasmo Viothi
Local e data da edição considerada: Parma, 1595.
Localização do testemunho de referência: Bibliothèque Nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-V-1593.

Tratado dedicado aos: Signori Academici Filarmonici di Verona.
Paratextos: Antonio Maria Prati ("*ai Signori Academici Filarmonici di Verona*" e ao autor)

***Auctoritates* apresentadas no início:** nenhum.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: Moisés (Bíblia), José (Bíblia), *Beroso Caldeo* (*Berossus*), *Plinio, Giovanni Boccaccio, Demodoco da Corfù, Eusébio, Polibio, Atheneo, Pithagora, Camaleone Pontico, Boetio, Franchino* [Gaffurius], *Macrobio, Zarlino, Pietro Aaron, Marsilio Ficino, Horatio, Senocrate, Peone Medico, Aulo Gelio, Terpandro Lesbio, Livro dos Reis* (*Bíblia*), *Martiano Capella, Plutarco, Isidoro* [*de Sevilla*], *Aristóteles, Cicerone, Santo Hilario Vescovo, Tabiena, Salmo* 95 (*Bíblia*), *Guido Areti* ([d'Arezzo]), *Pietro Pontio, Vitruvio, Vicenzo Galilei, Tolomeo, Aristosseno, Aristide, Baccheo.*

Índice (inferido do diálogo):

***Prima Parte* ['*Della Musica Theorica'*][1084]**

[*Proemio*] (p.1) – *L'inventore della Musica* (cap. 1, p. 2) – *Utilità della Musica* (cap. 2, p. 4) – *Relatione di Proportioni* (cap. 3, p.8) – *Proportionalità Arithmetica, Geometrica e Harmonica* (cap. 4, p.9) – *Come si possono dividere esse proportioni* (cap. 5, p.11) – *Modo di dividere ciascun genere* (cap. 6, p.12) – *Come le proportioni del genere superparticolare si ponno dividere secondo l'ordine della proportionalità Arithmetica* (cap. 7, p.13) – *Modo del moltiplicar, il qual servirà alla proportionalità Geometrica* (cap. 8, p.16) – *Genere moltiplice secondo la forma della proportionalità Harmonica* (cap. 9, p. 19) – *Quanto una proportione superi l'altra, e quanto una consonanza sia superiore all'altra* (cap. 10, p.22) – *L'ottava, la prima d'ogni altra consonanza creata, e madre di tutte le altre consonanze e dissonanz*e (cap. 11, p.38) – *À farsi buono compositore nella Musica* (cap. 12, p.41).

***Seconda Parte* ['*Della Musica Prattica'*]**

[*Proemio*] (p.43) – *Onde ciò nasce; et dove derivi la varietà fra compositori* (cap. 1, p.45) – *Quali siano l'inventioni, che si ponno chiamar belle, e leggiandre* (cap. 2, p.46) - *L'inventione reale* (cap. 3, p. 49) – *Il modo di comporre, ò vogliamo dire lo stile* (cap. 4, p.53) - *Accomodar fra le parti le consonanze, e dissonanze* (cap. 5, p. 57) - *Consideratione alle parole* (cap. 6, p. 58) – *Inventioni fatte secondo il Tuono* (cap. 7, p. 59) – *À che si conosce una compositione più dotta et ingegnosa dell'altra* (cap. 8, p.60) – *Inventione over fuga* (*come dir vogliamo*) *nel mezzo della compositione* (cap. 9, p.62) – *L'osservare il Tuono, dove si fa la compositione* (cap. 10, p.65) – *Decchiaratione proponendo…che uno si servirà d'altre cadenze fuori del Tuono, in cui fa la tua Compositione, et un altro nò* (cap. 11, p.66) - *L'orecchia prevaglia alla ragione*

[1084] Relação estabelecida por conjectura, baseada na informação fornecida pelo autor no frontispício do tratado e no final da primeira parte (p.41), pela qual, no diálogo, o interlocutor Conde Alessandro Bevilacqua inicia a conclusão da primeira parte comentando junto ao Conde Giordano Sarego e Conde Marco Verità, sobre "algumas outras coisas pertinentes à Teoria da Música" ("*Et hora gionato com le Signorie Vostre di qualche altra cosa pertinente alla Theorica della Musica*"). Seguindo o mesmo raciocínio, o mesmo se aplica à segunda parte, na qual é apresentada elementos da "*Prattica di Musica*", e à terceira, sobre a "*diversità de' Contraponti e Canoni*".

(cap. 12, p.70) – *Il modo, per cui questo senso dell'udito, facendo il giudicio del discernere il buono dal tristo, non commeta errore alcuno* (cap. 13, p.71) – *Gli avvertimenti necessarij da sapersi al Compositor di Musica* (cap. 14, p. 72) – *La quarta come consonanza secondo la Theorica e non secondo la Prattica* (cap. 15, p.77) – *Come un retto et ottimo giudicio delle cose pertinenti alla grata harmonia è stata fatta co'l giudicio della purgata orecchia* (cap. 16, p.81) – *Quanta difficoltà si trovino nella Prattica del comporre in Musica* (cap. 17, p.82).

***Terza Parte* ['*Della Varietà de' Contraponti et di Canoni'*]**

[*Proemio*] (p.85) – *Contraponto senza obligo alcuno di figure over privatione di consonanze, ò dissonanze* (cap. 1, p.85) – *Contraponto ove non si trova la Consonanza ottava* (cap. 2, p.86) – Contraponto in cui non si trova la Consonanza Quinta (cap. 3, p.87) *Privando il Contraponto della consonanza terza, cosi maggiore, come minore* (cap. 4, p.87) – *Contraponto ove non si trovarà Sesta cosi maggiore, come minore* (cap. 5, p.88) – *Contraponto senza dissonanze* (cap. 6, p.88) – *Contraponto d'un solo passagio di figure sorpa del Canto Plano* (cap. 7, p.88) – *Contraponto di semibrevi poste per principio di misura* (cap. 8, p.90) – *Contraponto di semibrevi in elevatione di misura* (cap. 9, p.90) – *Contraponto d'un sol passagio di figure sopra il Canto figurato* (cap. 10, p. 91) – *Contraponto che potrà modularsi sotto, e sopra del suo proprio principio* (cap. 11, p.92) – *Contraponto, qual si potrà modular per decima sotto al principale* (cap. 12, p. 94) – *Contraponto sopra il Canto Plano, ò Figurato, che potrà modularsi per Decima, e Duodecima sopra l'uno, e l'altro Canto* (cap. 13, p.95) – *Contraponto per Duodecima, lontano da sul principale nella parte Bassa* (cap. 14, p.96) – *Contraponto che si può modulare alla Decima, et Duodecima bassa* (cap. 15, p.97) – *Contraponto, che si modulerà per Ottava, per Decima, e per Duodecima in acuto, lontano dal suo principale* (cap. 16, p.98) – *Contraponto che si può cantare per Ottava, per Decima, et per Duodecima* (cap. 17, p.100) – *Contraponto, che si può modulare per Ottava* (cap. 18, p.101) – *Contrponti che si ponno modulare e sotto, e sopra, mutando le parti, cioè, facendo il Basso Soprano, e'l Soprano Basso* (cap. 19, p.102) – *Contraponto, che si può modular, alzando la parte Bassa per Quinta, e la superiore resterà ferma* (cap. 20, p. 103) – *Contraponto, che si possi alzar la parte Bassa per una Quinta, et abbassar la superiore per una Terza dal suo primo stato* (cap. 21, p. 104) – *Contraponto, ove la parte superiore si potrà mutare per Ottava, e la inferiore per Quinta in acuto dal suo originale* (cap. 22, p. 104) – *À che fine siano state ritrovato le pause, et il loro effetto: poiche di quelle si servono i Compositori in tutte le sue compositioni* (cap. 23, p.106) – *Che cosa sia fuga obligata, fuga sciolta, et l'imitatione* (cap. 24, p.106) – *Che havrò mostrate le tante varietà delli Canoni, che si trovano, e si veggono posti ogni giorno dalli Compositori fra le loro Cantilene* (cap. 25, p. 109) – *Canoni fatti con alcune osservationi di consonanze, e dissonanze à tre voci* (cap. 26, p.119) – *Canoni fatti à quattro voci* (cap. 27, p.129).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo/Assunto
Iaques Bus, Claudio da Correggio, Annibale del Luzzasco	"*Ricercarij*" (não especificados)	*Quali siano l'inventioni, che si ponno chiamar belle, e leggiandre* (II, cap. 2, p.48).
Pietro Pontio	*'Verbum iniquum'* (*Primo libro de motetti à cinque voci*)	*L'inventione reale* (II, cap. 3, p. 51)
Pietro Pontio	Lamentabatur Iacob (moteto); Quemadmodum desiderato Ceruus ad fontes aquarum (moteto) – ambos do *Terzo libro de Motetti à cinque voci*	(idem)
Pietro Vinci	*Primo libro de' Motetti à quattro voci* (não especificado)	(idem)
Palestrina	*Libro quarto* [de' motetti], *detto la Cantica* (não especificado)	*L'inventione reale* (II, cap. 3, p. 52)
Pietro Pontio	*Secondo libro de' motetti* (não especificado)	(idem)
Iachetto [Jacques Moderne]	*Motteti del fiore* (nenhum moteto especificado)	(idem)
Gomberto [Nicolas Gombert]	"*Motetti*" (não moteto especificado)	(idem)
Adriano [Adrian Willaert], *Gomberto*	"*Motetti*" (moteto não especificado)	*Il modo di comporre, ò vogliamo dire lo stile* (II, cap. 4, p.55)

[Nicolas Gombert], *Finotto* [Dominique Phinot]		
Iachetto [Jacques Moderne], *Adriano* [Adrian Willaert], *Cipriano* [de Rore], Palest[r]ina, *Constantio* [Costanzo] *Porta*	(Peças não especificadas)	"*...essaminando l'opre de' Musici Eccellentissimi*" (II, cap. 7, p.60).
Palest[r]ina	*Messa Ecce sacerdos magnus*	*À che si conosce una compositione più dotta et ingegnosa dell'altra* (II, cap. 8, p.60)
Iusquino [Josquin Desprez]	*Messa Hercules Dux Ferrariae* – faz referência ao segundo livro de Missas à quatro; além do primeiro livro de Missas, com o *soggetto* " *la sol fa are mi*" - ambas em referência às edições de Petrucci (1505 e 1502, respectivamente)	(idem)
[Pietro] *Pontio*	*Primo libro delle Messe à sei* (sem especificar)	(idem)
[Cristóbal de] *Morales*	"*Magnificat*" (não especificado)	(idem)
Iosquino [Josquin Desprez]	*Messa ad fugam*	*À che si conosce una compositione più dotta et ingegnosa dell'altra* (II, cap. 8, p.61)
[Cristóbal de] *Morales*	*Messa Ave maris stella*	(idem)
[Pietro] *Pontio*	*Messa In die tribulationis*, contida no "*Primo libro* [*de Messe*] *à cinque"*	(idem)
Iacchetto [Jacques Moderne]	*Messa Peccata mea*, contida no "*Primo libro de Messe à cinque*"	(idem)
[Cristóbal de] *Morales*	"*Lamentationi*" (não especificadas)	(idem)
Gioanni Nasco [Jan ou Jhan Nasco], *Gio*[v]*anni Contino*	"*Lamentationi*?" (não especificadas)	(idem)
[Cristóbal de] *Morales*	"*Gloria delli Magnificat*" (não especificada)	(idem)
Iosquino [Josquin Desprez]	"*Messe*"; "*Incarnatus*" (não especificada)	(idem)
Iosquino [Josquin Desprez], *Gianmoton* [Jean Mouton], *Adriano* [Adrian Willaert], *Cripriano* [de Rore], Iacchetto [Jacques Moderne], *Palest*[r]*ina*.	"*le compositioni*" (não especificadas)	*"che non vedrà mai detta Quarta posta fra le compositioni con figura di Breve..."* (II, cap. 15, p.78)
Costanzo Porta	*Messa La, sol, fa, re, mi*	"*Sia meglio...il cominciar prima il Canto Plano...over parte insieme con l'istesso Canto, e seguir poi all'altre parti ordinatamente per inventione..."* (III, cap. 23, p.106)

Palest[r]*ina*	*Messa à quattro, Ecce sacerdos Magnum*	(idem)
[Cristóbal de] *Morales*	"*Magnificat*" (não especificado)	(idem)
Cipriano [de Rore], *Palest*[r]*ina*, [Cristóbal de] *Morales*	"*compositioni*" (não especificadas)	*"...quando si principiarà qualche inventione...acciò le parti vadino cantando con più bel modo...e ciò si permette ancora nel far qualche cadenza over terminatione* (III, cap. 24, p.108)
Iosquino [Josquin Desprez]	*Messa Ave maris stella*	*La varietà delli canoni* (III, cap. 24, p.109)
[Cristóbal de] *Morales*	*Messa Ave maris stella, à cinque voci*	(idem)
Palest[r]*ina*	*Messa Ad Coenam agni providi*	(idem)

- **Ts.31:**

Título: *Essempi Delli Passaggi Delle Consonanze, Et Dissonanze, Et d'altre cose pertinenti al Compositore. Del R.*P. *Valerio Buona Maestro della Musica in Santo Francesco di Milano*
Autor: Valerio Bona
Impresso por: Francesco et Simon Tini.
Local e data da edição considerada: Milão, 1596.
Localização do testemunho de referência: Library of Congress, Washington, D.C., Microfilm Music 5000 Item B-109, Reel 31.

Tratado dedicado a: *Rev. Padre F. Mansueto Benzo da Milano*
Paratextos: ausente.

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: ausente.

