UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES – UNESP

Carlos Henrique Cascarelli Iafelice

O Conceito das Protoformas do Cânone

Aspectos Históricos, Terminológicos e Processos Composicionais no Século XVI.

São Paulo

2015

Carlos Henrique Cascarelli Iafelice

O Conceito das Protoformas do Cânone

Aspectos Históricos, Terminológicos e Processos Composicionais no Século XVI.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista para a obtenção do Título de Mestre em Música. Área de concetração: Teoria Musical.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira

São Paulo

2015

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

I11c Iafelice, Carlos Henrique Cascarelli

O conceito das protoformas do cânone / Carlos Henrique Cascarelli Iafelice. - São Paulo, 2015.

375 f. : il. + anexos

Orientador: Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Cânone (Música). 2. Contraponto. 3. Renascença. I. Nogueira, Marcos Pupo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.7

Carlos Henrique Cascarelli Iafelice

O Conceito das Protoformas do Cânone

Aspectos Históricos, Terminológicos e Processos Composicionais no Século XVI.

Dissertação aprovada como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música no curso de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", com área de concentração em Musicologia, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira

UNESP – Orientador

Profa. Dra. Mônica Lucas

USP

Prof. Dr. Vitor Gabriel

UNESP

São Paulo, 14 de Dezembro de 2015

À minha esposa, Angélica, pelo amor e pelo apoio
em todos os momentos.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira, pela paciência, incentivo e confiança em todas as etapas do trabalho.

Ao Prof. Dr. Vitor Gabriel, pela transmissão do entusiasmo à música Renascentista e leitura atenciosa para a a qualificação e defesa deste estudo.

À Prof. Dra. Mônica Lucas pelos importantes comentários e ideias realizadas durante a defesa.

À Profa. Dra. Graziela Bortz, pelos apontamentos realizados na participação da qualificação.

Ao Prof. Evaldo Soares, por sua determinação e incentivo desde sempre.

Ao doutorando Fernando Cardoso, pelo companheirismo e pelos inúmeros debates e conversas.

Ao Prof. Aurélio Lima Correia, pelos ensinamentos da lingua latina.

Ao grupo de pesquisa "Teorias da Música" (CNPq), pela concessão de subsídio para participações em congressos e na compra de livros.

À minha esposa, Angélica Lamano Iafelice, por seu apoio durante todas as etapas do trabalho.

Aos meus avós, Carlos Iafelice e Shirley Ventini Iafelice (*in memoriam*), pelo carinho e paixão às tradições italianas.

Aos meus pais, Carlos Iafelice Junior e Claudia Cascarelli, pelos ensinamentos e educação.

Aos queridos colegas e professores do Instituto de Artes da Unesp que de alguma maneira ajudaram o desenvolvimento deste trabalho.

RESUMO

Fundamentado a partir de três eixos do conhecimento da polifonia (teórico, prático e especulativo), este trabalho apresenta o ‘conceito das protoformas do cânone’, que consiste em cinco matrizes ou formas-base que sintetizam as variadas manifestações do cânone durante os séculos XIII ao XVI. Para a fundamentação da pesquisa, são considerados primariamente aspectos relacionados à periodicidade motívica em tratados e exemplos musicais do séc. XIII, limitando-se à compreensão do termo como apresentado nos tratados práticos do séc. XVI, propiciando assim, materiais e indícios que apontam as variadas etapas do desenvolvimento e realização do cânone. Ao longo da exposição do estudo, uma série de comentários de excertos diretamente ligados às fontes primárias são apresentados, resultando em uma contribuição teórica às questões terminológicas e conceituais concernentes à sua história.

Palavras-chave: Protoformas do Cânone, Polifonia, Contraponto, Renascença.

ABSTRACT

Based from three axes of polyphony's knowledge (theoretical, practical and speculative), this work presents the 'concept of the canon's protoforms', which consists of five matrices or forms-based synthesizing the varied manifestations of the canon during the 13th-16th centuries. In order to support the research, they are considered primarily aspects related to motivic periodicity in treatises and musical examples in 13th century, being limited on understanding of the term as presented in practical treatises in 16th-century, thus providing materials and evidences that link the various stages of development and realization of the canon. Throughout the study's exposition, a series of excerpts and comments directly related to the primary sources are presented, resulting in a theoretical contribution to the terminological and conceptual issues concerning they history.

Keywords: Canon's Protoforms, Polyphony, Counterpoint, Renaissance.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1

Figura 1: Sistema de notação dasiana 11
Figura 2: Afinidades 16
Figura 3: *Ordo* perfeito e imperfeito 32
Figura 4: Padrões de Ligadura dos modos rítmicos 33
Figura 5: Exemplo de J. de Garlandia em *De musica mensurabili*. 34
Figura 6: Extrato das repetições melódicas nos tenores das *clausulae* em discanto 35
Figura 7: Fac-símile do exemplo a *Ex semine*, do *Alleluia: nativitas* 35
Figura 8: Fac-símile do excerto transcrito, *Viderunt omnes fines terrae*. 39
Figura 9: Fac-Símile dos conducti, *Leto leta concio* e *O quanto consilio*. 42
Figura 10: Fac-símile de parte do moteto, *S'on me regarde/ Prenés i garde/ Hé, mi enfant* .. 48
Figura 11: Reprodução da notação original do *rondeau, A Dieu commant amouretes*. 55
Figura 12: Fac-símile do tenor no moteto, *Garrit gallus – In nova fert - Neuma*. 60
Figura 13: Estrutura rítmica simétrica de cada uma das *taleae* presentes no moteto *Garrit gallus – In nova fert* 60
Figura 14: Representacão gráfica do cânone *round* (a duas partes). 70
Figura 15: Representacão gráfica do cânone *contínuo* (a duas partes). 72
Figura 16: Representacão gráfica do cânone-*rondellus* (a duas partes). Observa-se a representação cruzamento das vozes, à esquerda. 73
Figura 17: Camada 1 de *Cosí Pensoso* 89
Figura 18: Camada 2 de *Cosí Pensoso* 89
Figura 19: Camada 3 de *Cosí Pensoso* 90
Figura 20: Fac-símile do tenor de Alpha vibrans/Cetus venit/Amicum querit 92
Figura 21: Estrutura do tenor do moteto *Alpha vibrans/Cetus venit/Amicum querit* 93
Figura 22: Gráfico sinóptico 98

Capítulo 2

Figura 23: Exemplo de Johannes de Moravia para a repetição e intercâmbio de frases do mesmo tamanho em vozes distintas 101
Figura 24: Exemplo de um *rondellus* utilizando a permutação vocal 103
Figura 25: A *rota*, *Sumer is icumen in,* fac-símile do manuscrito 108
Figura 26: Fac-símile da *Rode* ou *Rondeaux, Tout par compas suy composés* 113
Figura 27: Exemplo 1 do cânone *Sciolto* (*in tutto*), à uníssono para duas vozes 154
Figura 28: Tabela de consonâncias e dissonâncias para contraponto ou cânone *obligati*.. ...160
Figura 29: Fac-símile do primeiro exemplo do cânone *obligati* do terceiro gênero 169
Figura 30: Enigma *Ave Maris Stella*. 179
Figura 31: Diagrama da resolução 1, para a cânone *Ave Maris Stella*. 180
Figura 32: Diagramas realizados a partir da simetria dos quadrantes com a palavra *'Dei"*. . 182
Figura 33: Diagramas que representam as vinte resoluções dos motetos 185
Figura 34: Enigma da Balança, n. 22 186
Figura 35: Resolução do tenor. 187
Figura 36: Fac-símile do *Round* ou *Catch* n. 83, o cânone a uníssono à cinco partes, *Sing You Now After Me*) 190

Capítulo 3

Figura 37 244
Figura 38. 260
Figura 39: 263

Capítulo 4

Figura 40: *Agnus Dei* II.....280
Figura 41: Relação de proporção entre as vozes de acordo com os sinais.. 280
Figura 42: *Mottetti A, numero Trentare A.* 282

EXEMPLOS MUSICAIS

Capítulo 1

Exemplo 1: Um dos exemplos de *organum* apresentado por Guido em *Micrologus*. 12
Exemplo 2: Organum do modo I 14
Exemplo 3: Organum do modo II 14
Exemplo 4: Organum do modo III 15
Exemplo 5: Organum do modo V 15
Exemplo 6: Organum híbrido, com combinação livre dos modos. 15
Exemplo 7: Primeira frase do verso de *Alleluia. Ascendus Christus*. 23
Exemplo 8: Início de *Ora pro Nobis*. 24
Exemplo 9: O primeiro dístico do *versus* de Aquitânia, *Per partum virginis*. 26
Exemplo 10: Primeira seção de *Noster cetus psallat letus* 27
Exemplo 11: *Congaudeant Catholici*. 29
Exemplo 12: *Clasulae*. 35
Exemplo 13: Primeira segmentação, denominada seção A-a ("c. 1-12"). 37
Exemplo 14: Segunda segmentação, denominada seção A-b ("c. 13-21"). 38
Exemplo 15: Terceira e quarta segmentação, denominada seção B-a e B-b ("c. 21-33"). 39
Exemplo 16: Transcrição de O quanto consilio 41
Exemplo 17: Transcrição de Leto leta concio. 41
Exemplo 18: Clausula a duas vozes, [Immo]latus est (Pluteus 29.1, f. 158) 44
Exemplo 19: Moteto a duas vozes, Immolata paschali victima/Latus (Pluteus 29.1, f. 411) 45
Exemplo 20: Moteto, S'on me regarde/ Prenés i garde/ Hé, mi enfant, seção A. 46
Exemplo 21: Moteto, S'on me regarde/ Prenés i garde/ Hé, mi enfant, seção B. 47
Exemplo 22: Moteto a três partes, *Aucun ont trouvé chant par usage/Lonctans me sui tenu/ Annun[tiantes]* 50
Exemplo 23: Rondeau, *A Dieu commant amouretes*. 54
Exemplo 24: Moteto *Je n'amerai autre - In speculum* 57
Exemplo 25: Excerto da primeira *talea* no tenor com as vozes superiores do moteto *Garrit gallus – In nova fert* atribuído a Phillipe de Vitry 61
Exemplo 26: Chace *Talent m'est pris*. 71
Exemplo 27: Chace *Talent m'est pris* (aberta) 71
Exemplo 28: Chace *Se je chant* (Biblioteca capitolare 115, f. 10) 72
Exemplo 29: Início da ballata-canônica, *Dal traditor,* de Frei Adrea dei Servi 75
Exemplo 30: Início do madrigal-canônico*, De' dimmi tu,* de Francesco Landini. 76
Exemplo 31: Início da caccia, *Passando con pensier,* de Niccolò de Perugia. 78
Exemplo 32: Tenor tipo 1. Excerto de *Con dolce brama* de Magister Piero 79
Exemplo 33: Tenor tipo 2. Primeiro excerto de *In forma Quasi* de Vincenzo da Rimini. 80
Exemplo 34: Tenor tipo 2. Segundo excerto de *In forma Quasi* de Vincenzo da Rimini. 80
Exemplo 35: Tenor tipo 3. Excerto de *Com brachi assai* de Giovanni da Firenze. 80
Exemplo 36: Excerto da *caccia, Segugi a corta*, de Magister Piero, c. 32-38 81
Exemplo 37: Análise *Cosí Pensoso.* 88
Exemplo 38: Início de *Le ray au soleyl* de Johannes Ciconia 94
Exemplo 39: Início de *Bien veignes vous* de Dufay. 95
Exemplo 40: Início da *Missa Prolationum,* de Johannes Ockghem. 96

Capítulo 2

Exemplo 41: Transcrição do exemplo de *rondellus* de Johannes de Moravia. 101
Exemplo 42: Transcrição do exemplo de *rondellus* exposto por Odington 104
Exemplo 43: Exemplo da sexta regra. 106
Exemplo 44: Transcrição da rota Sumer is icumen in 111
Exemplo 45: Transcrição do início de *Tout par compas suy composés*. 114
Exemplo 46: Início da *caccia, A poste messe,* de Lorenzo da Firenze. 121
Exemplo 47: O exemplo mencionado na citação de Aron, em *Lucidario*, II, x 130
Exemplo 48: *Fuga*, ou *Consequenza di tue tempi, alla Diapason acuta – Due parti ridutte in una* 133
Exemplo 49: Combinação da fuga e imitação 136
Exemplo 50: Duas *fugas scioltas* a diferentes tempos de entrada. 137
Exemplo 51: *Ascendente Jesu,* de Jacques de Wert 145
Exemplo 52: *Inclina Domine,* de Orlando di Lassus. 146
Exemplo 53: Transcrição do exemplo 1.. 155
Exemplo 54: Realização do cânone do exemplo 1. 155
Exemplo 55: Exemplo 2 do cânone *Sciolto* (*in tutto*). 155
Exemplo 56: Resolução do exemplo 2 do cânone *Sciolto* (*in tutto*) 156
Exemplo 57: Exemplo 2 do cânone *Sciolto* (*in tutto*). 156
Exemplo 58: Resolução do exemplo 3 do cânone *Sciolto* (*in tutto*). 157
Exemplo 59: Exemplo 1: *guida vera* do cânone "*sciolto nella forma vera di canone"* ou cânone *"liberi di libertà conditionata"* 158
Exemplo 60: Resolução do exemplo anterior. 158
Exemplo 61: *Can. Obligat. Fato conl'osserva. della 3 co la cove. dell'8 all'unis. a 2 voc.)* 161
Exemplo 62: Primeira possibilidade (original) 162
Exemplo 63: Segunda possibilidade, cantando o consequente uma terça acima. 162
Exemplo 64: Terceira possibilidade, cantando o consequente uma oitava acima. 162
Exemplo 65: Quarta possibilidade, cantando a guia uma terça abaixo. 162
Exemplo 66: Quinta possibilidade, cantando a guia uma oitava abaixo. 162
Exemplo 67: Primeira possibilidade à três vozes, adicionando o conseq. uma terça acima. 163
Exemplo 68: Segunda possibilidade à três vozes, realizando o consequente uma terça acima e adicionando o consequente uma oitava acima. 163
Exemplo 69: Terceira possibilidade à três vozes, adicionando a guia uma terça abaixo. 163
Exemplo 70: Quarta possibilidade (versão A) à três vozes, realizando a guia uma terça abaixo e adicionando a guia uma oitava abaixo 163
Exemplo 71: Quarta possibilidade (versão B) à três vozes, realizando a guia uma terça abaixo e adicionando a própria guia, uma oitava abaixo. 164
Exemplo 72: Quinta possibilidade à três vozes, realizando a guia uma oitava abaixo e adicionando o consequente uma terça acima. 164
Exemplo 73: Sexta possibilidade à três vozes, realizando a guia uma terça abaixo e adicionando o consequente uma oitava acima. 164
Exemplo 74: "Cânone obrigado por movimento contrário (apenas), à duas vozes" (*Canone obligato di moto contrario solo, a dua voce*). "Guia à uníssono, podendo mudar a pausa" (*guida all'unisono, si ponno mutar le pause*). 166
Exemplo 75: Primeira resolução, "cânone obrigado por movimento contrário 166

Exemplo 76: Segunda resolução, “cânone obrigado por movimento contrário.....166
Exemplo 77: “Cânone obrigado por movimento contrário, feito com a apenas a observação à décima......166
Exemplo 78: Primeira resolução.....167
Exemplo 79: Segunda resolução.....167
Exemplo 80: Terceira Resolução.....167
Exemplo 81: “Cânone por movimento contrário, feito com a apenas a observação da oitava com a conveniência da décima quinta” (*Canone per moto contrario solo, fato com l’osservationi dell’ottava com la convenienza della quintadecima*).....167
Exemplo 82: Primeira resolução do exemplo 3. Consequente à segunda abaixo (por movimento contrário).....168
Exemplo 83: Segunda resolução do exemplo 3. Guia uma oitava abaixo. Foi mantida a disposição original das vozes.....168
Exemplo 84: Terceira resolução do exemplo 3. Consequente uma oitava acima (por movimento contrário).....168
Exemplo 85: Quarta resolução do exemplo 3. Consequente uma décima quinta acima, (por movimento contrário).....168
Exemplo 86: Quinta resolução do exemplo 3. Consequente uma décima quinta acima, (por movimento contrário). Mudando “a pausa” na resolução anterior. 168
Exemplo 87: Transcrição do primeiro exemplo do cânone *obligati* do terceiro gênero ou duplo cânone. 170
Exemplo 88: Segundo exemplo do cânone *obligati* do terceiro gênero, “dois cânones parciais por movimento contrário, unidos em um total contrário por terça’. 170
Exemplo 89: Terceiro exemplo do cânone *obligati* do terceiro gênero, “cânone total contrário, composto de dois [cânones] ordinários, fazendo quatro vozes, com dois à décima segunda e um à oitava”. 171
Exemplo 90: Exemplo 1, “cânone à uníssono livre de obrigação de consonância e dissonância, a duas vozes ou três com o sujeito do qual acima [o cânone] é realizado”. 172
Exemplo 91: Exemplo 2, “Cânone à uníssono, feito com a observação da décima, à duas vozes ou três com o sujeito”. 173
Exemplo 92: Exemplo 3, “Cânone à segunda acima da guia sem a obrigação de consonância e dissonância, à duas vozes ou três com osujeito”.....173
Exemplo 93: Cânone sem obrigação, à uníssono, a duas vozes ou três com a parte livre.....174
Exemplo 94. 174
Exemplo 95. 175
Exemplo 96: Início da resolução de *Ave Maris Stella*. 181
Exemplo 97: Resolução do moteto, *Iram vertas patris summi* 184
Exemplo 98: Resolução do Enigma da Balança, de Cerone. 188
Exemplo 99: O Round ou Catch *Sing You Now After Me* 191
Exemplo 100: O Round ou Catch *Sing You Now After Me* escrito de maneira aberta 191
Exemplo 101: Exemplo de Cânone *Semplice* 195
Exemplo 102: Resolução do Cânone *Semplice* a 6 vozes (não consta no original).....195
Exemplo 103: Exemplo de Cânone *Semplice com final determinado*.....197
Exemplo 104: Resolução do Cânone *Semplice* com final determinado a 3 vozes.....198
Exemplo 105: *Canoni di risolutione* à cinco partes.....200