Índice (não apresentado pelo autor):

Mano, et Essempio delli numeri delle Consonanze, et come sono create (p.4) – *Essempio del contraponto semplice* (p.5) – *Essempio del Contraponto diminuito* (p.5) - *Essempio dell'unisono* (p.5) – *Essempio delli passaggi della terza* (p.7) – *Passaggi della Quinta perfetta* (p.8) – *Essempio delli passaggi della Quinta imperfetta* (p.10) – *Passaggi della Sesta minori* (p.11) – *Passaggi dell'Ottava* (p.12) – *Essempio delli passaggi delle dissonanze, et prima della Seconda* (p.13) – *Passaggi della Settima* (p.15) – *Cognitione per intonar il Salmo* (p.16) – *Intonatione delli Salmi* (p.17) – *Il fine delli toni si fa secondo che l'E U O A E mostra* (p.18) – *Essempio del Primo Tono* (p.19) – *Trasportatione del Primo Tono* – (p.19) – *Essempio del Secondo Tono* (p.20) – *Trasportatione del Secondo Tono* (p.20) – *Essempio del Quarto Tono* (p.21) - *Trasportatione del Quarto Tono* (p.21) – *Essempio della Cadenza, et Coronata ancora* (p.22) – *Ritornello* (p.22) – *Essempio della Presa* (p.22) – *Essempio del Modo, Tempo, e Prolatione* (p.22) – *Segni perfetti* (p.22) – *Essempio della Sesqualtera* (p.23) – *Essempio della perfettione, et dimperfettione della Massima* (p.24) – *Essempio della perfettione, et dimperfettione della Longa* (p.24) - *Essempio della perfettione, et dimperfettione della Semibreve* (p.24) – *Essempio delle Note alterate* (p.24) – *Essempio del Ponto* (p.24) – *Essempio delle Note satte negre nel Tempo imperfetto* (p.25) – *Essempio delle Minime, et Semiminime* (p.25) – *Essempio della diminutione* (p.26) – *Essempio del Salto* (p.27) – *Fuga retta* (p.27) – *Fuga contraria* (p.27) – *Imitatione* (p.27) – *Essempio della ligatione* (p.28) – *Essempio della Sincopa* (p.28).

Compositores e peças citadas: nenhum(a) – constam apenas exemplos do próprio autor.

- **Ts.32:**

Título: *Prattica di Musica Utile et Necessaria si al Compositore i Canti suoi regolatamente, si anco al Cantore per ascicurarsi in tutte le cose cantabili. Divisa in Quattro Libri. Ne i Quali si Tratta delle Cantilene ordinarie, de Tempi de Prolationi, de Proportioni, de Tuoni, et della convenienza de tutti gli Istrumenti Musicali. S'Insegna a Cantar Tutte le Compositioni antiche, Si dichiara tutta la Messa del Palestina titolo Lomè Armè, con altre cose d'importanza et dilettevole. Ultimamente s'insegna il modo di fiorir uma parte con vaghi et moderni accenti. Composta dal R.P.F. Lodovico Zacconi da pesaro, del Ordine di Santo Agostino, Musico del Sereniss*[*imo*] *Duc adi Baviera,etc*.
Autor: Ludovico Zacconi
Impresso por: *Bartolomeo Carampello*
Local e data da edição considerada: Veneza, 1596.
Localização do testemunho de referência: Ratsbücherei Lüneburg zugrunde, Mus. ant. theor. 65.

Tratado dedicado a: *Sereniss*[*imo*] *Guilelmo Conte Palatino del Reno, Duca dell'alta et bassa Baviera etc*.
Paratextos: ausente.

***Auctoritates* apresentadas no início:** ausente.

Outras *auctoritates* apresentadas ao longo do texto: *Aristotele, Platone, Pietro Giovanni*[?], Martino[?], *Santo Agostino, Boetio, Platone, Maccrobio, Pithagora, Ptolomeo, Talete Milseio, Davidi* (Bíblia), *Ansione Diodoro, Franchino, Guido Arethino Monacho della Religione di San Benedetto, Pietro Aaron, Anassagora, Socrate, Omero, Ovidio, Vergilio , Dante Petrarcha, Ariosto, D. Nicola Vicentino, Gioanmaria Lanfranco, Tigrino* [Orazio Tigrini], *Giovanni Muri* [Joahnnes de Muris] *Filosofo Parisiense, Sebaldo Herden* [Sebald Heyden], *Fabro Lictinfelse* [Henrich Faber]

Índice:

Primo Libro:

Ragionamento familiare intorno à i scrittori di Musica (cap. 1) – *Che cosa sia Musica in universale* (cap.2) – *Per le divisione della Musica, qual cosa sotto il nome di Musica, i Musici habbiano da intendere* (cap.3) – *Che cosa isa Theorica, Prattica, Musico et Cantore, et chi s'intenda per Theorico, Prattico Musico et Cantore* (cap.4) – *Che cosa s'intenda sotto il nome di Prattica di Musica* (cap.5) – *Quanto sia stato bene à ritrovar la Musica, et quanto beneficio à gli huomini apporta* (cap.6) *Quali et quanto buoni effetti produchi la Musica* (cap.7) – *Qual cosa astringe piu le creature humane ad imparar di Musica* (cap.8) – *Quali Musici s'intendino per Antichi, et quale sieno quelle cantilene che chiamano antiche* (cap.9) – *Di donde procedano i proprij efetti harmonici et Musicali* (cap.11) – *Se i moderni effetti Musicali hanno quella forza ch'haveano gli antichi* (cap.12) – *Quali sieno gli effetti estrinseci della Musica* (cap.14) – *Se gli effetti estrinseci della Musica nascano dalla dispositione de numeri, et caratteri Musicali quali sono questi caratteri* (cap.15) – *In che modo si faceano l'harmonie prima che si fossero trovati questi caratteri musicali che hora doperiamo* (cap.16) – *In che modo si sia ridotta la Musica in scienza* (cap.17) – *Perche causa la Musica si sia ridotta in scienza* (cap.18) – *Se la Musica non si fosse ridotta in scienza che cosa hora la fosse* (cap.19) – *In che modo fu consciuto esser buono à redur la Musica in scienza* (cap.20) – *Queli furono i mezzi da ridurre la Musica in Scienza* (cap.21)- *Se la Musica è scienza speculativa over reale, et della convenoenza grande che ha con l'altre scienza* (cap.22) – *Dell'antichità della Musica, et suoi inventori* (cap.23) – *In che modo et per qual via sia stata ritrovata la Musica figurata* (cap.24) – *Come, di che cosa si formi, et quante cose sono necessarie alla Musica* 9cap.25) – *Perche causa à collocar le figure Musicali si adoprano piu cinque corde che quattro over sei* (cap.26) – *Quante chiave Musicali si trovano, come, et perche causa cosi si formino* (cap.27) – *Che cosa sia inditio, et à che servano gl'inditij nelle cantilene* (cap.28) – *Del Tempo Musicale et delle sue divisioni* (cap.29) – *Dell'origine del T*[*e*]*mpo* (cap.30) – *Come sia stato ritrovato, ò di donde sia venuto questo modo di dire, Tempo per medium, ò Tempo della Breve* (cap.31) – *Che cosa sia, misura,m tatto, et batuta* (cap.32) – *Della divisione del tatto et sua sumministratione* (cap.33) – *Quante sono le figure Musicali, et quale sieno* (cap.34) – *Perche causa le figure Musicali non sono piu di otto* (cap.35) – *Quali sieno i segni del tatto* (cap.36) – *In qual luoco s'habbiano da porre i segni del tatto, et se si possano diversamente formare* (cap.37) – *Qual*

sia il nome delle figure Musicali, et come s'informino di suono (cap.38) – *In che modo i Musici si servino di ut re mi fa sol la* (cap.39) – *Perche causa tutte le figure Musicali si fummistrano con ut re mi fa sol la, et come detti nomi fosser ritrovati* (cap.40) – *Che cosa sia punto nella Musica et che effetto faccia* (cap.41) – *Del punto di augmentatione* (cap.42) – *Se le figure Musicali si possano fare sotto altra forma* (cap.43) – *Delle legature et figure legabili* (cap.44) – *Delle figure oscure legate ò sciolte et del suo valore* (cap.45) – *Se le figure minori possano esser anteposte alle maggiore, et come le si antepongano* (cap.46) – *Delle pause sospiri et mezzi sospiri* (cap.47) – *Che cosa sia b molle et b quadro* (cap.48) – *Dell'uso di b molle, et di b quadro* (cap.49) – *Del Diesis che cosa sia et perche causa nella Musica s'adoperi* (cap.50) – *Si si può in luoco del Diesis porre il b quadro, et in che luoco si deve porre* (cap.51) – *Delle sincope con le sue vere et reale distintioni à perfetta demostratione di che cosa sieno* (cap.52) – *Di alcune stravaganze che si trovano nella Musica* (cap.53) – *D'alcuni passi difficili poche volte usati, et della difficultà che hanno i Cantori à dirli bene* (cap.54) – *Alcune altre difficultà non da tutti conosciute* (cap.55) – *Che cosa sia Canon, et come vada cantato* (cap.56) – *In quanti modi una composition solo si posti cantare* (cap.57) – *Se la natura ò l'arte c'insigna à cantar di Musica* (cap.58) – *Del novo et moderno modo d'insegnar à cantare* (cap.59) – *Da chi si ha cercare d'imparar à cantar di Musica, et qual cosa un scolare habbia da imparra prima* (cap.60) – *Chi et quale debba essere il Cantore* (cap.61) – *Delle particulare qualità del Cantore* (cap.62) – *In che modo si possano cantar con gratia le figure Musicali* (cap.63) – *Come et in che modo si cantino le parole sotto le figure Musicali* (cap.64) – *Di quanto giovamento per le parole sia stato il punto d'augmentatione* (cap.65) – *Che stile si tenghi nel far di gorgia, dell'uso de i moderni passagi* (cap.66) – *Che et quale debba essere il maestro di Capella* (cap.67) – *Di qual sorte di voce si debbe far eletione per far buona Musica* (cap.68) – *Del modo d'incomminciar à cantare, et del dar la voce alle parte* (cap.69) – *De tutti quei inditij che dimostrano il fine delle cantilene* (cap.70) – *Per quai segni si finiscano le cantilene* (cap.71) – *Della fine che hanno le Villanelle, et le Canzonette* (cap.72) – *In che modo le Villanelle et l'altre Barzelette possano contradire, et non esser soggette alle regole Musicali* (cap.73) – *Quali sieno gli oblighi principali del Cantore* (cap.75) – *In qual caso tanto il sicuro, quanto che il timido cantante può caddere in un notabil' errore* (cap.76) – *Nelle gratiose vaghezze et vaghi accenti delle cantilene ordinarie et commune, qual cosa schivandola si debbe piu fuggire* (cap.77) – *Se tutte le vaghezze et maniere di cantare che stanno bene et si concedano à una parte, si concede all'altra* (cap.78) – *Qual cura, et avertenza haveano gli antichi nel segnar i loro canti, et che particulare autorità habbiano i Compositori, tenuto al ´resente da Cantori semplici quasi per inconveniente* (cap.79) – *Quante di quelle suttigliezze antiche, i moderni habbiano demesse, conosciute per suttigliezze di poco momento, et quasi da niente* (cap.80)

Secondo Libro:

Che cosa sia Modo, Tempo et Prolatione in commune (cap.1) – *Come et da che cosa habbiano havuto origine il Modo il Tempo, et la Prolatione* (cap.2) – *Se le specie de Prolationi et Modali si possano usare senza che c'intravenghi il Tempo* (cap.3) – *Del Tempo perfetto et del suo segno* (cap.4) – *Come si procede per dare et torre la perfetione alle figure nel Tempo perfetto* (cap.5) – *Del punto di divisione et di alteratione* (cap.6) – *Del punto di perfettione* (cap.7) – *In che cosa et in quale occasione i Compositori antichi habbiano errato, nell'assegnar il valore alle figure del Tempo perfetto* (cap.8) – *Come ttte queste regole del Tempo perfetto so adattano alle specie Modale, alle Prolationi, et alle Proportioni* (cap.9) – *Come si proceda nella cantilene che sono segnate con gl'inditij del Tempo, et hanno con essi segni del Modo, et delle Prolationi* (cap.10) – *La divisione delle specie Modali, del Tempo et delle Prolationi* (cap.11) – *Con che occasione, et per qual causa si sia diviso il Modo, il Tempo, et la Prolatione* (cap.12) – *Se possano in qual si voglia specie di cantilene intrare tutte le figure Musicali* (cap.13) – *Quali sieno gl'inditij et segni del Modo, et della Prolatione* (cap.14) – *Se le specie Modali possano stare con le Prolationi* (cap.15) – *Quando il Modo, et le Prolationi sono insieme con il Tempo chi di loro dua domini le cantilene* (cap.16) – *Doi particulari avertimenti intorno alle specie Modale con alcune cose da moderni osservate et non conosciute* (cap. 17) – *Un'ordine che tengono i Compositori nel comporre che molti non fanno le cause; et qual ordine si doveria tenere se si componesse una cantilena Modale* (cap.18) – *Quali sieno i valori delle figure del Modo et del Tempo* (cap.19) – *Se tutti i valori delle figure del Modo, et del Tempo si possano con altri valori comparare* (cap.20) – *Come si procede nella nummeratione delle pause Modali, del Tempo, et delle Prolatione* (cap.21) – *Quando le figure del modo, et del Tempo mancano della loro perfettione* (cap.22) – *Avertimento particulare sopra le figure alterate, et divise delle specie Modali, et del Tempo* (cap.23) – *Se le due principali specie Modali si possano variare et con che mezzo le si variano* (cap.24) – *Se la zifra binaria nelle compositioni del Tempo et le Modali fa sempre un mede*[*si*]*mo effetto, overo opera diversamente* (cap.25) – *Come so dividano, et quale sieno le specie delle Prolationi* (cap.26) – *Qual sia il tatto delle Prolationi, et perche sono solamente dua et non quattro come le specie modali* (cap.28) – *Se tutte le figure Musicali possano intravenire nelle Prolationi* (cap.29) – *Se le Prolationi vanno cantate sotto il tatto equale overo inequale* (cap.30) – *Perche causa quando le Prolationi non sono segnate con altri segni che con li segni suoi, vanno cantate in foggia di Proportione; et quando che hanno la ternaria zifra si canta no con il tatto delle cantilene ordinarie secondo il numero delle figure* (cap.31) – *Qual sia propriamente la vera et natural Prolation perfetta* (cap.32) – *Quante belle cose co manifesti il superiore essempio, et per lui nelle Prolationi quante cose difficile s'imparano che non si veggano nelle regole* (cap.33) – *Qual sia la naturale Prolation' imperfetta* (cap.34) – *Avertimento particulare intorno alle Prolationi semplice* (cap.35) – *Se le Prolationi si possano in altra foggia considerare* (cap.36) – *Che cosa s'habbia da osservare per sapere il proprio valore*