Capítulo 3

Exemplo 106: Primeiro exemplo de fuga. 204
Exemplo 107: Segundo exemplo de fuga. 2043
Exemplo 108: Terceiro exemplo de fuga.....205
Exemplo 109: Exemplos de como manter a 'substância' da nota. 206
Exemplo 110: Exemplo mantendo as substâncias das notas do cantochão *Salvator Mundi*. 207
Exemplo 111: O cantochão do hino *Salvator Mundi*.....208
Exemplo 112: Com notas planas.....209
Exemplo 113: Com notas divididas ritmicamente. 209
Exemplo 114: *Canto Plano*.....209
Exemplo 115: *Canto Dividido* 210
Exemplo 116: Duas partes em uma à quinta, com cantichão. 210
Exemplo 117: Duas partes em uma à quinta.....210
Exemplo 118: Duas partes em uma à quarta.....211
Exemplo 119: Duas partes em uma, à quinta, o cantochão está no soprano.....212
Exemplo 120: Outro exemplo à quinta, o cantochão está no contralto 212
Exemplo 121: Outro exemplo a duas partes à quinta, o cantochão está no baixo 212
Exemplo 122: Duas partes à sexta 213
Exemplo 123: Duas partes à sétima.....213
Exemplo 124: Duas partes à oitava.....213
Exemplo 125: Duas partes à nona.....214
Exemplo 126: Duas partes à décima.....214
Exemplo 127: Duas partes em uma per arsin & thesin à décima.....215
Exemplo 128: Vozes superiores em imitação *per arsin & thesin*, cantochão em notas longas e voz adicionada em contraponto livre. 216
Exemplo 129: Esquema das vozes imitativas *per arsin & thesin bis repetite* do exemplo de William Byrd. 216
Exemplo 130: *Cantus firmus*. 217
Exemplo 131: Cânone 'fechado' à duas partes.....217
Exemplo 132: Resolução de ambas as partes (não consta no original).. 217
Exemplo 133: Duas partes em uma, indicadas pela disposição das claves 218
Exemplo 134: *Cantus firmus* adicionado às duas partes canônicas.....218
Exemplo 135: Possível resolução (não consta no original). 218
Exemplo 136: Início da *Principall* do exemplo inicial de Morley. Duplo discanto do primeiro tipo da primeira sorte. 220
Exemplo 137: *Replie* do mesmo exemplo. 220
Exemplo 138: Início da *Principall* do segundo exemplo de Morley. Duplo discanto do segundo tipo da primeira sorte.....220
Exemplo 139: Primeira *Replie* do mesmo exemplo. A voz aguda da *principall* foi transposta uma oitava abaixo enquanto que a grave, uma décima segunda acima. 221
Exemplo 140: Segunda *Replie* do mesmo exemplo.....221
Exemplo 141: *Principall*: exemplo do primeiro tipo da primeira sorte de duplo discanto...222
Exemplo 142: *Replie*: exemplo do primeiro tipo da primeira sorte de duplo discanto.....223
Exemplo 143: Exemplo da Principall do segundo tipo da primeira sorte de duplo discanto 225
Exemplo 144: Duplo discanto à décima 226

Exemplo 145: Duplo discanto a parte mais aguda da principall uma oitava abaixo, e o baixo, uma décima acima. 227
Exemplo 146: *Principall*, exemplo com a adição de uma terceira voz que duplica à terça a voz mais grave. 229
Exemplo 147: *Replie*, exemplo com intervalo de décima entre a terceira parte adicionada à principal (a mais grave do exemplo) e a parte mais aguda da *replie*. 230
Exemplo 148: *Principall* da segunda sorte de duplo discanto, ... 232
Exemplo 149: *Replie* da segunda sorte de duplo discanto, realizando a *principall* por movimento contrário com transposição. 233
Exemplo 150: *Principall* à quarta abaixo. 234
Exemplo 151: A primeira *replie* com a voz aguda da *principall* uma quarta abaixo, enquanto que a mais grave, uma oitava acima 235
Exemplo 152: A segunda *replie* com a voz aguda da *principall* uma décima abaixo enquanto que a mais grave, uma oitava acima 236
Exemplo 153: Terceira *replie* com a voz aguda da *principall* uma sétima abaixo enquanto que a mais grave, uma décima acima, ambas *per arsin & thesin*. 237
Exemplo 154: *Principall* em Cânone fechado *per arsin & thesin* 238
Exemplo 155: Resolução da *Principall* – Cânone *per arsin & thesin.* 239
Exemplo 156: *Replie* em Cânone fechado *per arsin & thesin.* 239
Exemplo 157: Resolução da *Replie* - Cânone *per arsin & thesin*. 240
Exemplo 158 242
Exemplo 159: Resolução do baixo, com todas as notas e pausas possuindo quarto vezes o valor inicial. 242
Exemplo 160 242
Exemplo 161: Resolução do cânone de Petrus Platensis. 243
Exemplo 162: Resolução do cânone da cruz. 245
Exemplo 163: *Canon in epidiatessaron* 246
Exemplo 164: Resolução do Cânone 246
Exemplo 165: *Cânone 8 partes em 4 – Retro & Retro (sic).* 247
Exemplo 166: *Resolução do Cânone Retro & Retro (sic).* 248
Exemplo 167 249
Exemplo 168: Resolução, quatro partes em uma à uníssono 249
Exemplo 169: Resolução com possível formula de compasso (e adequação da clave): 249
Exemplo 170: Inícios em conformidade quanto aos graus e forma, mas diferentes quanto intervalos e nomes. 252
Exemplo 171: Inícios semelhantes em graus, intervalos e nomes, mas diferentes na forma e valor das figuras. 252
Exemplo 172: Cânone simples a seis vozes, sem fim determinado 253
Exemplo 173: Cânone simples à quatro vozes, com fim determinado. 254
Exemplo 174: Resolução (não consta no original) 254
Exemplo 175: Canon Resoluto a cinco vozes, com ajuda de outras partes 255
Exemplo 176: Resolução do Cânone Resoluto à cinco partes 255
Exemplo 177: Exemplo a dois.. 256
Exemplo 178: Exemplo de uma fuga livre ou desatada. 257
Exemplo 179: Outro exemplo [de fuga livre]. 257
Exemplo 180: Exemplo de *fuga atada* 257

Exemplo 181: Exemplo de Fuga *atada* escrita em uma só parte. 258
Exemplo 182: Fuga livre porém contrária 259
Exemplo 183: Exemplo de fuga *atada contraria*, à uníssono. 259
Exemplo 184: Fuga à segunda. *O consequente diz: ut, re, mi fa, etc.* 260
Exemplo 185: Resolução da fuga à segunda 260
Exemplo 186: Fuga à quarta. *O consequente canta: Fa, mi, re, la, etc.* 260
Exemplo 187: Resolução da fuga à quarta 261
Exemplo 188: Fuga à sexta. *O consequente canta: Mi, mi,mi,mi, fa, la, etc.* 261
Exemplo 189: Resolução da fuga à sexta. 261
Exemplo 190: *Exemplo de fuga por movimento contrário.* 261
Exemplo 191: *Resolução.* 261
Exemplo 192: Canon 1 262
Exemplo 193: Canon 2 262
Exemplo 194: Canon 3 262
Exemplo 195: Canon 1 - Fuga contrária depois de um tempo à terça menor abaixo 262
Exemplo 196: Canon 2 - Fuga contrária depois de dois tempos à quinta superior. 262
Exemplo 197: Canon 3- Fuga contrária depois de dois tempos à sétima. 262
Exemplo 198 263
Exemplo 199: *Exemplo de cânone misto* 264
Exemplo 200: *'Canone à trè voci all' unisono resoluto'.* 267
Exemplo 201: O mesmo cânone, fechado (*chiuso*). 267
Exemplo 202: *Canone infinito à quattro voci in sub Diapente, & in sub Diapason, & in sub Diapason Diapente resoluto.* 267
Exemplo 203: O mesmo cânone, fechado (*chiuso*). 267
Exemplo 204: *Canone à due voce in sub Diapente per moti contrari resoluto* 268
Exemplo 205: O mesmo cânone fechado *(chiuso).* 268
Exemplo 206: Cânone a duas vozes, no qual uma parte começa do início e a outra, do fim, estando ambas *al diritto, resoluto.* 269
Exemplo 207: O mesmo cânone fechado (*chiuso*). 269
Exemplo 208: Cânone a duas vozes, no qual uma parte começa do início e a outra do fim, estando uma das partes contínua (*al diritto*) e a outra, ao contrário, resolvido. 269
Exemplo 209: O cânone de maneira fechada (*chiusa*) 269
Exemplo 210: Composição à quatro vozes, que também se pode cantar ao contr. reverso 270
Exemplo 211: Resolução do cânone contrário reverso 271

Capítulo 4

Exemplo 212: A c*accia, Chavalcando com un giovine accorto,* de Magister Piero. 278
Exemplo 213: *Rondellus, Nunc sancte nobis spiritus* 279
Exemplo 214: Excerto do *rondellus, Flos Regalis*, anônimo do século XIV. 279
Exemplo 215: Resolução do *Agnus Dei* II 281
Exemplo 216: Excerto do *rondeau, Ma Fin est Mon Commencement.* 281
Exemplo 217: Resolução do Cânone Retrogrado, *Mottetti A, numero Trentare A.* 284

TABELAS

Tabela 1: Fases da produção da polifonia primitiva pré-parisiense. 6
Tabela 2: Texto e tradução de *Per patrum virginis*. 25
Tabela 3: Estrutura textual e frases musicais de *Per patrum virginis.* 26
Tabela 4: Os seis modos rítmicos 31
Tabela 5: Notas individuais e valores da notação franconiana 49
Tabela 6: Forma e texto com tradução do *rondeau, A Dieu commant amouretes.* 54
Tabela 7: Quatro combinações de *Tempus* e *Prolatio* e seus equivalentes modernos. 59
Tabela 8: Manifestação do cânone no sec. XIV e início do XV implícitas na organização da tese de Newes 69
Tabela 9: Estrutura textual em *Dal traditor,* de Frei Adrea dei Servi. 75
Tabela 10: Estrutura métrica textual em *Deh, dimmi tu,* de Francesco Landini. 76
Tabela 11: Estrutura textual de *Cosí Pensoso,* de Francesco Landini. 82
Tabela 12: Lista das *caccia* conhecidas e em completo estado, da *Ars Nova* Italiana. 123

Sumário

INTRODUÇÃO **1**

CAPÍTULO 1 - FUNDAMENTAÇÃO E ASPECTOS HISTÓRICOS DA BIPARTICIDADE DO CÂNONE - Introdução **3**

1.1 ASPECTOS TEÓRICOS E TERMINOLÓGICOS DA POLIFONIA PRÉ-NOTRE-DAME (SEC. XII) **5**
1.1.1 Musica e Scolica Enchiriadis (Anônimo) *7*
1.1.2 Micrologus (Guido de Arezzo) *11*
1.1.3 Ad organum faciedum (Anônimo) *13*
1.1.4 Tratado de Montpellier (Anônimo) *17*
1.1.5 De musica (Ioannis Cottonis) *19*
1.1.6 Fontes de Música Escrita: Repertório de Winchester *22*
1.1.7 Repertório de St. Martial *23*
1.1.8 Repertório de Santiago da Compostela *27*
1.2 SIMETRIA E PERIODICIDADE NO *MAGNUS LIBER ORGANI* **29**
1.2.1 Periodicidades no Viderunt Omnes e Ex semine, do Alleluia: nativitas *34*
1.2.2 Leto leta concio e O quanto consilio: argumentos de Falck e Sanders *40*
1.2.3 Clausulae e o motetus *44*
1.2.4 Codex Montepellier *45*
1.3 DOIS DIRECIONAMENTOS TEÓRICOS NA POLIFONIA DO SÉC. XIV **49**
1.3.1 A notação mensural *49*
1.3.2 A terça como consonância 61
1.5 ESTRUTURAS CONTRAPONTÍSTICAS DA CHACE E DA CACCIA NO SÉCULO XIV **68**
1.5.1 As Chaces do Codex Ivrea *70*
1.5.2 A estrutura textual e musical da Caccia *73*
1.5.3 Análise: Cosí pensoso de Francesco Landini *82*
1.6 ELABORAÇÃO MÉTRICA E MELÓDICA NOS CÂNONES "NÃO-FUGAIS" **90**
1.7 A BIPARTICIDADE DA POLIFONIA: A GÊNESE DO CÂNONE EM DOIS PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS **97**

CAPITULO 2 - TERMINOLOGIAS DO CÂNONE - Introdução **99**

2.1 *RONDELLUS* E A PERMUTAÇÃO VOCAL **100**
2.2 *ROTA* OU *ROTULUM* **106**
2.3 *CACCIA* OU *KATSCHETUM* **115**
2.4 *CHACE* (*CHASSE*) OU *CAÇA* **123**
2.5 *FUGA* E TERMINOLOGIAS RELACIONADAS **125**
2.5.1 G. Zarlino (Le istitutioni harmoniche, 1558) *131*
2.5.2 Gallus Dressler (Praecepta musicae poeticae, 1563) *139*
2.5.3 A tradição de Dressler e a música instrumental *141*
2.6 CÂNONE **149**
2.6.1 Silvero Picerli - Specchio Secondo di Musica (1630) *153*
2.7 CÂNONE ENIGMÁTICO **176**
2.7.1 Ave Maris Stella, de Ghiselin Dankerts (1535) *178*
2.7.2 'Enigma da Balança', de Pietro Cerone (1613) *186*
2.8 *ROUND* E *CATCH* **189**

CAPÍTULO 3 - O CÂNONE EM TRATADOS PRÁTICOS RENASCENTISTAS - Introdução 192

3.1 ZACCONI – *PRATTICA DI MUSICA* (1596) 193
3.2 THOMAS MORLEY - *A PLAINE AND EASIE INTRODUCTION TO PRACTICALL MUSICKE* (1597) 203
3.3 PIETRO CERONE DE BERGAMO – *EL MELOPEO Y MAESTRO* (1613) 250
3.4 GIOVANNI MARIA BONONCINI– *MUSICO PRATTICO* (1673) 265

CAPÍTULO 4 - O CONCEITO DAS PROTOFORMAS DO CÂNONE - Introdução 273

4.1 O CÂNONE E A 'IMITAÇÃO DA NATUREZA' 273
4.2 AS PROTOFORMAS DO CÂNONE 276
4.2.1 Forma de 'perseguição' 277
4.2.2 Forma de 'rotação' 278
4.2.3 Forma de elaboração métrica 279
4.2.4 Forma de elaboração melódica 281
4.2.5 Forma híbrida 284

CONSIDERAÇÕES FINAIS 285

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 287

ANEXO I 293

ANEXO II 352

Introdução

Este trabalho consiste na proposta do ‘conceito das protoformas’, fundamentada sob perspectivas teóricas e práticas do cânone ao longo dos séculos XIII ao XVI. Inclui-se, ademais, apontamentos filosóficos especulativos relacionados ao conceito de mimese, validando-o como exemplo paradigmático de imitação da natureza em música. O objetivo deste estudo ainda é estendido pelo processo realizado pela fundamentação em si, uma vez que o levantamento dos dados e o elevado número de excertos traduzidos e discutidos diretamente de fontes primárias, propiciam um levantamento de informações concernentes à história e desenvolvimento do cânone, até então, não realizados em língua portuguesa.

A exposição do conteúdo é realizada ao longo de quatro capítulos, que são divididos em três partes, intrinsicamente associadas por três princípios unificadores da fundamentação da pesquisa: aspectos teóricos (primeiro e segundo capítulos), aspectos práticos (segundo e terceiro capítulos), e aspectos especulativos (quarto capítulo). No entanto, optou-se para a apresentação desta introdução, apenas o esclarecimento da estrutura geral do trabalho, sem aprofundamento dos tópicos principais, reservando-os à introdução dos capítulos propriamente ditos. Pela natureza do objeto de pesquisa, bem como sua fundamentação, entende-se que a abordagem gradual dos detalhes concernentes aos argumentos propostos privilegia a compreensão da exposição dos dados.