delle figure delle Prolationi composte (cap.37) – *Come si prova esser il vero, che nelle Prolationi si possi cantare un aminima per tato se di sopra sempre n'habbiamo veduto andar cene tre* (cap.38) – *Quanta diligenza et osservatione bisogna havere nelle cantilene delle Prolationi* (cap.39) – *Come fuori delle specie Modali, et di Prolatione non si trovano valori di figure per poter comporre, senza non intrare nele maniere ordinarie* (cap.40) – *Come nelle Prolationi imperfette possino essere le figure perfetta, divise et alterate* (cap.41) – *Perche causa in conservatione delle figure bianche, le figure imperfette delle Prolationi non si segnano con qualche punto* (cap.42) – *Se si possano usar le Prolationi con le specie Modali senza gl'inditij del Modo* (cap.43) – *Qual stile ò regola sipossi tenere, per haver pronta, et facil cognitione delle cantilene di Prolatione* (cap.44) – *Perche causa sieno stati ritrovati questi tanti valori delle Prolationi* (cap.45) – *Se è leccito di adoprare in un cantilena non solo piu valori delle figure natulai; ma anco i valori di diverse specie* (cap.46) – *Perche via si possino i valori di diverse specie Musicali accommodare in una cantilena sola* (cap.47) – *Già che i diversi valori delle figure Musicali si possano accompagnar insieme, come si proceda nelle cantilene che cantino per diversi segni* (cap.48) – *Alcuni notabili avertimenti che si debbano havere nella cantilena superiore* (cap.49) – *Se una parte sola può haver diversi segni* (cap.50) – *Quando in una parte sola sono dua ò piu segni, qual segno vada prima* (cap.51) – *Se con un segno solo si può far repetere una cosa piu volte* (cap.52) – *Come alcune cantilene senza l'introduttione de piu segni piu parte possano cantar in una varia disposition di chiave* (cap.53) – *Quando le parte d'una cantilena hanno diversi segni come si ha da procedere per dar il giusto valor alie figure* (cap. 54) – *Se nelle cantilene di Musica figurata si trovano altri segreti che sieno di momento et di consideratione* (cap.55) – *Come con un'essemprio solo si possa haver comgnitione di tutte le difficultose et principali specie di cantilene che si trovano* (cap.56) – *Come per via di regole generale si possa sapere il valor delle figure di qual si voglia cantilena Musicale* (cap.57) – *Stante il gran numero et la molta copia delle cantilene fatte sotto contrarij et diversi segni che si trovano per il Mondo sparse; perche nel presente trattato non se ne facci piu lunga ò altra diffusa decchiaratione* (cap.58)*;*

Terzo Libro:

Perche causa nella Musica si dichi Proportione (cap.1) – *Che cosa particularmente nella Musica s'intenda sotto il nome di Proportione* (cap.2) – *Con che mezzo si distinguino le Proprotioni dall'altre cantilene* (cap.3) – *Quale sieno quelle figure che entrano nelle Proportioni* (cap.4) – *Perche causa si ponela zifra ternaria nel principio delle Proprotioni* (cap.6) – *Se è necessario la zifra binaria nelle cantilene commune* (cap.7) – *Che differenza sia da Proportione, Tripla, sesquialtera et Emiolia* (cap.8) – *Con qual sufficiente mezzo si prova che Tripla, Sesquialtera,m et Emiolia non sieno Proportioni* (cap.9) – *Che cosa sia Dupla, Tripla, Quadrupla, Quintupla* (cap.10) – *In che modo la Dupla, la Tripla, Quadrupla, Quintupla* (cap.10) – *In che modo la Dupla, la Tripla, la Quadrupla et tutte l'altre specie d'oppositi numeri sieno state ritrovate* (cap.11) – *Quando piu specie de diversi opposti numeri son poste insieme, in che modo si conosca questa specie esser d'una sorte, et questa d'un'altra* (cap.12) – *Quali sieno i sostentamenti di tutte le superiori specie, con decchiaratione del genere Multiplice, Superparticulare, Superpartiente, Multiplicesuperparticulare, et Multiplicesuperpartiente* (cap.13) – *Come si proceda nella nummerale oppositioni del genere Superpartiente* (cap.14) – *In che modo s'habbia d'haver cognitione del genere Multiplicesuperparticulare, et per che via si cavino le sue specie* (cap.15) – *Perche via si possi haver cognitione del genere Multiplicesuperpartiente et come si cavino le sua specie* (cap.16) – *Perche causa furono trovati questi generi di oppositi nummeri, et delle loro specie* (cap.18) – *Decchiaratione delle cinque figure quadrate poste ne i quadrati del Capitolo superiore et come s'adoprano gl'essempij collocati nelle corde Musicali* (cap.19) – *Di donde sieno derivati i sudetti cinqui generi possimo haver le specie variate* (cap.21) – *Se queste oppositione de numeri et comparationi Arithmetiche sieno di utile alla Musica, et che giovamento aapotino à i Compositori* (cap.22) – *Come sia nato questo errore che le Triple et le Sesquialtere con l'Emiolie sieno state per falso et tristo abuso tolte per Proportioni* (cap.23) – *Se le Triple, et le Sesquialtere con qual si voglia specie di opposito nuemro si possano introdurre dentro al principio delle cantilene ordinarie et commune* (cap.24) – *Come si potria remediare in far chiamar le Proportione Proportioni senza dirle Triple Sesquialtere overo Emiolie* (cap.25) – *Qualse sieno le diffinitioni delle Duple delle Triple, delle Sesquialtere, et dell'Emiolie* (cap.26) – *Già che l'Emiolie si forma di figure oscure, si cerca se tutte l'altre specie d'oppositi numeri si può formar una cantilena mista de diversi numeri composta* (cap.28) – *Che utile ne habbiano i Compositori di tante specie d'oppositi numeri* (cap.29) – *Non essendo le specie d'oppositi numeri di alcun utile, perche causa i Theorici n'hanno scritto et trattato si diffusamente* (cap.30) – *Come per distinguer le Proportioni d'inequalità di tatto et di figure, le Triple et Sesquialtere non s'habbiano da chiamar proportioni* (cap.31) – *In che modo le Proportioni vere si segnano con le zifre, se le zifre sono proprij segni delle oppositioni de nuemri* (cap.32) – *Se per la convenienza delle zifre, et delle figure si possano introdur le Triple, et le Sesquialtere dentro alle cantilene di Proportione* (cap.33) – *Se ci è nisciuna sorte di Proportione che habbia forma et similitudine de Tripla ò di Sesquialtera* (cap.34) – *Che utilità ne cavano le cantilene dalle specie d'oppositi nummeri* (cap.35) – *Che aiuto diano le Sesquialtere et l'Emiolie alle cantilene ordinarie* (cap.36) – *Quante specie de Proprotioni se ritrovano* (cap.37) – *In che modo, et in qual maniera si formino gl'essemij delle quattro specie e di Proportione d'ineqialità di tatto et di figure* (cap.38) – *Quali sieno i segni delle Proportioni, et in che modo le s'introducano, et si cavino fuori delle cantilene ordinarie* (cap.39) – *Qual sia il tatto delle Proportioni* (cap.40) – *Perche causa nelle Proportioni si sumministra il tatto inequale* (cap.41) – *Quale figure nelle Proportioni sieno alterate et possino esser perfette*

(cap.42) – *In che modo et quando le figure in Proportione sieno divise* (cap.44) – *Alcune particulare annotationi che si debbano havere, ne i punti d'alteratione, ò nelle figure alterate di Proportione* (cap.47) – *In che cosa circa le regole Musicalu, i Prattici non convengano con i Theorici* (cap.46) – *Oppinioni diverse che hanno alcuni particulari professori intorno alle Proportioni* (cap.47) – *Come entrano le pause nelle Proportioni* (cap.48) – *In che modo pare che le pause habbino piu forza et maggior potere che non hanno le figure* (cap.49) – *In che modo si proceda nelle cantilene di Proportione per saper quando le figure sono perfette et imperfette* (cap.50) – *Che cosa ci sforzi ad introdurre le figure delle Proportioni imperfette nelle Proportioni perfette* (cap.51) – *Quanta differenza sia dalle figure oscure che si adoprano nelle Proportioni da quelle che si adoperano nelle cantilene ordinarie* (cap.52) – *Quale figure nelle Proportioni ci possino ingannate* (cap.53) – *Perche causa si sono fatta tante longhue digressioni, et dovendosi fare perche si sono fatte piu qui che altrove* (cap.54) – *Con quanta facilità quelle regole che paiano si longhe et di tanta importanza si raccolghino per summario in un epilogo* (cap.55) – *Con qual ordine et pulitia si debbano fare le Proportioni, conforme alle vere et buone regole* (cap.56) – *Perche causa si trovano piu Proportioni maggior perfette che minor perfette* (cap.57) – *Quali sieno gl'effetti delle Proportioni* (cap.58) – *Perche causa i Compositori antichi andavano dietro alle specie Modali, se da loro non ne cavano altro effetto che l'ordinario* (cap.59) – *Qual cantilena produce maggior diletto, le Proportioni ivero le commune comprese sotto il numero binario* (cap.60) – *Se l'effetto delle Proportioni è piu delettevole che non è quello delle cantilene ordinarie, perche non si usano piu le Proportioni che quelle* (cap.61) – *Se tutte quattro le specie delle Proprotioni producano un'effetto istesso* (cap.62) – *Se tutte quattro le specie delle Proportioni producano un mede*[*si*]*mo effetto, perche causanon se ne forma una specie sola* (cap.63) – *Quando si adopera la Proprotione imperfetta se fa bisogno d'introdurla con in segni del Tempo ò se si può far senza* (cap.64) – *Con tante sorte di figure Musicali si possano sotto il tatto inequale accommodar le figure in forma di Proportione* (cap.65) – *Se nelle Proportioni si possano usar figure in foggia di sincope* (cap.66) – *Come si conosca et provi che le Proprotioni imperfetyte non possino esser introdutte in cantilene binarie senza li suoi segni* (cap.67) – *In qual caso si possino introdurre le Proportioni senza segno* (cap.68) – *Delli dua segni delle Proprotioni qual sia il piu proprio et particulare* (cap.69) – *Se nel introdurre le Proportioni nelle cantilene ordinarie, si può introdurre una parte prima dell'altra* (cap.70) – *Se nelle Proprotioni si possano introdur figure in modo che produchino effetto improprio et, sproportionato* (cap.71) – *Dopò tutte l'essentiale demostrationi dell'essenza principale delle Proprotioni che differneza sia dall'effetto di Emiolie et di Proportione* (cap.72) – *Se in un canto di Proportione può esser una parte ò dua che cantino le figure sotto la quantità binaria* (cap.73) – *Quale sieno le Proprotioni bastarde* (cap.74) – *Quale sieno le Proportioni sciolte* (cap.75) – *Quale sieno le Proportioni allacciate* (cap.76) – *Qualse sieno le Proportioni rissolute* (cap.77) – *Se in qual si voglia sorte di Proportione vi è cosa ch'habbia bisogno d'esser dimostrata et avertita* (cap.78)*;*

Libro Quarto:

Sotto questo nome di Tuono, quante cose s'intendano (cap.1) – *Che cosa sia Tuono di grado, et de quanto Tuoni si formi una scala naturale* (cap.2) – *Che cosa vogli dire Dittono, Semidittono, Trittono, con la decchiaratione de tutti quanti i gradi che passano per il Tuono harmoniale* (cap.3) – *In che modo si sia introdotto nella Musica di dire Dittono, Semidittono et Trittono, se potea dire terza maggiore, terza minore et quarta falsa* (cap.4) – *Che cosa nella Musica vogli dire Medietà et Relatione* (cap.5) – *Che cosa sia Tuono harmoniale* (cap.6) – *De quanti gradi Musicali si formi un Tuono harmoniale* (cap.7) – *Se il Tuono harmoniale è un solo over più di uno* (cap.8) – *In quante maniere è stato chiamato il Tuono harmoniale et se si può con altro nome chiamare* (cap.9) – *Quanti sono i Tuoni harmoniali circa alla loro quantità et numero* (cap.10) – *Come si procede nella numeratione de Tuoni harmoniali et in che modo si numeravano anticamente* (cap.11) – *Perche causa i Tuoni harmoniali non sono né piu né meno de dodeci* (cap.12) – *Se i Tuoni harmoniali sono necessaij, ò se si può far senza* (cap.13) – *Qual cosa sforza i Tuoni harmoniali à esser necessarij* (cap.14) – *I sufficienti mezzi con i quali si prova che i Tuoni harmoniali non sono, ne furono mai manco de dodeci* (cap.15) – *In che modo sia nato questo errore di tenere che li Tuoni harmoniali sieno solamente otto, et no dodeci come sono stati sempre mai* (cap.16) – *Quale sieno le vere et proprie forme de Tuoni harmoniali* (cap.17) – *Per qual via et con qual ordine le quarte et le quinte formino i Tuoni harmoniali* (cap.18) – *Di dove si cavino queste quarte et queste quinte, et come habbiano havuto principio* (cap.19) – *In qual lettera della Mano Musicale si pone il de i Tuoni harmoni*[*ale*] (cap.20) – *Essendosi posto il principio delli Tuoni harmoniali nelle corde di natura perche piu si è posto in D sol re, che in C fa ut; se C fa ut è il primo luoco di natura* (cap.21) – *Essendo il principio de i Tuoni harmoniali collocato nella corda di D sol re, utrum se seria bene di levarlo et di collocarlo nella corda di C fa ut, vera et prima corda di natura* (cap.22) – *Se per l'antica institutione de i Tuoni harmoniali si constituisce il principio in D sol re, et il fine in C sol fa ut collocandone dia per ciascheduna corda; come possano esser dodeci fe le lettere sono sette* (cap.23) – *Quale sieno le sensate et reale demostratione de i dodeci Tuoni harmoniali* (cap.24) – *Per la convenienza che hanno i Tuoni harmoniali nella esteriore et semplice forma, in che modo si formano et si fanno le loro particolar denominationi* (cap.25) – *Come in tutta la disposition di un canto facilmente si possi cavare la cognitione di un particular Tuono harmoniale* (cap.26) – *Qual particular avertenza bisogna havere per conoscer bene questo et quel Tuono harmoniale* (cap.27) – *Perche causa i Musichi hanno trovato di trasportar i Yuoni harmoniali fuori delle loro corde naturale per collocarli in altre corde* (cap.28) – *Con qual piu facil osservanza si possa haver breve et succinta cognitione*

de i Tuoni harmoniali trasportati (cap.29) – *Demostratione d'alcuni Tuoni naturali che hanno bisogno di esser con chiarezza dimostrati* (cap.30) – *Avertimento necessario et particulare intorno alla cognitione di qual si voglia Tuono harmoniale* (cap.31) – *Se ci nisciun Tuono harmoniale che possa finire oltra gli superiori assignati modi* (cap.32) – *Consideration particulare sopra il quarto Tuono harmoniale* (cap.33) – *Quante sieno l'intonatione de cantici et Salmi noturni et Vespertini* (cap.34) – *Quali sieno i Tuoni misti infra i Tuon harmoniale* (cap.35) – *Se È lecito di variar le specie de Tuoni harmoniali con intrar di una specie nel altra, et farli essere Tuoni misti* (cap.36) – *Di quanto giovamento sieno i Tuoni harmoniali al Compositore* (cap.37)*;*

Nella convenienza de gl'Istrumenti:

Che cosa sia et voglia dire Istrimento Musicale (cap.38) – *Quali sieno quegl'Istrumenti atti à far Musica et à produrre soave et dolce harmonia* (cap.39) – *Division generica et specificata de gl'Istrumenti Musicali* (cap.40) – *Se gl'Istrumenti Musicali che sono fatti con le divisioni Diatoniche si possano dividere Chromaticamente* (cap.41) – *Quali sieno quegl'Istrumneti che hanno sempre il suono fermo et stabile atto à non potersi movere senza loro osseta et danno* (cap.42) – *Quali sieno quegl'Istrumento che hanno il suono modile* (cap.43) – *Se tutti gl'Istrumenti Musicali hanno le voci reale, et quali sieno quelli che né possano produrre altre oltra le porprie et vere* (cap.44) – *Quali sieno quegl'Istrumenti che in se contengono piu voci, cioè partendosi dalle voci pi*[*u*] *grave vadino piu alto nelle acute* (cap.45) – *Con qual Istrumento meglio si possa sonar tutte le parte* (cap.46) – *Quali Istrumenti Musicali sieno soggetti al'accordature* (cap.47) – *Quali sieno quegl'Instrumenti che accordati una sol volta, sono accordati per sempre* (cap.48) – *Se gl'Istrumenti Musicali che sono soggetti alle accordature tutti s'accordano in un modo ò pur diversamente* (cap.49) – *Se ci è Istrumento niscuno che convenghi con altro Istrumento nelle accordature* (cap.50) – *Che ordine et maniera si tiene nel accordar gl'Istrumenti di suono mobile* (cap.51) – *Di quanta fatica sia l'accordar gl'Istrumenti* (cap.52) – *Quali sieno quegl'Istrumenti che essendo sotto un nome solo, hanno bisogno d'esser divisi* (cap.53) – *Se gl'Istrumenti che sonano una parte sola, et che hanno il suono mobile, dovendosi accordare s'accordano tutti insieme* (cap.54) – *Come si può far senza maestri à imprarar d'accordar gl'Istrumenti Musicali di suono mobile* (cap.55) – *Universal demostratione di quanto vadino alto tutti gl'Istrumenti Musicali* (cap.56).

Compositores e peças citadas:

Compositor	Peça(s)	Capítulo (ou Assunto)
Iusquino [Josquin Desprez], *Gio. Mottone* [Jean Mouton], *Ochgen* [Johannes Ockeghem], *Brumello* [Antoine Brumel], *Henrico Isaac*, *Lodovico Senfelio* [Ludwig Senfl]	-	*Quali Musici s'intendino per antichi...*; "*quei compositori che col mezzo delle figure Musicali composero tante cantilene, quante hoggigiorno si veggano ancor esser conservate...*" (I, cap.9, f.7r)
Adriano Willaert, [Cristóbal de] *Morales*, *Ciprian*[o] [de] *Rore*, *Zerlino* [Gioseffo Zarlino], *Palest*[r]*ina*	-	*"...i compositori antichi seranno tutti quelli che furono già gran tempo, et che si veggano al tempo presente vestigie ò copia delle loro opere...*"(f.7r)
Iusquino [Josquin Desprez]	-	"*Onde si come si trova grandissima differenza tra le considerationi di Musica fatte da Boetio, Ansione, Diodao, ò Macrobio, et le dispositioni harmoniche fatte da Iusquino, et gli altri antichi; che cosi ancora si trova grandissima differenza tra l'harmoniche dispositioni anticamente fatte, et le moderne...*" (I, cap.10, f.7v)
[Nicolas] *Gombert*	"*Motetti*"	"*...si dice che gl'antichi cavano gl'effetti Musicali suoi per via di fughe, et altre osservationi, che si disponevano sempre a una medema maniera di harmonia, et caminar quasi sempre per le medem vie: e questo non per altro , solo perche haveano la mente fissa all'inventioni, et alle diversità di fughe: nontanto per ritrovarle: quant'anco per saperle ben tessere, et distendere: legandone molte*

		insieme, con artificio et arte (*come si vede ne i motetti del Gombert*) *per dimostrare la cognition grande ch'haveano de i numeri sonori, et consonanze*" (I, cap.10, f.7v)
Adriano Wilarth [Willaert], *Ciprian*[o] [de] *Rore*	"*per opera*"[1085]	*"…che furono quei Vecchi nella professione si intelligenti, et dotti, s'incominciò a ritrovarsi altri nuovi, et vaghi effetti* (*se bene l'opere loro non furono cosi da principio conosciute, et stimate*)…" (I, cap.10, f.7v).
Giovan Ogkechem[1086] [Johannes Ockeghem], *Iusquino* [Josquin Desprez], *Giovan Mottone* [Jean Mouton]	"*ch'erano al tempo di..."*	"*…vedendola esser ridotta a quel termine, et perfettione, ancor loro non dovessero dire che non fosse possibile di poterla redurre a miglior perfettione*? (I, cap.23, f.13v).
Meter Ian [Giovanni Nasco?], *Titelman* [Tylman] *Susato*	"*usato...in alcuni motetti",* inclui exemplo transcrito (f.31r).	"*…alcune volte ho ritrovato delle legature che in cambio di haver il punto di agumentatione….sopra* [*delle legature*]" (I, cap.44, f.31r).
[Cristóbal de] *Morales*	*Messa di Vulnerasti*, no *Sanctus*, inclui excerto transcrito (f.32v).	"*…volendo ch'essa Longa sia denegrita per tre tatti e mezzo: fondando forsi la sua ragione che se la Semib*[*reve*] *oscura può essere di dua vallori come di sopra si vede*" (I, cap.49, f.32v).
Henrico [Heinrich] *Isaac*	*"Alleluia della dedicatione del tempio"*, inclui excerto transcrito (f.33r).	"*…bisognando la Massima ancora si potria oscurare, et denegrire, servandosi l'ordine che si serva nel oscurar la Longa, chioè di oscurarne la mettà sola*" (I, cap.49, f.32v).
[Cristóbal de] *Morales*	*"...in tutta la Messa Quem dicunt homnes",* inclui excerto transcrito (f.33r).	"*…la Breve, et la Longa se bene si trovano in uso per esser usate di raro, le non si conoscano cosi facilmente*" (I, cap.49, f.33r).
Iusquino [Josquin Desprez], *Giovan Motone* [Jean Mouton], *Henrico* [Heinrich] *Isaac*	"*nel opere...*"	*Di alcune stravaganze che si trovano nella Musica* (I, cap.53, f.42r).
Felice de La Iyolle [Francesco Layolle]	*Hodie natus est Salvator mundi*, inclui excerto transcrito (f.42v).	(idem)
Iusquino [Josquin Desprez]	*Liber generationis Iesu Christi*, inclui excerto transcrito (f.42v).	(idem)
Iacob Obrecht	*Messa Ave Regina Coelorum*, no *Gloria* e *Credo*, inclui excerto transcrito (f.42v).	(idem)
Henrico [Heinrich] *Isaac*	*Sidus radio* (*sequenza della Pasqua*), inclui excerto transcrito (f.42v).	(idem)
Iacob Obrecht	*Sequenza di S. Giovan Battista*, inclui excerto transcrito (f.42v); *Alleluya della Madonna di Settembre*; *Messa Ave Regina Coeluroum*, no *Agnus Dei*.	(idem)

[1085] "Por meio da obra".
[1086] Citado como "*maestro di Iusquino*" (f.13v).

Iusquino [Josquin Desprez]	*Messa Fortuna* [*Desperata*], inclui excerto transcrito (f.43v).	*D'alcuni passi difficili poche volte usati, et della difficultà che hanno i Cantori a dirli bene* (I, cap.54, f.43v).
Iacob Obrecht	*Messa Ave Regina Coelorum*, *Agnus Dei*, inclui excerto transcrito (f.43v).	(idem)
Iusquino [Josquin Desprez]	*Messa di la, sol, fa, re, mi*, no *Credo*, inclui excerto transcrito (f.43v).	(idem)
Jaces Werth [Jacques de Wert]	*Solo pensoso i piu deserti campi*, inclui excerto transcrito (f.43v).	(idem)
[Alessandro] *Strig*[g]*io*	*Secondo Libro de Madrigalli* a 6: "*Ahi dispietato Amore*"	*Alcune altre difficultà non da tutti conosciute* (I, cap.45, f.44r).
Cipriano [de Rore]	*Calami* [*sonum ferentes*], inclui excerto transcrito (f.44r).	(idem)
Pietro Molu [Pierre Moulu]	"*Canon*" sem texto, inclui transcrição completa (f.45r).	*Che cosa sia Canon, et come vada cantato* (I, cap.56, f.44v)
Iacobo Vaed [Jacobus Vaed]	*Hynno di Natale: A solis ortus cardine* [no exemplo, "*Beatus author secule*"] e *Gloria tibi Domine*, inclui transcrição completa (f.50-50bis).	*In quanti modi una composition sola si possi cantare*; "*…fa riddire tutto il primo verso in Proportione; formando tutte le figure; in figure di Proportione imperfetta*" (I, cap.57, f.49r)
(não identificado)	*Intonvit de C*[*o*]*elo Dominus*; *Clamavit*; *Fuor fuori Cavalieri uscite*; *Al arme al arme.*	"*Deve un cantante in questo esser avertito, che cantando alcune sorte di fughe, overo fantasie per non rompere et guastar quei bei ordini d'immitatione di non ritardar veruna figura: ma cantarle equale, secondo che per le parole non hanno bisogno di veruno accento; ma della sua naturale et vina forza*" (I, cap.63, f.56v).
(não identificado)	Moteto: *Quae est ista*, somente parte do Tenor, a qual é apresentada paralelamente em duas versões: '*parte nuda*' e sua respectiva '*acconciatura*' (f.63v-64v).	"*…ne ho formato questo infrascritto essempio, il quale è tutto un Motetto compito; cosi da lui potranno meglio haver lume come si fiorischino le cantilene*" (I, cap.63, f.66v)
Brumello [Antoine Brumel]	*Messa Fulgebunt iusti*, em *Et homo factus est.*	"*Quel modo d'incorronar le figure con quel semicircolo puntato alcuni l'hanno usato nelle cose grave, et nelle figure che vanno insieme incorronando ciaschuna figura…il che dimostra di doversi quelle figure cantare con gravità, et adagio; e non che in ogni una si habbia da far pausa, et riposare* (I, cap.71, f.80v)
Iusquino [Josquin Desprez]	*Messa Lomme Arme* [super voces musicales], no *Sanctus.*	"*La particulare autorità che hanno i Compositori poi, è questa di poter comporre tutto un canto per natura, et dentro introdurvi una parte che tutta canti per b molle come fece Iusquino….il quale in tutte le parte di natura, introduce i Tenore con il B molle in tutta la corda B fa b mi*" (I, cap.79, f.84r)