O primeiro capítulo apoia-se no ponto chave do conceito das protoformas: a ‘biparticidade’ do cânone. Evidências de periodicidades na polifonia dos séculos XII e XIII, alicerçam a exposição realizada a partir do item 1.3, apresentando aspectos relacionados às primeiras manifestações da *chace* e da *caccia*, assim como os cânones chamados ‘não-fugais’, baseados, sobretudo, em elaborações métricas e melódicas, sem a relação de ‘perseguição’ entre as partes.

Complementando a fundamentação teórica, o segundo capítulo oferece a relação do cânone entendido sob variados termos, até a sua provável consolidação no início do século XVII. Uma vez que o entendimento acerca da terminologia do cânone, de modo geral, é um aspecto controverso mesmo no Renascimento, faz-se necessário o esclarecimento de cada um dos termos aplicados para designar obras que utilizam a imitação canônica, como processo

fundamental à obra. De fato, somente no item 1.5, o termo 'cânone' é exposto para designar tais obras, incluindo a exposição de parte do tratado de Silvero Picerli (*Specchio Secondo di Musica*, 1630), que entre seus contemporâneos, destaca-se pelo tratamento singular dado aos aspectos técnicos e práticos do cânone.[1]

Uma vez exposto os aspectos essencialmente teóricos, no terceiro capítulo, oferece-se quatro traduções e comentários a partir de tratados práticos do século XVI, no intuito de alicerçar a perspectiva prática do cânone sob o ponto de vista de autores que a vivenciaram cotidianamente. Quando comparados aos tratadistas especulativos, estes autores aplicam uma abordagem diferenciada – desde a linguagem utilizada até os conceitos debatidos -, apontando questões de natureza prática do cânone, ou mesmo o entendimento prático do termo. Consequentemente, o conteúdo abordado neste capítulo, junto aos exemplos que ilustram esta compreensão do cânone, oferecem uma perspectiva complementar à fundamentação das protoformas.

No quarto e último capítulo, apresenta-se o conteúdo referente a fundamentação especulativa da 'imitação da natureza' (*imitazione della natura*) aplicada ao cânone, completando assim, a abordagem inicialmente proposta. Desta maneira, o conceito das 'protoformas' do cânone é apresentado por meio de cinco matrizes ou formas-base, que sintetizam o procedimento textural do cânone no período proposto, refletindo de maneira implícita, toda a fundamentação realizada neste trabalho.

[1] Citado por Alfred Mann como o autor que consolida a acepção atual do termo, especificamente em *Study of Fugue* (1986, p.36-37).

Capítulo 1

Fundamentação e aspectos históricos da biparticidade do cânone

Introdução

Descendentes das práticas gregas da *symphonia* (συμφωνία) e da *heterophonia* (ετεροφωνια), a ideia da proporcionalidade do universo e sua associação com a 'pluralidade cósmica', parecem ter influenciado as primeiras práticas da polifonia na Europa cristã. Neste contexto, observa-se o acréscimo de informações textuais e/ou musicais em estruturas já existentes; processo que resultou na expansão e a quebra de paradigmas formais e, por consequência, no surgimento de novas estruturas e caminhos para a expressão religiosa/artística. Como premissa, entende-se que os primeiros passos para o desenvolvimento da simultaneidade vocal, possuíam a mesma motivação que os acréscimos textuais e musicais dados ao cantochão: proporcionar maior esplendor e solenidade aos serviços religiosos (litúrgicos e paraliturgicos), principalmente em datas de maior prestígio dentro do calendário cristão.

Talvez um dos passos mais significativos em direção a prática que seria conhecida posteriormente como polifonia, foi o *tropus*. Os seus primeiros registros descendem de dois importantes centros musicais do século IX, nos quais foram extensamente cultivados e praticados: os mosteiros de St. Gall, na Suíça, e St. Martial de Limóges, no sudoeste da França. Corroborando esta hipótese, Richard Hoppin descreve a polifonia como derivação de um tipo de *tropus,* em que a música acrescentada é executada simultaneamente com o cântico em seu formato original (HOPPIN, 1974, p. 187). De maneira similar, Juan Carlos Asensio também aponta a prática do *tropus* como um dos primeiros estágios da polifonia, incluindo-o como uma das primeiras formas de embelezamento dos cânticos para solenização das cerimônias religiosas. Neste sentido, Asensio aponta que de acordo com a documentação que nos é recebida, "a primeira [forma de embelezamento] seria o *tropus,* e a segunda, a polifonia" (ASENSIO, 2003, p. 437).

Muito embora a relação dos *tropi* como alicerce das simultaneidades vocais seja uma conjectura bastante difundida, outras hipóteses contrastantes também são levantadas sobre as primeiras práticas polifônicas na Europa. Albert Seay, por exemplo, descreve três possíveis processos para o início da polifonia, porém, diferentes do *tropus*. A primeira hipótese apoia-se

na ideia da polifonia como derivação a partir da heterofonia da música grega, quando dois executantes improvisavam sobre uma mesma melodia. A segunda, é definida como variação natural da colocação da voz de uma pessoa para outra, ou seja, quando vozes com tessituras diferentes cantam utilizando em um registro confortável e passam a produzir intervalos paralelos, resultando em uma 'polifonia'. E a terceira, considera a polifonia como originária da música 'folclórica', executadas geralmente em grandes festividades pagãs (SEAY, 1975, p. 78).

Considerando as hipóteses de Hoppin, Asensio e as de Seay, este capítulo apresenta evidências teóricas e práticas que fundamentam a hipótese de uma possível 'biparticidade' da polifonia e sua relação com os processos canônicos, refletida em dois processos texturais. Os seis itens que compõem este capítulo (acrescido de uma conclusão), são estrategicamente agrupados em duas partes, observando as características contextuais do século XIV como principal ponto de segmentação.

Na primeira parte, apresenta-se a síntese das primeiras práticas da independência vocal representadas em dois procedimentos composicionais: movimento contrário entre as vozes, desenvolvidas na prática do *discantus* e nos *rondelli;* e a elaboração melismática, aplicada extensivamente pelo *organum* melismático. É provável que os primeiros casos do uso da periodicidade "motívica" em polifonia, sejam derivados de práticas composicionais dos repertórios de Worcester, Aquitânia e Compostela, encontrando em Notre-Dame, um primeiro estágio significativo, ao menos prático, dos processos imitativos.

Na segunda parte, discute-se os aspectos do desenvolvimento de novas ferramentas de notação mensural, e a 'validação' teórica do uso da terça como consonância imperfeita. Acredita-se que ambos são aspectos fundamentais aos novos direcionamentos teóricos da polifonia a partir do séc. XIV, conforme revelam a exposição das estruturas das *cacce* e das *chaces,* e dos cânones chamados 'não fugais'. Para o fechamento do capítulo, é apresentado um panorama geral ou síntese do desenvolvimento da polifonia apoiado na fundamentação desenvolvida ao longo do capítulo.

1.1 Aspectos teóricos e terminológicos da polifonia pré-Notre-Dame (sec. XII): evidências em tratados teóricos e fontes musicais

Desde os primeiros registros existentes da polifonia medieval, resultante da reflexão teórica realizada por esferas eclesiásticas e monásticas, a estreita conexão entre o desenvolvimento da polifonia e o culto religioso cristão, ocorre de maneira 'natural'. Ainda que tais registros sejam "incompletos e radicalmente descontinuados", como aponta Fuller em *Early Polyphony to circa 1200* (2011), a "polifonia incialmente foi 'produzida' ou 'feita', e não composta; foi em primeira instância soada, não notada" (FULLER, 2011, p.46). De acordo com a autora, diversos 'idiomas polifônicos', em conjunto às variadas práticas improvisatórias, proporcionaram diversas possibilidades para o início e instruções para a produção da polifonia. Entre as 'descontinuidades', ressalta o entendimento do *organum* como *symphoniae* (consonâncias perfeitas da quarta, quinta e oitava), assim como descrito no *Musica* e *Scolia enchiriadis;* posicionamento que contrasta com a '*musica mensurabilis'*, do século XIII, distinta do *contrapunctus* do século XIV, caracterizado pelas expansões sonoras e elaborações das mensuras concernentes aos avanços da notação franconiana (FULLER, 2001, p.478).

De modo geral, o conhecimento da polifonia medieval (em seu estágio inicial) resulta-se a partir de duas sortes de materiais: instruções em tratados teóricos e registro de obras musicais (em notação neumática).[2] Como Fuller aponta, existe uma diferença essencial na natureza de cada uma destas fontes: a primeira é "essencialmente didática e verbal em expressão", enquanto que a segunda, é uma "representação prática das peças em notação musical que diretamente evocam som" (2011, p.47). Apesar do ponto de encontro das teorias e nomenclaturas a partir Boécio, observa-se na teoria chamada 'pré-Notre-Dame', uma acentuada diferença pedagógica entre as distintas propostas sugeridas pelos primeiros teóricos-pedagogos da história da polifonia. Neste caso, tentou-se controlar, explicar e ensinar uma determinada maneira de fazer música que já era prática comum (FULLER, 1981, p.60). Portanto, a polifonia "surgiu e continuou como uma realização prática, uma maneira de elaborar uma melodia monofônica conhecida, com a adição de uma segunda linha que é produzida de acordo com convenções aceitas" (2001, p.478).

[2] A polifonia foi tipicamente adicionada em três ocasiões: nas seções "tropadas" da Missa Ordinária, como *Kyrie* e *Gloria*; em partes da Missa Ordinária, como o *tractus* e a *sequentia*; e nos Responsórios do Ofício e da Missa, incluindo Graduais e Alleluias.

De modo geral, entende-se a polifonia anterior a Notre-Dame em três fases: *fase inicial*, quando o *organum* é baseado em um conceito de paralelismo com um canto pré-existente, como constam nos primeiros tratados no século IX e X, e no manuscrito de *organa* de Winchester (c.1000); *fase intermediária*, , quando o *organum* é livremente associado à linha adicionada, ou seja, melodicamente independente da melodia principal (assim como descrita pelos teóricos no final do século XI); e a *fase final*, representado pelo *organum* florido, caracterizado por melodias decorativas na voz organal e frequentemente em movimento contrário entre as linhas, cujo manuscritos mais significativos são aqueles encontrados em Aquitânia e em Compostela. Salienta-se que tais procedimentos não são necessariamente 'sequenciais', mas sim 'acumulativos', já que as práticas não são substituídas por completo. Este período estende-se por basicamente três séculos: de meados do século IX (a partir do *Musica Enchiriadis*) até meados do século XII - o início da polifonia 'parisiense'.

Fases	Posição das Vozes	Intervalos Primários	Ritmo	Fontes Representativas
(1)	**vo** abaixo da **vp**[3]	Foco nas quartas e quintas; oitava dobrando a **vo** ou **pv** ou ambas; Dois tipos: (1) estritamente paralelo e (2) livremente paralelo com convergências ao uníssono (*occursus*).	**vo** observa o ritmo da **vp**.	*Musica Enchiriadis* e tratados relacionados, *Micrologus* de Guido e o repertório de *organum* de Winchester.
(2)	**vo** acima **vp**	Mistura de quartas, quintas oitavas e uníssonos	**vo** observa o ritmo da **vp**.	*Ad organum faciendum* e tratados relacionados, *De Musica* de John Cottton.
(3)	**vo** acima **vp,** com cruzamento de vozes	Mistura de quartas, quintas oitavas e uníssonos; **vo** com elaborações figurativas com diversos intervalos	**vo** independente ritmicamente de **vp**.	Polifonia da Aquitânia, polifonia de Compostela; últimos tratados da fase 2 e tratados de progressões intervalares.

Tabela 1: Fases da produção da polifonia primitiva pré-parisiense (FULLER, 2011, p.48).

Fuller em seu artigo, *Theoretical Foudations of Early Organum Theory* (1981), contesta os fundamentos da teoria da *organum* já aceitos e consolidados na comunidade musicológica do século XX. Neste trabalho, a autora questiona: "nós realmente retemos o verdadeiro conceito medieval do *organum?* ". Contextualmente, esta pergunta decorre possivelmente das afirmações do posicionamento de autoridades de pesquisa medieval, como Gustave Reese, que assume o termo "*organum*" apenas como a distinção entre monofonia e polifonia. Assim, "pela adequabilidade do *organum* como termo para a polifonia primitiva [*sic*], reforçada por sua

[3] *vo*, 'vox organalis', e *vp*, 'vox principalis'.

recorrência na Idade Média, adota-se uma palavra 'deles' [ou seja, à parte do contexto atual], preservando uma valiosa autenticidade histórica" (FULLER, 1981, p.53). A partir de textos extraídos principalmente de "*Die Lehre vom Organum bis zur des 11 – Jahrhunderts, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 13",* editado por E. L. Waeltner (1975), Fuller traça aspectos relevantes pelo levantamento de outras questões sobre a teoria do *organum*. O reconhecimento de questões teóricas não observadas, assim como o princípio pedagógico dos tratados mais significativos, influencia a interpretação errônea sobre os textos medievais, como é explicado:

> O argumento a ser avançado [no artigo] é que a palavra *organum* como aplicada em música, corresponde inicialmente a um conceito fixo do que foi, pela sua natureza, organal. Organum foi *organum* não por ter sido polifônico, mas porque foi constituído de elementos organais. Como estilo musical mudou, o *conceito* denotado pela palavra *organum* tornou-se cada vez mais defasada com o *fenômeno* comumente chamado de *organum* (FULLER, 1981, p.53)

Baseadas nas evidências de Fuller, o esclarecimento e a relação entre os tratados medievais de aspectos pedagógicos e terminológicos providenciam um panorama significativo para os objetivos estabelecidos neste capítulo. As três fases da polifonia pré-Notre-Dame relacionam trabalhos teóricos e manuscritos musicais essencialmente a partir do repertório de Winchester, Aquitânia e Compostela. Em complemento, propõe-se a discussão dos aspectos teóricos sobre o *organum* e a *diaphonia* a partir do seu entendimento nos tratados do período (séculos IX a XI). Dos trabalhos teóricos existentes, foram escolhidos oito fontes significativas ao assunto, providenciando uma fundamentação histórica do *organum* em um contexto pré-parisiense, destacando: *Musica Enchiriadis* e *Scolica Enchiriadis* (anônimos); *De harmonica institutione* (Hucbald); *Micrologu*s (Guido de Arezzo); *Ad organum fasciendum* (anônimo); Tratado de Montpellier (anônimo); *De musica* (John de Afflighem ou Ionnis Cottonis); e *De mensurabili musica* (Johannes de Garlandia), além dos tratados-comentários de época, que adicionam aspectos relevantes ao processo de compreensão da fundamentação teórica do *organum*.

1.1.1 ***Musica* e *Scolica Enchiriadis* (Anônimo)**

O Musica Enchiriadis, e seu comentário, *Scolica Enchiriadis,* provavelmente são os mais antigos tratados a descrever com grande detalhamento o fenômeno da prática da adição

improvisada ou espontânea. Especificamente no *Musica*, tal prática é conhecida sob dois termos que são postos justapostamente, cada um com referência às diferentes facetas da polifonia: *diaphonia* e *organum*. O primeiro termo provém do grego, *dyaphonia*[4], que significa "soar à parte", como consequência da concordância de duas partes[5] ou a resultante sonora entre duas vozes. Por outro lado, o termo *organum*, do grego *organon* (instrumento, implemento ou ferramenta), refere-se às consonâncias perfeitas ou *symphoniae* (quarta, quinta e oitava), que controlam a relação entre as vozes nota a nota 'ritmicamente uniforme' (homorítmica), como se observa a seguir.

> [...] nunc id, quod proprie simphoniae dicuntur et sunt, id est qualiter eardem voces, sese in unum canendo habeant, prosequamur. Haec manque est, quam diaphoniam cantilenam vel assuete organum nuncupamus. Dicta autem diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono. Quod licet omnium simphoniarum est commune, in diatessaron tamen ac diapente hoc nomen optinuit. (MIGNE, 1880, p.973)

> [...] agora vamos buscar o que é propriamente a *symphoniae*[6] e como é chamada, ou seja, como estas mesmas vozes relacionam umas com as outras quando cantadas juntas. Isto é de fato o que nós chamamos de *cantilena diaphonica* ou, costumeiramente, *organum*. Mas é chamado de *diafonia* pois não consiste em cantar uniformemente, mas em concordância harmônica (*concetus*) de dois sons. Embora seja comum chamá-las todas elas de *symphoniae*, contudo, este nome é melhor aplicado para a quinta e também para a quarta.

Diferentemente do *Musica*, em *Scolica enchiriadis* não há a aplicação do termo *organum* designando um tipo de música à mais partes. De fato, há a somente a designação *vox principalis*, "que é cantada literalmente ou absolutamente" (*vocem absolutam cantionem*) e *vox organalis*, a qual é "subjugada pela relação sinfônica com a principal" (*subiungitur symphoniar ratione*). Nestes casos utiliza-se o mesmo termo do tratado anterior, *symphonia*, designando a relação entre as vozes, assim como descrito no capítulo denominado *De Symphoniis* (Sobre as sinfonias):

[4] De acordo com a antiga teoria grega, refere-se a dissonância, como oposição a *symphonia*, isto é, consonância (LOSSEFF, 2001: p. 292).
[5] Embora mesmo em tratados antigos, é possível encontrar uma ou ambas as vozes dobradas à oitava (FULLER, 2011, p.46).
[6] Utiliza-se o nome em latim para evitar qualquer conflito terminológico com outras acepções fora deste contexto.