Iacob Obrecht; [Bertrandus] *Vaqueras*	Dois excertos transcritos, um de cada compositor (f.84r-84v)	"*…erano in fatti di si poco momento ch'eran quasi ridiculose: mirisi di gratia dietro à che andavano alle volte che godeano di vedersi dinanzi à gl'occhi hora una quantità di figure tutte col punto d agumentationi puntate, horada equal salti tramezzate, hora da sequenti gradi ascendenti collocate, et hora da diversità de valori disposte et accomodate*" (I, cap.80, f.84r)
Lodovico Senfelio [Ludwig Senfl]	*Sancte Pater*, inclui a transcrição de excertos das quatro vozes (f.88r).	"*Come si procede per dare et torre la perfettione alle figure nel Tempo perfetto*" (II, cap.5, f.88r)
Henrico [Heinrich] *Isaac*	*Optime pastor*, inclui a transcrição de excertos (f.88v).	(Idem) (II, cap.5, f.88v)
Iacob Obrecht	*Messa Petrus Apostulus*, inclui inclui excerto transcrito (f.88v).	(Idem) (II, cap.5, f.88v)
Iacob Obrecht	*Salve crux arbor preciosa* (a 6), inclui excerto transcrito (f.89r).	(Idem) (II, cap.5, f.88v)
Iusquino [Josquin Desprez]	*Messa La, sol, fa, re, mi*, no *Sanctus* e no *Gloria*, parte do Tenor; *Messa Fortuna desperata*, no *Sanctus* [parte do Tenor], inclui os três excertos transcritos (f.89r).	*Del punto di divisione, et d'alteratione* (II, cap.7, f.89r)
Iusquino [Josquin Desprez]	*Messa Fortuna desperata*, no *Kyrie* e no início do *Gloria*, na parte do tenor – inclui excerto transcrito (f.89v).	(Idem)
Henrico [Heinrich] *Isaac*	*Ascendit Deus in iubilatione*, inclui excerto transcrito (f.89v).	(Idem) (II, cap.6, f.89v)
Iusqui. [Josquin Desprez]	*Messa La, sol, fa, re, mi*, no *Gloria*, parte do *Alto*, inclui excerto transcrito (f.89v).	(Idem)
Iusquino [Josquin Desprez]	*Messa Ave maria stella*, no *Credo*, parte do Tenor, inclui excerto transcrito (f.90r).	*Del punto di Perfettione* (II, cap.7, f.90r)
Henrico [Heinrich] *Isaac*	*Messa Salva nos pur*, no *Sanctus*, parte do Tenor; *Messa Frelich Wessen*, [*Ein frölich Wesen*] inclui ambos os excertos transcritos (f.90r).	(Idem)
Antonio Brumello [Antoine Brumel]	*Messa Bon temps*, particularmente no *Et resurrexit*; *Credo*, no *Tenor*, e para este exemplo o autor inclui excerto transcrito (f.90v).	(Idem) (II, cap.7, f.90r-90v)
Iusq. [Josquin Desprez]	*Messa Da pacem*, no *Credo*, parte do *Tenor*, inclui excerto transcrito (f.91r).	*In che cosa, et in quale occasione i Compositori antichi habbiano errato nell'assignar il valore alle figure del Tempo perfetto* (II, cap.8, f.91r)
Henrico [Heinrich] *Isaac*	*Messa Salva nos*, no *Sanctus*, parte do *Tenor*,	(Idem)

	inclui excerto transcrito (f.90r).	
Iusquino [Josquin Desprez]	*Messa Ave maris stella*, no *Gloria*, parte do *Tenor*,inclui excerto transcrito (f.91v).	(Idem)
Lodovico Senfelio [Ludwig Senfl]	*Tota formosa*	"*…ogni volta che hanno la zifra binaria sempre s'esclude la Breve dalla sua perfettione*" (II, cap.17, f.96v)
Iusquino [Josquin Desprez]	*Messa Lommè Armè* [*super voces musicales*], no *Agnus Dei* [III], [parte do *Superius*[1087]], inclui excerto transcrito (f.96v).	"*…quando il Tempo perfetto è senza la sudetta zifra che sempre le Breve riceve la perfettione*" (II, cap.17, f.96v)
Iusquino [Josquin Desprez]	"*famoso motetto" Preter rerum*	"*…nel quale non solo si vedrà à quel che io dico, cioè che le pause per l'occupatione de i tre spatij danno inditio del Modo minor perfetto, et sono nummerate: ma anco vi trovaremo la certezza di tutto quello che io ho detto qui di sopra, cioè che il Modo maggior et minor perfetto non va mai segnato con altro segno che col Tempo perfetto*" (II, cap.17, f.97r).
Clemens non papa	"*un motetto...scritto in Libro Chorale*", inclui excerto transcrito (f.99r).	"*…haver tutta la multitudine di pause collocate a dua a dua, et esser con il segno del semicirculo traversato*" (II, cap.18, f.99r).
Iusquino [Josquin Desprez]	*Preter rerum seriem*, inclui excerto transcrito (f.104v).	"*…dico che si trovano piu compositione Modali composte con l'intervento della binaria zifra che senza*" (II, cap.24, f.104v).
Lodovico Senfelio [Ludwig Senfl]	*Tota form*[os]*a*, inclui excerto transcrito (f.104v).	"*…ho deliberato do por qui quella parte che ha le figure con le pause simile alle pause et figure del ragionamento superiore*" (II, cap.24, f.104v).
Iacob Obrecht	*Messa Ave Regina Coelorum*, no *Christe*, parte do *Tenore*.	"*…si vede come il Tenore conta per il segno del Tempo perfetto, et tutte l'altre parte con il Tempo perfetto et la zifra binaria appresso, et si vede come mediante quella zifra le parte vanno cantate la mettà piu presto che non va qual sudetto Tenore, et fanno quella differenza giusta che fanno quando in un canto ordinario una prate canta per il semicorcolo semplice, et l'altro per il traversato*" (II, cap.25, f.105r).
Antonio Brumello [Antoine Brumel]	*Messa Bon Temps*, no *Et resurrexit*, parte do *Tenor*, e a primeira parte do *Credo*, parte do *Tenore*, inclui a transcrição de ambos excertos (f.105v).	"*Segnando tutte l'altre parte con la zifra binaria appresso il circolo perfetto: et si comprende che questa parte ò che bisogna cantarla secondo l'ordine del Tempo perfetto, et quell'altre parte che hanno la sudetta zifra cantarle la mettà piu presto; overo quelle cantarle come vanno, et questa raddoppiarli il valore…*" (II, cap.25, f.105v).
Tomaso Chrecquilone [Thomas Crecquillon]	*Messa Tanto tempore, no Osanna*, parte do *Soprano*.	"*Il che faceano gl'antichi come ho detto per ornar una parte di simil*

[1087] Embora seja equivocadamente identificada no texto como a parte referente ao *Alto*, se comparado a transcrição do excerto fornecido pelo autor.

		obligatione[1088]*, tessendoli questi ordini di figure*…" (II, cap.25, f.106r).
Henrico [Heinrich] *Isaac*	*Sequenza dell'Epifania,* inclui excerto transcrito (f.108r).	"*…col mezzo delle Chrome, et delle Semichrome bianche se hanno nelle Prolationi [imperfetta] i valori delle Semiminime, et delle Chrome. Di questo voglio che con l'auttorità, et essempio d'altri ci certifichiamo, come fin hora in altro ci siamo certificati*" (II, cap.29, f.107v).
Henrico [Heinrich] *Isaac*	*Optime pastor* (a 6), parte do *Basso*.	"*…le Prolationi possino esser cantate sotto il tatto equale…in mezzo, del quale nella parte del Basso senza variar segno ò tatto all'altre parte, in quella parte sola usa queste proprie figure*" (II, cap.30, f.108v).
Iacob Obrecht	"...ne i suoi Tratti, et Graduali"	"*…ma questa sorte di figure con il medemo segno, non mutano né tatto né figure all'altre parte: come anco Iacob Obrecht ne i suoi Tratti, et Graduali*" (II, cap.30, f.109r).
[Giovanni Pierluigi da] *Palestrina*	*Primo libro delle Messe*, *Messe Ad coenam magni providi*, no *Osanna*, inclui a transcrição das quatro vozes, com explicação (f.110r).	"*Ultimamente con questa occasione farò che i Cantori habbiano à pigliar prattica delle sudette Proportioni minore, et à imparare quale sieno le figure perfette, et quale l'alterate: havendo nelle figure principali, et nel tatto una istessa convenienza, et natura. Questo essempio…si canta in foggia di Proportione à tre Minime per tatto*" (II, cap.32, f.110r).
[Giovanni Pierluigi da Palestrina]	*Primo libro delle Messe à quattro, Messa Ecce Sacerdos magnus, no Osanna,* inclui a transcrição das quatro vozes, com explicação (f.112v-113r).	"*Del restante colui che intende bene la Prolation perfetta, intenderà anco la imperfetta*" (II, cap.34, f.112r).
[Giovanni Pierluigi da] *Palest*[r]*ina*	*Messa Lommè Armè* [a 5]: *primo Kyrie , Christe, terzo Kyrie, Gloria, Osanna, primo Agnus Dei*, inclui a transcrição das cinco vozes, intermediadas com explicações (f.115v-121v)[1089]	"*…ogni uno sappia che si trovano due Messe, composte da diversi, senza al'altre particular compositioni, le quali tutte dua hanno un medemo suggetto, una medema fuga, et quasi i medemi segni, il titulo delle Messe si chiama Lommè Armè, gl'autori uno si è Iusquino, et l'altro il Palestina: ma perche como ho detto la Messa di Isquino si trova di tutte le difficulta sue decchiarata et resoluta: se bene quelle resolutioni, haveriano anco bisogno di qualche particular ragionamento, per essere à cantori alquanto dubbiose et oscure: per questo mi pare di lasciar quella da una parte, et di servirmi in prova delli premessi ragionamenti di quella del Palestina; tanto piu volontieri quanto che è Messa piu intelligibile, et con piu ordinati segni tessuta, della quale molti bramano di havere la resolutione con sue particulari*

[1088] Em referência ao exemplo anterior (*Credo* da Missa *Bon temps* de Brumel).
[1089] Análise indicada no frontispício do tratado.

		regole: E però discorrendoli intorni venerimo à discorrere et alle strette prove del'essenza principale dell Prolationi, et vederemo, che, et come se ne servino i Compositori" (II, cap.38, f.115v).
[Giovanni Pierluigi da] *Palestrina*	-	"*Facci dunque ogni uno buona dillettione, et tra i moti veloci porghi una parte ò dua, con i moti tardi et longhi: accioche i moti longhi, et tardi sieno abelliti da i moti veloci, et che l'uno per l'altro habbia da delettare; come si vede che ha fatto Palestrina*" (II, cap.47, f.125v).
Ludovico Zacconi baseando-se em *Henrico* [Heinrich] *Isaac*	A partir do procedimento mensural presente na quarta parte ('*Erubescat Judeus*') do moteto *Optime pastor*, Zacconi apresenta uma composição completa a cinco vozes com o mesmo recurso (sem texto) (f.126r-126v).	"*…la quale havendo le parte…dua segni tutte quante vanno cantate alla Breve riservando il Tempo perfetto traversato la perfettione della sua figura che è la Breve, et delle sue pause: accioche non si creda che questa sia una nuova mia inventione la si pone tutta intiera come si vede"* (II, cap.48, f.126r).
Jacob Obrecht	*Messa Ave Regina Coelorum*, no *primo Kyrie*, inclui excerto transcrito e sua resolução (f.129r)	*Quando in una parte sola sono dua ò piu segni, qual segno vadi cantato prima* (II, cap.51, f.128r).
[Giovanni Pierluigi da] *Palest*[r]*ina*	*Messa Lommè Armè* [a 5], no *Benedictus*, inclui excerto transcrito e sua resolução (f.129r)	(idem)
Clemens non Papa	Moteto: *Deus qui nos Patrem honorare praecepisti*, inclui excerto transcrito (f.129r)	"*Con parole sotto che dicano: Pater meus et mater mea dereliquerunt me, Dominus autem assumpsit me; dove che il convien repplicar cinque volte; non tanto perche l'altre parte prima non finiscano: quanto perche egli stesso conoscendo che gl'inditij non possano dimostrar altro che una semplice repetitione, col porci di spora queste parole; Tantum hoc repete, quantum cum alijs sociare videbis, n'insegna et dimostra come simil sorte di cantilene s'habbbiano da formare*" (II, cap.52, f.129r).
Sisto Theoderico [Truid Aagesen]	Moteto (a 7) "*Sex sunt quae odit Dominus: et septimum detestatur anima eius*"	*Come alcune cantilene senza l'introduttione de piu segni, piu parte possano cantar in una con una varia disposition di chiave* (II, cap.53, f.129r).
Iusquino [Josquin Desprez]	*Messa Lommè Armè*, no *Qui tollis*	"*…alcune che dicano canorizet, che vuol dire andar alla riversa, questo l'usa Jusquino…*" (II, cap.55, f.130v).
Henrico [Heinrich] *Isaac*	Moteto: *Per signum Crucis*	"*Qui sequitur me, non ambulet in tenebris, che vuol dire colui che ha da seguitare, non ha da cantar altre figure che le figure bianche*" (II, cap.55, f.130v).
Pietro Molu [Pierre Moulu]	*Missa sine pausis*	"*…la quale è fatta con tale artificio et arte che si può cantar con pause et senza pause: havendoci questa particular avertenza nel cantarla senza pause di nummerare li sospiri: perche sono gl'integri accompagamenti delle figure*" (II, cap.55, f.130v).

Giovanni Ockeghen [Johannes Ockeghem]	*Missa cuius vis toni*	"*che per cantarla si può torre in qual si voglia Tuono che si vuole*" (II, cap.55, f.130v).
Henrico Lictenfelse [Heinrich Faber]	"*...consideri questi tre infrascriti essempij tolti nel libro di Henrico Lictenfelse*", inclui a transcrição dos três excertos[1090] (f.137r-137v)	*Che differenza sia da Proportione, Tripla, Sesquialtera Emolia* (III, cap.8, f.136v).
[Alessandro] *Strig*[g]*io*	Madrigal: *Al acqua sagra del novelo fonte*	*Con qual sufficiente mezzo si prova che Tripla, Sesquialtera, et Emiolia non sieno Proportioni* (III, cap.9, f.138r)
Costanzo Porta	"*nelli Motetti à* 5. *À* 6. *À* 7 *et à* 8...*in quel particular Motetto à* 6. *Che disse 'Vidi speciosam', nel quale vi è uma parte che canta tutto quello che canta un altro in Sesquialtera*"	(Idem)
Jacob Obrecht	"*Sequenza della Resurettione, ò in quella della Visitatione*", especialmente na parte do Alto (inclui excerto transcrito) (f.155v)	*In che modo, et in qual maniera si formino gl'essempii delle quttro specie di Proportione d'inequalità di tatto et di figure* (III, cap.38, f.154v)
Henrico [Heinrich] *Isaac*	Moteto: *Super solium David*, inclui excerto transcrito.	"*…le Breve sieno perfette trovando vicine ad ogni altra sua maggiore; prima nisciuna raggione ce lo contrasta, o contradice, et poi il si prova con l'esempio di Henrico Isaac…*"(III, cap.43, f.154v)
Iusquino [Josquin Desprez]	*Messa Gaudeamus*; *Messa Fortuna*; *desperata*; *a* inclui a transcrição de ambos excertos (f.159v)	"*…nelle cantilene de gli antichi è da notare è questo; che non sempre la Breve bianca quantunque sia vicina ad un'altra sua simile di color naturale è perfetta: perche vogliamo essi à quel che si vede che la detta Breve, ogni volta che nel principio di tatto li precede una Semibreve che la resti imperfetta, senza oscurità et denegratione: et vogliano che sia in libertà di chi le compone di farle oscure ò di lasciarle bianche: il che non contrasta alla ragione quando si considera che una figura può haver l'accompagnamento della imperfettione*" (III, cap.43, f.159v).
Gioan Mottone [Jean Mouton]	Moteto: *Sit nobis salus*, inclui excerto transcrito (f.159v).	(Idem)
[Cristóbal de] *Morales*	*Messa de Beata Virgine*, [parte do Basso] inclui excerto transcrito (f.159v).	"*…come due inferiori infra due maggiori poste, ò che hanno per il punto di divisione à esser divise, ò che la prima della maggiori ha da esser perfetta et una*

[1090] Apesar da indicação, nenhum dos três exemplos transcritos foi encontrado nas obras publicadas de Faber: *Compendiolum musicae pro incipientibus* (Brunswick, 1548), e *Ad musicam practicam introductio* (Nüremberg, 1550), no qual também possui seções e exemplos musicais dedicados as proporções, assim como apresentadas por Zacconi. Apesar de ambos, há também o tratado manuscrito, *Musica poetica* (Zwickau, 1548, Ratsschulbibliothek, MS XIII, 3), não publicado até 1976, na Tese de Doutorado de Christoph Stroux, intitulada '*Die Musica poetica des Magisters Heinrich* Faber' (Albert Ludwig Universität, Freiburg im Breisgau); os exemplos apresentados por Zacconi também não foram encontrados.

		dele inferiori alterata" (III, cap.44, f.160r).
Iusquino [Josquin Desprez]	*Messa Fortuna disperata*, inclui excertos transcritos (f.161v) a partir de duas impressões; como informa o autor, a primeira em 1549 (em Paris), e a segunda em 1547.	"*Io posso ben dir questo di haver veduto una multitudine di libro chorali, ove in figure grosse sono notate tutte le parte per uso delle Capelle; i quali se bene contenevano l'stesse cantilene et Musiche, nondimeno le figure erano si diverse che mi facevano stupire et meravigliare; ne mai con altri ò da me stesso mi son potuto immaginar la cagione, solo pensare che i copiatori secondo i cappricci loro le habbiano cosi fatte et formate, et che sieno preso licenza et ardire di levare i punti di divisione et di alteratione, et di formar altre figure in luoco de quelli; per il che ne sieno poi venure tante diversità quanto si veggano, le quali poi sieno state essempij et mostre à quelli che le hanno formate fuori d'ogni ragione et regole*" (III, cap.45, f.161r-161v).
Petrus della Rue [Pierre de la Rue]	*Messa cum iocunditate*, parte do Tenor, inclui excerto transcrito (f.162r).	"*…dicano ancora che trovandosi cinque figure inferriore fra due altre maggiore, che la prima maggiore sia perfetta et l'ultima delle minori alterata, cosi vogliano che si psservi anco quando le sono sei, non in quanto all'alteratione; perche le figure minori sono in divisione che la prima maggiore sia perfetta non ostante che li seguitino si gran numero di figure minori*" (III, cap.46, f.162r).
[Cristóbal de] *Morales*	[*Messa de Beata Virgine*]; [parte do Basso]	"*…voglio che col dire ci sieno le sufficienti prove: però quanto all'alteratione della prima figura inferriore che si trova collocata infra la dua maggiori*" (III, cap.46, f.162v).
[Giovanni Pierluigi da] *Palest*[r]*ina*	*Messa Ad coenam magniprovidi*, no *Osanna*, [parte do Cantus], inclui excerto transcrito (f.162v).	*"...dove si vede l'alteratione cadere nell'ultima figura minore, et non nella prima*" (III, cap.46, f.162v).
Giorgio della Hyelle [George de La Hèle]	*Messa Salvatorem expectamos, no Osanna*, parte do Tenor, inclui excerto transcrito (f.162v).	"*…quando le figure maggiori fossero in alcune particulare occasioni cosi per le due sequenti minori perfette, le serieno anco in occasione di pause; et se le fossero in occasione di pause,l le convenenirieno à essere cosi ancora perfetta et la minore alterata*" (III, cap.46, f.162v).
Lupo [Lupus Hellinck]	*Messa Peccata* [*mea*], no *Osanna,* [parte do cantus], inclui excerto transcrito (f.162v).	"*…se si riguardano bene si troverano falsi; non perche con altre non concordino: ma perche in loro manca il debbito ordine et la vera dispositione delle figure secondo la tessitura delle Proportioni: onde perche chi non sa quale sieno queste figure che in Proportione stanno male; credendosi che cosi come le stanno le stieno bene dico, che non solo i punti iui per divisione posti stanno male, ma anco alcune di quelle figure stanno a ogni dovere*" (III, cap.47, f.165r)

Tomas Chrequillone [Thomas Crecquillon]	*Messa Je Preus engre*, no Osanna, [,na parte do Bassus], inclui excerto transcrito (f.165r).	(Idem)
Jacob Vaed [Jacobus Vaed]	"*Hynno di S. Michaelarchangelo*", inclui excerto transcrito (f.168r).	"*Del punto poi di divisione per esser chiaro, non ci è che dire, ne di che dubbitare, solo del punto di alteratione si dice questo che mai in una quantità di figure può alterare se dopo dia di esse figure non seguita una figura maggiore; il che si dice accioche trovandolo in mezzo di piu figure minori…*" (III, cap.50, f.168r)
Iusquino [Josquin Desprez]	*Messa Gaudeamus*, [localizar], na parte do Bassus, inclui excerto transcrito (f.168v).	"*Se si considerano bene le figure oscurate, si troverà chiaramente et si venrirà à toccar con mano che le non si possano formar in altra foggia; perche ne con altra sorte di figure, ne per via di nisciun punto le si possano dimostrar di quel valore. Di modo che in queste et in simile altre occasioni si possano introdurre le figure oscure infra le bianche*" (III, cap.50, f.168v)
[Giovanni Pierluigi da] *Palest*[r]*ina*	*Messa Lommè Armè*, "*l'ultimo Kyrie*", no *Tenor*	"*…esser il Tenor segnato col segno superiore et le zifre, et tutte l'altre parte haver il circulo semplice dicano che il sudetto Tenor potea con ragio di segno stare senza veruneo intervento di zifre: che quelli dua segni cosi insieme posti danno sufficiente inditio che il semplice canti al modo ordinario et che il traversato canti in Proportione*" (III, cap.59, f.181r).
Iusquino [Josquin Desprez]	Moteto: *Propter peccata*	"*…nel quale sono si disposte et ordinate le figure, che volendolo cantar in altra foggia che in Proportione non fa nisciun buono effetto harmoniale: ma piutosto effetto tedioso et disdicevole, come ogn'uno lo può provare…*" (III, cap.59, f.181r).
Como indica Zaconni: "*ben si rede ch'egli sia ò del Senfelio* [Ludwig Sefl], *ò di Henrico* [Heinrich] *Isaac*"	Obra a quatro vozes, inclui a transcrição (f.182v-183r)	"*…io per questa via voglia dare ad intendere che le Sesquialtere, et Emiolie non sieno Proportioni d'inequalità di tatto…Io l'ho veduto et cantato nella Capella del Serenissimo Duca di Baviera mio Serenissimo Patrone, et il si canta ogni anno di Quaresma, essendo l'ultimo verso di quel tratto che dice, Domine non secundum peccata nostra quae fecimusnos: et fa si buon effetto; quanto che ogni uno cantandolo bene se ne può assicurare*" (III, cap.72, f.183v).
Lodovico Senfelio [Ludwig Senfl]	Moteto: *Gaude Maria Virgo*, na terceira parte [*Gabrielem*] inclui a transcrição das cinco vozes (f.184r-185r)	"*…veremo in cognitione che non si doverà haver per inconveniente se dentro à una cantilena di Proportione vi si trova inserta parte che canti per i segni communi et ordinarij: perche quand'anco di questo noi volessimo dubbitare; cantisi l'infrascritto essempio che si vederà il Tenore guidar le sue figure secondo il segno del semicirculo traversato, et*

		condur le sue figure secondo la misura binaria sino al fine" (III, cap.73, f.184r). "*Onde accio che il canto superiore mi facci fede et sia testimonio che il legar delle parte sotto tatto contrario non sia cosa nuova da me per qualche cosa cappriciosa ritrovato: ma esser stato costume anticho: di compor i canti in questo modo*" (III, cap.73, f.185v).
Iusquino [Josquin Desprez]	*Messa Gaudeamus*, no *Gloria*, na parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194r)	*Tavola Universale de Diversi essempii di Proportione nela quale si scorgano le cose buone, et le Cattive. Et si vede quale sieno di adoperarsi, et quale sieno da lasciarsi* (III, f.194r [f.188r]) "…è buono" (III, f.194r [f.188r])
Lodovico Senfelio [Ludwig Senfl]	Moteto: *Ecce quam bonum*, parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194r)	*"...et stà bene*" (III, f.194r [f.188r])
Antonio Brumello [Antoine Brumel]	Messa Fulgebunt iusti, no Osanna, na parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194r)	"…*qui le pause et le figure corrispondano alle regole*" (III, f.194r [f.188r])
Henrico [Heinrich] Isaac	*"Tratto delle Vergini"*, na parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194r [f.188r])	"…*se la Longa havesse il punto di perfettione non staria male, havendo dinanzi et dopoi figure di poter esser tolta per imperfetta*" (III, f.194r [f.188r])
Thomaso Crecquillone [Thomas Crecquillon]	*Messa Mort m'ha prive*, no *Osanna*, na parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194r [f.188r])	"…*per fuggire ogni inconveniente si è oscurata una breve sola senza la sua compagna*" (III, f.194r [f.188r])
Crecquillone [Thomas Crecquillon]	[*Messa Mort m'ha prive*], no *Osanna*, na parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194r [f.188r])	"…*in diverse corde senza punto quel passo staria meglio*" (III, f.194r [f.188r])
[Cristóbal de] *Morales*	*Messa Lommè Armè*, no *Osanna*, na parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194r [f.188r])	"…*qui si vede se è vero che due Semibreve poste infra due Breve l'ultima senza punto sia alter*[ata]" (III, f.194r [f.188r])
Lupo [Lupus Hellinck]	*Messa Veni sponsa Christi*, no *Credo*, na parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194r [f.188r])	"…*molti si meravigliano che queste figure sieno oscurate, et non sanno che bianche ci seria perfettione et alterat*[e]" (III, f.194r [f.188r])
Gio. Mot. [Jean Mouton]	[Missa] *Allemagne*, no *Osanna*, na parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194v [f.188v])	"… *qui si vede quello che è dalla ragione delle due minore poste infra due mag*[giore]" (III, f.194r [f.188r])
Francesco della Ielle [Francesco Layolle]	*Messa Beati omnes*, no *Osanna*, na parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194v [f.188v])	*"...figure oscurate senza proposito"* (III, f.194v [f.188v])
Lupo [Lupus Hellinck]	*Messa Surrexit pastor bonus*, no *Osanna*, na parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194v [f.188v])	*"...qui non è nisciuno che non conosca se questo passo poteva esse meglio accommodato, con disporre altimente le pause di quello che sono disposte"* (III, f.194v [f.188v])
Gio.Larchier [Jean Larchier]	Moteto: *Iuxta est dies*, na parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194v [f.188v]) (f.194v [f.188v])	*"...qui si vede una bella osservationi di regole, et la verità di quello che è stato detto intorno à questo passo"* (III, f.194v [f.188v])
Lupo [Lupus Hellinck]	*Messa Surrexit pastor bonus*, no último *Agnus Dei* (f.194v [f.188v])	*"...qui si vede la necessità di oscurar le figure"* (III, f.194v [f.188v])