D. Symphonia quid est?

M. Dulcis quarumdam vocum commixtio; quarum tres sunt símplices, Diapason, & Diapente, ac Diatessaron. Tres sunt compositae Disdiapason, Diapason & Diapente, Diapason ac Diatessaron (GERBERTO, 1884, I, p.184).

D. O que é *symphonia*?

M. Uma doce mistura de certos sons, dos quais três são simples: oitava, quinta e quarta; e três são compostos, oitava composta, quinta composta, quarta composta.

A *symphonia* como estrutura intrínseca ao *organum*, também é evidenciada por Hucbald em *De Harmonica Institutione*, embora tenha uma abordagem ligeiramente distinta. Além de ser mais enfático e direto, substitui o termo *symphonia* por *consonantiae:*

Consonantia siquidem est duorum rata et concordabilis permixtio, quae non aliter constabit, nisi duo altrinsecus editi soni in unam simul modulationem conveniant, ut sit, cum virilis ac purilis vox pariter; vel etiam in eo, quod consuete organizationem vocant (1884, I, p.107).

A *consonantia* é a mistura de dois [sons] invariáveis em harmonia, que não ocorrem de outra maneira a não ser quando produzidos por diferentes fontes, unidos simultaneamente em uma ideia musical, como ocorre quando um homem e uma criança cantam ao mesmo tempo, o que nós geralmente chamamos "realizando em *organum*".

A fundamentação dos conceitos relacionados ao *organum* de Hucbald (como a classificação dos intervalos e o seu entendimento sobre a consonância), possuem Boécio e Cassiodorus como dois importantes antecedentes. O sentido do termo *consonantia* descrito por Hucbald, é o mesmo encontrado em Boécio (*De insitutione musica*, I, 8)[7]. Neste caso a descrição sobre *consonantia* (*quid consonantia*), é precedida pela explicação: "o que é som" (*quid sit sonus*)[8] e "o que é intervalo" (*quid intervallum*), ambas reunidas no mesmo capitulo.

Consonantia est acuti soni grauisque mixtura. suauiter uniformiterque auribus accidens. Dissonantia uero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem ueniens aspera atque iniocunda percussio (BOETHIUS, 944, f.13v).

Consonantia é a suave e uniforme mistura de sons agudos e graves que chegam aos ouvidos. Dissonância são dois sons misturados que chegam aos ouvidos percurtindo de maneira áspera e infeliz.

[7] Editado por Gottfried Friedlein (Leipzig, 1867), p.195.

[8] A definição de Boecio: "*Sonus igitur est uocis casus emmelos id est aptus melo in unam intencionem*", assim como a definição de consonantia mesmo modo, é copiada quase literalmente por Hucbald, "*Sonus est vocis casus emmelos, id est, melo aptus, una intensione productus*". De acordo com Charles M. Atkinson, Boécio também copia tal descrição de Cleonides, cuja uma possível tradução, é: "Som é uma melodiosa incidência da voz em uma única a altura" (ATKINSON, 1980: p.270).

Por outro lado, a apropriação da classificação dos intervalos de Hucbald é proveniente de Cassiodorus, especificamente do capítulo, *De musica*, presente em seu *Institutiones* (c.550-c.562), constando a enumeração das seis *symphoniae*. Entretanto, observa-se a diferença no termo utilizado para designar a combinação da díade sonora[9]: Hucbald utiliza *permixtio* (mistura), para descrever a *consonantia*, assim como Boécio, enquanto Cassiodorus, utiliza *temperamentum* (combinação):

> Symphonia est temperamentum sonitus grauis ad acutum uel acuti ad grauem, modulamen efficiens siue in uoce, siue in flatu, siue in percussione. Symphoniae sunt sex: prima diatessaron, secunda diapente, tertia diapason, quarta diapason simul et diatessaron, quinta diapason simul et diapente, sexta disdiapason. (GERBERT, 1784, p. 15)
>
> Sinfonia é a combinação de sons graves e agudos ou agudos com graves, uma adaptação realizada quer vocalmente ou por instrumentos de sopro ou percurtido. Existem seis tipos de sinfonia: (1) quarta; (2) quinta; (3) oitava; (4) quarta composta [décima primeira]; (5) quinta composta [décima segunda]; e (6) oitava composta, [décima quinta].

Outros tratados anônimos contemporâneos a Hucbald, também comentam aspectos teóricos de *Musica Enchiardis*. No 'Tratado de Paris', lê-se: "agora vamos ver sobre o *melos* da *diaphonia*, proveniente da sinfonia da quarta, o qual chamamos costumeiramente como *organum*"[10]. No 'Tratado de Colônia': "*diaphonia* ou *organum* são derivados naturalmente da sinfonia da quarta"[11]. E por fim, no 'Fragmento de Sélestat': "nós podemos praticar a *diafonia* ou o *organum* de duas maneiras, isto é, pela quinta ou pela quarta"[12].

De acordo com Fuller, a noção do *organum* como um fenômeno embutido nas relações elementares das *symphoniae*, "permanece atrás da doutrina do paralelismo", parte central na pedagogia destes tratados (FULLER, 1981, p.55). Baseando o julgamento no sistema de notação dasiana (fig. 1), não há problemas quanto ao uso de quintas paralelas, ao contrário das quartas: neste caso há a incidência do trítono sempre entre o *tritus* e o *deuterus*. Sob este problema, os teóricos do *Musica* e *Scolica Enchiriadis* encaram de maneiras distintas. A necessidade de uma lei especial para o tratamento ou mudança das quartas no *Musica*, é representativamente de cunho divino, no qual as notas são ajustadas para outras de 'maneira divina'.[13] De acordo com o tratado, quando o intervalo de quarta não "concorda suavemente",

[9] Intervalo entre duas notas.
[10] "Ad huc de diatessaron symphonia, quomodo melos diaphonie nascetur, videamos, quam usitato vocabulo organum nuncupamus" (WAELTNER,1975, p.72).
[11] "Diaphoniam seu organum constate x diatessaron symphonia naturaliter dirivari" (1975, p.54)
[12] Dyaphonia vel organo dupliciter uti possumus, id est vel per dyapente vel per dya tessaron" (1975, p.68).
[13] "voces vocibus divinitus accomodantur".

então o "canto sinfônico não pode ser produzido literalmente como nos outros"[14]. Para contornar este problema, explica Fuller, a voz organal é instruída a permanecer fixa na nota do *tetradus* (em qualquer tetracorde), enquanto a voz principal realiza as notas mais graves do tetracorde acima. Desta maneira o paralelismo é quebrado e introduz intervalos que não são considerados *symphoniae*, resultando em *inconsonus* ou *absonia* com o *deuterus* (1981, p.57). Por outro lado, no *Scolica Enchiriadis*, o intervalo é "desviado [da quarta] por uma outra lei natural"[15], priorizando o conceito do intervalo em detrimento a qualidade do som. A discrepância entre o *tritus* e o *deuterus* fará com que a regularidade intervalar seja quebrada de modo "natural", mesmo que curiosamente, tais intervalos não sejam considerados organais.[16]

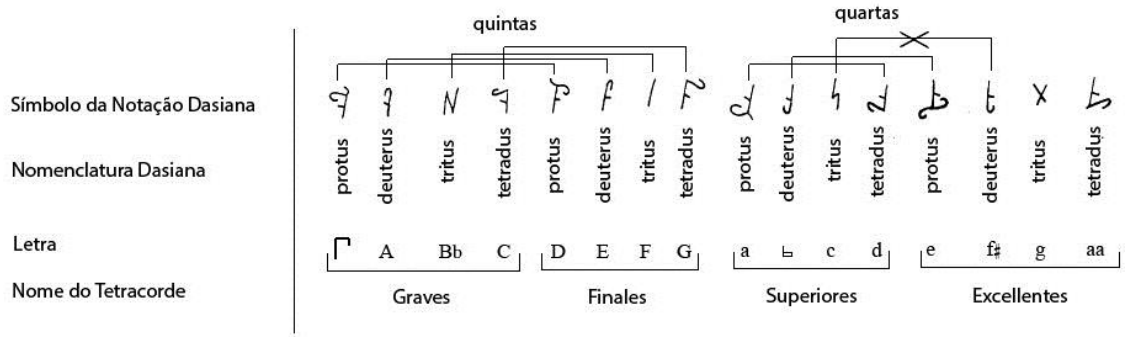


Figura 1: Sistema de notação dasiana, baseada na figura de Fuller (1981, p.56). Todos os tetracordes possuem construção uniforme (tom –semitom –tom).