Nicolò Payena [Nicolaus Payen]	Moteto: *Erravi sicut ovis*, na parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194v [f.188v])	*"…costui oscura le figure accioche meglio quella Semib*[*reve*] *alterata sia intesa forsi anco perche vede essersi quasi smarita la cognitione de simil passo"* (III, f.194v [f.188v])
Lupo [Lupus Hellinck]	*Messa Peccata mea*, no *Osanna*, na parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194v [f.188v])	*"…qui si vede che non ogni volta che la Bre*[*ve*] *è vicino à pause di perfettione è perfetta perche può esser accompagnata inanzi, ma questo passo potria star meglio"* (III, f.194v [f.188v])
Lupo [Lupus Hellinck]	*Messa Peccata mea*, *Agnus Dei*, na parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194v [f.188v])	*"…la prima Longa voria havere il punto di perfettione per la pausa che li stà appresso che la può render imperfetta: ma la seconda stà bene"* (III, f.194v [f.188v])
Iusq. [Josquin Desprez]	Moteto: *Omnes gentes*, na parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194v [f.188v])	*"…quel punto dopò la Longa non seria necessario se non li seguitasse una Semib*[*reve*] *ma di dovere vuol esser punto di perfettione"* (III, f.194v [f.188v])
Francesco della Iolle [Francesco Layolle]	*Messa Alma nos seis'*, no *Credo*, na parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194v [f.188v])	*"..quì ci è bontà delle figure bianche, et bel numero di figure negre"* (III, f.194v [f.188v])
Pietro Manchicourt [Pierre de Manchicourt]	Moteto: *Hic est panis*, na parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194v [f.188v])	*"…è stato usato da diversi"* (III, f.194v [f.188v])
Clemens non Papa	Moteto: *Clama ne cesses*, na parte do *Canto*, inclui transcrição (f.194v [f.188v])	*"…io credo che costui habbia divise figure per ragion Theoricale che dice come di cinque figure minori infra due mag*[*giore*] *penul*[*tima*] *sia alt*[*erata*]*"* (III, f.189r)
Nicolò Payena [Nicolaus Payen]	"*Motteto di S. Cecilia*", na parte do *Canto*, inclui a transcrição (f.189r)	*"…se le due pause prime fossero collocate, in diverse corde il punto di divisione seria superfluo"* (III, f.189r)
Lupo [Lupus Hellinck]	*Messa Surrexit Pastor bonus*, no último *Agnus Dei*, na parte do *Canto*, inclui a transcrição (f.189r)	"*…chi è che non conosca se quel punto stà bene ò male?et che non vegga se le due Semibreve poste infra le due Breve sono quelle che lo vogliano havere ò nò*?" (III, f.189r)
Henri. [Heinrich] *Isaac*	"*Communione de piu Martiri*", na parte do *Canto*, inclui a transcrição (f.189r)	"*…si considera prima che quelle due Breve bianche potevano star meglio accomodate et poi che le prime figure oscure stanno per minime et non per Semimi*[*nima*] *et sono oscurate per accompagnar i tatti, il che non si deve fare se non si è piu che forzato*" (III, f.189r)
Pietro Manchicourt [Pierre de Manchicourt]	*Messa Cui des vous ous*, no Osanna, na parte do *Canto*, inclui a transcrição (f.189r)	"*…si vede che per l'accompagnamento che ha l'ultima Breve inanzi à se non è perfetta quantunque habbia le pause che dimostra perfettione, et meglio le pause serieno state separate in diverse corde*" (III, f.189r)
Iusq. [Josquin Desprez]	Moteto: *Scriptum est enim*, na parte do *Canto*, inclui a transcrição (f.189r)	"*…quel punto di divisione che è infra le' pause è tanto quanto se non ci fosse perche non essendoci nisci una figura seria perfetta ò alterata*" (III, f.189r)
[Giovanni Pierluigi da] *Palest*[r]*ina*	"*seconda parte del Motetto di S. Barbara posto nel secondo Libro à piu voce',* no *Credo*, na parte do *Alto*, inclui a transcrição (f.189r)	"*…questo passo stà bene et è per sua natura chiaro et intelligibile*" (III, f.189r)

Pietro della Rue [Pierre de la Rue]	*"Messa di S. Ant*[onio]", no *Credo*, na parte do *Alto*, inclui a transcrição (f.189r)	"*…fa quel punto di divisione per osservar le regole Th*[e]*oricale azzennate di sopra delle cinque figure inferiori*" (III, f.189r)
Iusq. [Josquin Desprez]	*Messa Gaudeamus*, no *Gloria*, na parte do *Alto*, inclui a transcrição (f.189r)	"*…il Cantore ha bisogno di guardar bene questo passo, et poi di tenerselo à mente*" (III, f.189r).
Gio. Mot. [Jean Mouton]	Moteto: *Fundamenta eius in montibus sanctis*, na parte do *Alto*, inclui a transcrição (f.189r)	"*…la prima Breve è perfetta per gli compiti accompagnamenti che li seguitano: ma meglio se la fosse accompagnata col punto di perfettione*" (III, f.189r).
Gio. Mot. [Jean Mouton]	Moteto: *Deus misereatur mostri*, na parte do *Alto*, inclui a transcrição (f.189r)	"*…da questo essempio si cava la verità de ragionamenti superiori in materia del punto di divisione*" (III, f.189r)
Lupo [Lupus Hellinck]	Moteto: *Ave domina coelorum*, na parte do *Alto*, inclui a transcrição (f.189r)	"*…sopra di che si dice che il punto della penultima Bre*[*ve*] *è superfluo, et è per ragion di regole sempre errore à usarlo*" (III, f.189r).
Paulo Isnardo	*Secondo Libro delle Messe à* 5., *Messa Vide domine*, no *Osanna*, na parte do *Alto*, inclui a transcrição (f.189v)	*"…quel punto è superfluo et è errore per amor delle due pause, et meglio seria stato a poteste pause in diverse corde"* (III, f.189v).
Henrico [Heinrich] *Isaac*	"*Sequenza della Circuncifione*", na parte do *Alto*, inclui a transcrição (f.189v)	*"…oscura quelle figure perche lasciandole bianche le serieno alterate et perfette"* (III, f.189v).
Gio. Mot. [Jean Mouton]	*Messa Allemagne*, no *Osanna*, na parte do *Alto*, inclui a transcrição (f.189v)	*"…in che si vede la Semib*[reve] *legata contradire alle regole, et meglio seria se fosse accommodata col punto di alteratione"* (III, f.189v).
Iacob Obrecht	*Messa Ave Regina Coelorum*, na parte do *Alto*, inclui a transcrição (f.189v)	*"…il punto nella penultima Breve non ista bene et meglio staria sezna se con le tre figure antecedente fosse oscurata"* (III, f.189v).
Lupo [Lupus Hellinck]	*Messa Peccata mea*, no *Osanna*, na parte do *Alto*, inclui a transcrição (f.189v)	*"…seria stato meglio s'egli havesse posto una Semibreve per quella Breve, et farla col medemo punto alterare"* (III, f.189v).
Lupo [Lupus Hellinck]	[*Missa Peccata mea*], no *Agnus Dei*, na parte do *Alto*, inclui a transcrição (f.189v)	*"…nel qual se vede quanta forza habbiano le due*3 *pause cosi ad una istessa corda attaccate, che se l'ultima Longa fosse bianca la seria perfetta"* (III, f.189v).
Gio. Mot. [Jean Mouton]	*Messa Allemagne*, no *Osanna*, na parte do *Alto*, inclui a transcrição (f.189v)	*"…qui si vede prima il cattivo ordine di far valere la Semib*[reve] *legata per Breve imperfetta che meglio la si poteva accommodare con il punto d'alteratione, et poi si vede il buon ordine di far quell'ultima Breve pendente di valor di longa perfetta con l'osservatione delle regole delle legature, et del punto di perfettione"* (III, f.189v).
Iusq. [Josquin Desprez]	*Messa Beata virgine*, no *Osanna*, na parte do *Alto*, inclui a transcrição (f.189v)	*"…qui si vede il falso valore delle Semi*[*breve*] *legate"* (III, f.189v).
Nicolò Payeno [Nicolas Payen]	Moteto: *Quis dabit capiti meo aquam*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.189v)	*"…qui si vede come egli osserva il punto di divisione. quantunque anco seria stato bene et forsi meglio in luoco delli secondi tatti divisi dove stà la breve fosse una Seminbreve che la vaniria à esser alterata et seria l'istesso valore con liu facilità inteso"* (III, f.189v).

Henrico [Heinrich] *Isaac*	"*Seconda parte del Motetto Concede nobis domine*", na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.189v)	*"…questo è passo ordinario: nondimeno si potria accomodare con una figura alterata"* (III, f.189v).
Iusquino [Josquin Desprez]	Moteto: *Coeli ennarant gloriam Dei*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.189v)	*"…falsità di legature"* (III, f.189v).
[Giovanni Pierluigi da] *Palest*[r]*ina*	*"Secondo Libro de Motetti à piu voce nel Motetto di S. Barbara*", na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190r)	*"L'ultima Breve bianca punto seria intesa per perfetta con il punto quanto che senza, anzi quel punto è falso"* (III, f.190r).
Iusquino [Josquin Desprez]	Moteto: *Omnes gentes*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190r)	*"…qui divide le Semibreve, et nel sequente essempio se lascia senza alcuna divisione"* (III, f.190r).
Iusquino [Josquin Desprez]	Moteto: *Exultent et leatentur*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190r)	*"…le lascia di dividire contra: ad ogni regola"* (III, f.190r).
Pietro della Rue [Pierre de la Rue]	*Messa Cum iucunditate*, no *Agnus Dei*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190r)	*"…se il punto stà per divisione è male ma se stà per perfettione della Massima è bene"* (III, f.190r).
Ant. Brumel [Antoine Brumel]	*Messa Stabunt iust*i, no *Osanna*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190r)	*"…questo passo stà bene perche se non fosse il punto di divionse la Longa seria perfetta et l'ultima Semib*[reve] *alterata"* (III, f.190r).
Lodovico Senfelio [Ludwig Senfl]	Moteto: *Angelorum esca*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190r)	*"…questo È il vero modo di tor con le pause la perfettione alla Longa perche se non fosse quel punto la detta Longa seria perfetta"* (III, f.190r).
Henr. [Heinrich] *Isaac*	"*Sequenza di S*[an] *Gio*[vanni] *Bat*[tista]", na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190r)	*"…oscura queste Semib*[reve] *con le Breve accioche le non sieno alterate et perfette: nondimeno in altri luochi non solo non le oscura, ma anco non divide quelle che venno divise"* (III, f.190r).
Iusq. [Josquin Desprez]	Moteto: *In deficiendo ex me spiritum meum*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190r)	*"…questa figura di Longa è chiaraper gl'accompagnamenti intieri che li sono dinanzi et dopoi, ma meglio seria s'haveste il punto"* (III, f.190r).
Tylman Susato	*Messa In illo tempore*, no *Gloria*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190r)	*"…qui si vede esser dover di regola la Semib*[reve] *alterata et nel fine per evitare di porre due Bre*[ve] *insieme senza perfettione potea quel passo accomodare col punto di alteratione"* (III, f.190r).
Lupo [Lupus Hellinck]	*Messa Peccata mea*, no *Credo*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190r)	*"…stà meglio con la Semib*[reve] *alterata"* (III, f.190r).
Iusquino [Josquin Desprez]	Segunda parte [do moteto] *Preter rerum feriem*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190r)	*"…questi dua punti sono senza proporsito et necessità"* (III, f.190r).
Lupo [Lupus Hellinck]	*Messa Peccata mea*, no *Agnus Dei*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190r)	*"…questa Breve ountata è fatta secondo il dovere delle Proportioni andando il suo valore contra tatto"* (III, f.190r).
Lupo [Lupus Hellinck]	*Messa Peccata mea*, quinta parte do Agnus Dei, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190r)	*"…fa pur il punto nella Breve senza proposito et contra ogni dovere"*

[Cristóbal de] *Morales*	*Quarto Libro de Motetti à quattro voce*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190r)	*"…per oscurar tre tatti compiti oscura le Min*[*ima*] *le quali possano inganare et esser tolte per Sem*[*iminima*]" (III, f.190r).
[Cristóbal de] *Morales*	[Quarto Libro de Motetti à quattro voce], na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190r)	*"…in diversi luoghi per fuggire l'occasione di non far alterare la seconda Semib*[reve] *et per non far perfetta la prima Bre*[ve] *e cosi sempre si debbe ò metterci il punto di divisione"* (III, f.190r).
Gio. Mot. [Jean Mouton]	*Messa della Madonna*, "*terzo Kyrie*", na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190v)	*"…questo è passo ordinario et è da farsi perché è bene inteso"* (III, f.190v).
Gio. Mot [Jean Mouton]	[Moteto:] *Unum Baptisma*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190v)	*"…le prime figure oscurate starieno meglio se le fossero bianche"* (III, f.190v).
Henri. [Heinrich] *Isaac*	*Introito della Messa Madonna*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190v)	*"…questo passo poteva star et feria stato meglio senza oscurar nisciuna figura per non confondere col colore le Minime"* (III, f.190v).
Giov. Okheghen [Johannes Ockeghem]	*Messa Iocundare*, no *Osanna*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190v)	*"..per ragion di divisionesi dividano le due minori poste fra due maggiore"* (III, f.190v).
Iusq. [Josquin Desprez]	*Messa Fortuna desperata*, no *Credo*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190v)	*"…quel punto non si comporta né per alteratione né per divisione perche in utti i modi egli stà male"* (III, f.190v).
Lupo [Lupus Hellinck]	*Messa Peccata*, no *Agnus Dei*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190v)	*"…questa Longa voria havere il punto di divisione collocato in fra l'ultime due Semib*[*reve*] *altrimente questo passo è falso"* (III, f.190v).
[Nicholas] *Gombert*	*Messa Beata virgine*, no *Osanna*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190v)	*"…la Longa per ragion di figure inferiore in ogni modo voria haver il punto di perfettione"* (III, f.190v).
Henr. [Heinrich] *Isaac*	Moteto: *Immolatus est Christus*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190v)	*"…il che stà molto bene: et i Cantori per l'oscurità delle figure cosi legate se l'hanno da tener à mente"* (III, f.190v).
Iusq. [Josquin Desprez]	Moteto: *Seculum nostruym et illumonatio vultus tui*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190v)	*"…questo passo stà bene con ogni osservanza di punti et de le figure"* (III, f.190v).
Henri. [Heinrich] *Isaac*	"*Sequenza di S. Croce*", na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190v)	*"…pone quelle due figure minori infra due maggiore et vuole che le sieno divise et nondimeno è errore et non si può fare"* (III, f.190v).
Gio. Motton [Jean Mouton]	*Messa della Domenica*, no *Credo*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190v)	*"…passo ben fatto et senza ver una oppositione"* (III, f.190v).
Iacob Obrecht	*Messa Ave regina Coelorum*, no *Credo*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.190v)	*"…qui si vede non esser collocato il punto di divisione secondo le regole et esserci posto senza proporsito et occasione"* (III, f.190v).
Henrico [Heinrich] *Isaac*	"*Sequenza di S. Gio. E Paulo*", na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.191r)	*"…qui non ci è altro da considerare solo la legatura la qual stà bene secondo ogni regola et ragione"* (III, f.191r).

Iusq. [Josquin Desprez]	*Messa Fortuna* [desperata], no *Gloria*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.191r)	*"…questo passo in alcuni libri si trova esser fatte tutte di figure bianche, et in alcuni altri come qui si vede; ma queste figure stanno meglio bianche"* (III, f.191r).
Gio. Motton [Jean Mouton]	Moteto: *Gabriel Angelus*, na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.191r)	*"…questo passo stà molto bene et è passo da esser immitato et seguito"* (III, f.191r).
Henrico [Heinrich] *Isaac*	"*Sequenza di S. Michel Archangelo*", na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.191r)	*"…queste Minime sono oscurate per forza"* (III, f.191r).
Henri. [Heinrich] *Isaac*	"*Sequenza di Pasqua*", na parte do *Tenor/Quinto*, inclui a transcrição (f.191r)	*"…questo passo non ha altra oppositione solo che le figure oscure potevano star bianche, et sono oscurate senza proposito"* (III, f.191r).
Iusq. [Josquin Desprez]	Moteto: *Coeli enarant*, na parte do *Tenor/Basso*, inclui a transcrição (f.191r)	*"…questo passo per se stesso è chiaro"* (III, f.191r).
Riccafort [Jean Richafort]	Moteto: *Beati omnes*, segunda parte, na parte do *Tenor/Basso*, inclui a transcrição (f.191r)	[(Idem)][1091]
Henri. [Heinrich] *Isaac*	Moteto: *Concede nobis domine*, segunda parte, na parte do *Tenor/Basso*, inclui a transcrição (f.191r)	*"…molti non si riccordano che la prima figura negra è una Longa e però bisogna molto bene avercirci per non fallare"* (III, f.191r).
Gio. Ogkeghen [Johannes Ockeghem]	*Messa della Madonna*, no *Credo*, na parte do *Tenor/Basso*, inclui a transcrição (f.191r)	"*…questo passo può star cosi et con le pause poste in diverse corde senza l'intervento del punto di divis*[ione]" (III, f.191r).
Gio. Motton [Jean Mouton]	Moteto: *Gaudent in coelis*, na parte do *Tenor/Basso*, inclui a transcrição (f.191r)	*"…la seconda figura legata, è molto ben da considerare, et ultimamente da fuggire"* (III, f.191r).
Gio. Ogkeghen [Johannes Ockeghem]	*Messa Domine non secundum peccata nostra*, no *Gloria*, na parte do *Tenor/Basso*, inclui a transcrição (f.191r)	*"…questo è un pulito et bel essempio perche non ci e cosa che non stia bene et che non sia fatta con ragione et regola"* (III, f.191r).
Ius. [Josquin Desprez]	Moteto: Descendi in ortum meum, segunda parte, na parte do *Tenor/Basso*, inclui a transcrição (f.191r)	*"…qui si nota che se non fosse quel punto di divisione molti potriano credere che la penult*[ima] *Bre*[ve] *fosse perfetta"* (III, f.191r).
Henri. [Heinrich] *Isaac*	"*Sequenza di S*[an] *Pietro*, na parte do *Tenor/Basso*, inclui a transcrição (f.191v)	*"…questo passo è oscuro senza proposito, et se si voleva oscurare meglio faria l'ultimo tatto* solo oscurato *che tutti dua"* (III, f.191v).
Gio Mot. [Jean Mouton]	*Messa Allemagne*, no *Osanna*, na parte do *Tenor/Basso*, inclui a transcrição (f.191v)	*"…qui si veggano tanti disordini et contrarietà di valor di figure che io non so che mi dire et non posso lodar altro che l'ultime Semibreve poste infra quell'ultime due maggiori che sono secondo il dover delle regole"* (III, f.191v).
Iusq. [Josquin Desprez]	*Messa Da pacem*, no *Gloria*, na parte do *Tenor/Basso*, inclui a transcrição (f.191v)	*"…queste figure sono oscurate senza proporsito et meglio la starieno bianche"* (III, f.191v).

[1091] Zacconi não realiza nenhum comentário sobre este exemplo em particular, embora presume-se que a avaliação realizada no exemplo anterior também seja aqui aplicada.

Riccafort [Jean Richafort]	Moteto: *Cum venerit illud spiritus*, na parte do *Tenor/Basso*, inclui a transcrição (f.191v)	*"...quel punto di divisione è senza proposito perche senzam quella Breve è intesa per imperfetta"* (III, f.191v).
Iacob Obrecht	*Messa petrus Apostolus*, "*l'ultimo Kyrie"*, na parte do *Tenor/Basso*, inclui a transcrição (f.191v)	*"..piu volte usa la Semibre*[ve] *per Breve imperfetta contra ogni dover et ragione"* (III, f.191v).
Henrico [Heinrich] *Isaac*	"*Tratto delle vergini*", na parte do *Tenor/Basso*, inclui a transcrição (f.191v)	*"...questo passo non ha oppositione, et non ha altro bisogno se non che il Cantore si riccordi di quella figura obliqua la quale essendo la prima Lunga è perfetta"* (III, f.191v).
Paulo Isnardo	*Secondo Libro à* 5, *Messa Vide domine*, no *Osanna*, na parte do *Tenor/Basso*, inclui a transcrição (f.191v)	*"...usa il punto senza proporsito, et non divide le figure che doveriano esser divise"* (III, f.191v).
Iusquino [Josquin Desprez]	*Messa de Beata Virgine*, no *Osanna*, na parte do *Tenor/Basso*, inclui a transcrição (f.191v)	*"...questo punto divide"* (III, f.191v).
[Nicolas] *Gombert*	*Messa Beata Virgine*, no *Osanna*, na parte do *Tenor/Basso*, inclui a transcrição (f.191v)	*"...qui si vede quanto malamente sia collocata quel punto per far alterar l'ultima Semibreve quando che senza seria alterata"* (III, f.191v).
Iusq. [Josquin Desprez]	Moteto: *Castigans castigavit me dominus*, na parte do *Basso*, inclui a transcrição (f.191v)	*"...qui si vede una Breve esser puntata senza proposito, et poi disposto il punto di alteratione con buon ordine et ragione"* (III, f.191v).
Tomaso Crecquillone [Thomas Crequillon]	*Messa Mort ma prive*, no *Osanna*, na parte do *Basso*, inclui a transcrição (f.191v)	*"...qui si vede che per non oscurar le Minime che potrieno esser tolte per Semimi*[nima] *si contenta di oscurar due Breve imperfette, per manco errore"* (III, f.191v).
Henrico [Heinrich] *Isaac*	"*Sequenza di S*[an] *Gio*[vanni] *Bat*[tista]", na parte do *Basso*, inclui a transcrição (f.192r)	*"...le due Breve nianche di mezzo potriano star meglio con esser la prima Semib*[reve] *alterata: dipoi l'ultima figura oscura e falsa perche essendo pendente doveria esser Longa, et è una Breve..."* (III, f.192r).
Meter Ian [Maistre Jhan]	*Messa Inviolata*, no *Osanna*, na parte do *Basso*, inclui a transcrição (f.192r)	*"...qui non serà nisciuno che essaminando tutto questo essempio non vegga quanto stiano male i punti et le figure oscure: et come meglio ogni cosa si potea accommodare"* (III, f.192r).
[Cristóbal de] *Morales*	*Messa Mente tota*, no *Agnus Dei*, na parte do *Basso*, inclui a transcrição (f.192r)	*"...la prima Breve poteva star senza il punto: et se per chiarezza ce lo voleva porre, dovea esser posto per punto di perfettione, et non di agumentatione"* (III, f.192r).
Henrico [Heinrich] *Isaac*	"*Gloria de i Kyrie sollenni*", na parte do *Basso*, inclui a transcrição (f.192r)	*"...Questo passo stà bene et non ha bisogno d'altro che di ricognition di figure"* (III, f.192r).
Lupo [Lupus Hellinck]	*Messa Surrexit Pastor bonus*, no *Agnus Dei*, na parte do *Basso*, inclui a transcrição (f.192r)	*"...il punto di divisione e superfluo, et può piu tosto ingannare che dare chiarezza"* (III, f.192r).
Pietro Manchicourt [Pierre de Manchicourt]	*Messa Cui des vous*, no *Osanna*, na parte do *Basso*, inclui a transcrição (f.192r)	*"...questo è un bell'ordine di figure, ma meglio poteva stare se le figure oscure state Semibreve col punto d'alteratione"* (III, f.192r).

Henrico [Heinrich] *Isaac*	[Moteto:] *Facit Assuerus Rex convivium*, na parte do *Basso*, inclui a transcrição (f.192r)	*"...quel punto di divisione perche è imperfettione si fa anco con le figure remote"* (III, f.192r).
Iusq. [Josquin Desprez]	*Messa Sub tuum praesidium*, no *Gloria*, na parte do *Basso*, inclui a transcrição (f.192r)	*"...questo è un passo che a molti può ingannare non riccordandno della regola delle due figure minori poste infra due maggiore"* (III, f.192r).
Henrico [Heinrich] *Isaac*	*Messa O praeclara*, no *Gloria*, na parte do *Basso*, inclui a transcrição (f.192r)	[(Idem)]
Henrico [Heinrich] *Isaac*	"*Alleluia della Pentecoste"*, na parte do *Basso*, inclui a transcrição (f.192r)	*"...il primo punto è di alteratione et il secondo di perfettione da pochi ricconosciuti per tali"* (III, f.192r).
-	*Haec dies* (antif.); *Justus ut palma florebir* (grad.); "*Nimis honorati sunt Amici tui Deus de gl'Apostoli*"; "*Exultabunt Sancti in gloria de piu Martiri*"	"*…perche se guardaremo alla maniera, al aere, et alle sue debbite forme, non lo trovaremo convenire con niscuno de gli otto, et riguardando al nono Tuono de un canto figurato vi trovaremo tutto il medemo essere, et caminare con l'istessa maniera. DI modo che si trova il non Tuono nel canto fermo, et da molti non è consociuto; et non bisogna dire che ce ne sia un solo di questa sorte; perche se ne trovano parecchi chi ben li cerca"* (IV, cap.15, f.201v).
-	"*Ultimo responsorio della Domenica delle palme: Circundederunt me viri mendaces*"	"*…che quantunque il sia trasferito alla quinta bassa; non per questo mostra di esser secondo, non caminando per le vie del secondo*" (IV, cap.15, f.202r).
-	*Alma redemptoris mater* (antif.)	"*Quanto poi al undecimo Tuono: nel canto fermo egli è piu noto e piu chiaro che non è forsi qual si voglia altro: si per il suo aere, et la sua natura*" (IV, cap.15, f.202r).
-	*Regina Coeli*	"*…come anco chi non volesse credere che si ritrovasse il duodecimo, si certifichi et chiarischi in rimirar quell'altra che si suol dir di pAsqua Regina Coeli, et me ne dichi poi il suo parare*" (IV, cap.15, f.202r).
-	*Alma redemptoris mater* (antif.)	"*Quanto poi al undecimo Tuono: nel canto fermo egli è piu noto e piu chiaro che non è forsi qual si voglia altro: si per il suo aere, et la sua natura*" (IV, cap.15, f.202r).
-	*Regina Coeli*	"*…come anco chi non volesse credere che si ritrovasse il duodecimo, si certifichi et chiarischi in rimirar quell'altra che si suol dir di pAsqua Regina Coeli, et me ne dichi poi il suo parare*" (IV, cap.15, f.202r).
[Jacques] *Arcadelt*	*Il bianco e dolce cigno*	"*…quando io dico di non haver bisogno di b molle, ò di esserne con lui formato si ha da intendere quando che il sudetto b molle è collcato nel principio d'un canto, et che seguinta fino al fine…et non quando che in qualche caso nel mezzo di una cantilena si trovano de b molli, perche quando ch'egli è posto nel principio depò la chiave è segno che per tutto il canto in quel luoco si ha da dir fa:*

		dove non essendoci si diria mi" (IV, cap.28, f.208r).
Ciprian Rore [Cipriano de Rore]	"*famoso Madrigale*": *Ancor che col partire*	"*…per fin adesso non è finito di decidere se sia il terzo overo il quarto Tuono, et dirò che vi andiamo un poco considerando sopra, perche causa alcuni lo fanno del quarto, se la quinta del quarto dice mi mi, et la sua quarta la mi collocara di sotto; e la quinta di quello dice re la, et la quarta la mi, come si può vedere in quelle parole chi dicano della vita ch'acquisto nel ritorno, et intanto son dolci, con tutto il progresso del Madrigale: che in somma trovaremo fondar le prove loro nel aere che hanno i canti Chorali nel Salmeggiare essendo che tutti quanti i quarti Tuoni d'essi salmi caminino per quelle corde*" (IV, cap.33, f.210v).
[Cristóbal de] *Morales*	*Magnificat nel quarto Tono*, inclui excerto transcrito (f.210v)	"*Et chi di ciò dubbioso alquanto fosse oltra tutti i Salmi Vespertini che si trovano in Musica riguardi i Magnificat di Morales nel quarto Tuono: che vederà questi et quelli caminar con tal disposition di figure, et la dispositione di esse figure esser collocata dentro à queste corde con simil sorte di figure*" (IV, cap.33, f.210v).
-	*Salmi Vespertini della Domenica; Beatus vir; Confitebor*	"*…è forza che conoscessero quant'oltre poteano passare: et poi vede che nel distribuire gl'aeri à Salmi Vespertini della Domenica, non solo adoprarano il nono aere come si vede: ma anco il decimo che è quello del Beatus vir et Confitebor*" (IV, cap.34, f.211v).