1.1.2 *Micrologus* (Guido de Arezzo)

Um século após *Musica Enchiriadis*, o *Micrologus* (c. 1030) de Guido de Arezzo, reitera o reconhecimento do *organum* paralelo, porém modifica os aspectos de sua teoria. De acordo com Hoppin, Guido rejeita a quinta e a segunda menor, limitando-se pelos intervalos de quarta justa, terça maior, terça menor, segunda maior e uníssono. Destes intervalos, a quarta ocupa a categoria mais privilegiada, enquanto que a terça menor, a mais baixa. Entre as modificações tratadas por Guido, o *occursus* (convergência ao uníssono) estabelece uma espécie de cadência que atua como uma segmentação frasal, e consequentemente, ponto de articulação estrutural. Guido aponta dois movimentos possíveis para a convergência ao uníssono: por movimento obliquo, quando é necessário estabelecer uma segunda maior; e por

[14] "ideo nec absolutae ut in ceteris simphoniaca editur cantilena".
[15] "alia quadam naturali lege organum exinde derivatur".
[16] De acordo com o Tratado de Colônia, essas relações são tratadas como "falso *organum*" (FULLER, 1981, p.58).

movimento contrário, necessariamente uma terça maior antes do uníssono, prevenindo uma possível realização do semitom cadencial em ambos os casos (HOPPIN, 1978, p.194).

Percebe-se uma gradual independência vocal em um dos exemplos de *organum* apresentados por Guido (ex. 1). Neste caso, o cruzamento entre a voz organal (notas pretas) e a voz principal (notas brancas), demonstra um aumento da relação nota-contra-nota. Esta é uma relação possível, pois Guido 'permite' a presença de mais de uma nota na voz principal contra a voz organal, resultando em um movimento obliquo entre as vozes.

Exemplo 1: Um dos exemplos de *organum* apresentado por Guido em *Micrologus*. Texto: Na hora sexta, ele sentou junto a fonte (HOOPIN, 1978, p.195).

Entre os aspectos terminológicos para a teoria do *organum* de Guido, consta a definição de *diaphonia* apresentada no capítulo 8, "Sobre a *diaphonia*, isto é, os princípios do *organum*", no *Micrologus*:

> Diaphonia vocum disjunctio sonat, quam nos organum vocamus, cum disjuctae ab invicem voces et concorditer dissonante et dissonanter concordant (AREZZO, 1955, p.196-197).
>
> A *Diaphonia* soa [como] vozes separadas, que nós chamamos de *organum* – de modo recíproco, realizam por meio de vozes distintas, discordâncias de maneira harmoniosa e harmonizam as suas discordâncias.

Em uma segunda interpretação, a tradução pode indicar uma complementação entre os termos. Neste caso, '*diaphonia'* pode ser interpretada como o fenômeno em si, e '*organum'*, como as vozes que a formam - *symphoniae*, de acordo com o *Enchiriadis*[17]. Mesmo com as propostas realizadas por Guido, há um lento desenvolvimento do *organum* durante século

[17]. Uma outra possível interpretação também é oferecida por Riemann na tradução realizada no capitulo 4 de seu *Geschichte der Musiktheorie* (Max Hesse Verlag, 1898): "*Diaphonie bedeutet s. v. w. Verselbständigung der Stimmen, was man auch Organum nennt, wenn nämlich mehrere Stimmen sich in verschiedener Tonhöhe bewegend einen harmonischen Zwieklang bilden oder, was dasselbe ist, einen in seinen Elementen unterscheidbaren Zusammenklang*" (*Diaphonia* significa a realização independente das vozes, e é também chamado de *organum*, ocorrendo quando várias vozes movem-se em alturas (notas) diferentes, formando uma combinação harmoniosa de dois sons. E é o mesmo que uma concordância de sons que contêm elementos que são possíveis de serem distinguidos uns dos outros) (RIEMANN, 1898, p.74-75). Outros autores, tais como: Sarah Fuller (no capítulo *Early Polyphony to circa 1200*, 2011) e a tradução de W. Babb editada por Claude Palisca (*Hucbald, Guido, and John on Music*, 1978), interpretam de modo similar ao realizado no corpo deste trabalho.

seguinte ao *Musica Enchiriadis*, com grande disparidade se comparadas às fontes musicais do mesmo período.

1.1.3 *Ad organum faciedum* (Anônimo)

Sob uma perspectiva similar, o principal tratado do período 'pós-guidoniano', *Ad organum faciedum*, de autoria anônima do final do século X (MS Biblioteca Ambrosiana em Milão), intermedia o novo direcionamento da teoria da *diaphonia* e do *organum*. Ainda que a teoria apresentada é acentuadamente distinta, muitas evidências o ligam diretamente à obra de Guido – como a introdução, copiada quase palavra por palavra de *Micrologus*. Riemann em *Geschichte der Musiktheorie*,[18] aponta sobre o descontentamento do autor anônimo com relação a reiteração dos ensinamentos pitagóricos realizados por Boécio. O autor de *ad organum faciendum* os considera "escritos de maneira complicada, que dificultam sua apropriada compreensão". Com relação a Guido, estranhamente diz que suas instruções sobre o *organum* são contraditas por seus exemplos, "tornando-os difíceis de apreciar e difíceis de se lembrar" (RIEMANN, 1974, p.70). Contudo, a contribuição mais significativa, e por muitas vezes a mais lembrada, são os cinco modos (ou tipos) organizadores do *organum* (*quinque modos organizandi*). Os tipos são diferenciados conforme a disposição das consonâncias perfeitas ao longo da frase: (1) no intervalo inicial, em conjunto com a primeira nota do *cantus* (uníssono ou oitava); (2) começando apartadamente (quarta ou quinta) com o intervalo da transição do início para o meio; (3) mistura entre intervalos disjuntos e uníssono no meio da frase (quarta e quintas em alternância); (4) com o intervalo de transição para o final, ocasionando em um uníssono ou oitava não coincidindo com uma nova sílaba do texto; e (5) concluindo com uníssono, oitava ou quinta, podendo ocorrer melisma na voz organal (na última nota). Segundo Fuller, o último modo trará "importantes implicações para o aparecimento do *organum* melismático" (FULLER, 2011, p.53). A seguir, a descrição de cada um dos modos como descrito no tratado:

(1) Primus modus organizandi est quando prima vox copulatur cum praecedenti.	(1) O primeiro modo do *organum* ocorre quando a primeira nota é conjunta ao *cantus* [uníssono ou oitava].

[18] Para citações não literais, utilizou-se a segunda edição em inglês, revista por Roland Jackson, sob o título "*History of Music Theory*" (Da Capo Press, 1974).

(2) Secundus fit per disjunctionem ipsius vocis; nam differentia est conjunctio respectu disjunctionis.

(3) Tertius modus sumitur a mediis vocibus quae mutantur per diatessaron, si sunt in diapente et e converso.

(4) Quartus fit a diverso principio, vel a diverso medio, nontantum ad uno, sed ab utroque.

(5) Quintus per multiplicationem oppositarum vocum, augendo vel auferindo (COUSSEMAKER, 1852: p.232-233).

(2) A segunda é praticada pela disjunção destas duas notas, porque a diferença entre esses dois modos [primeiro e o segundo] é a conjunção e a disjunção.

(3) O terceiro modo define as notas intermediárias, que são, por vezes, a quinta ou a quarta.

(4) O quatro consiste em realizar no início e no meio, intervalos diferentes um do outro

(5) O quinto resulta do aumento ou da diminuição das últimas notas.

Após a descrição dos modos, o autor apresenta os exemplos de quatro dos cinco *modus* apresentados. Na transcrição apresentada abaixo, as notas brancas representam a *vox organalis*, e as notas pretas, a *vox principalis* (ex. 2 a 6). No último dos exemplos apresentados, o de maior extensão, é exposto como os procedimentos podem ser livremente combinados em uma série de frases, utilizando o texto inicial do *Alleluia. Justus ut Palma* (ex.6).[19]

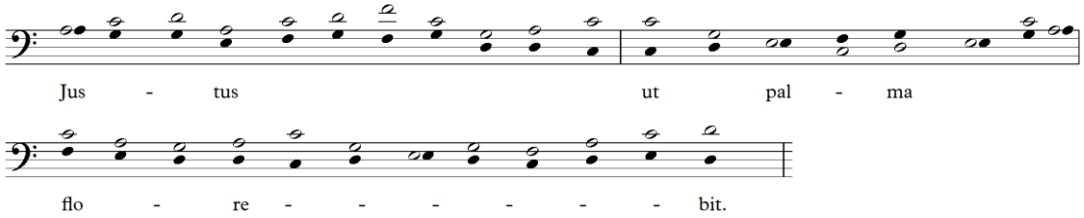
Exemplo 2: *Organum* do modo I.

Exemplo 3: *Organum* do modo II.

[19] Na edição de Coussemaker (*Histoire de l'Hamonie au Moyen Age*), em uma nota de rodapé particularmente sobre este exemplo, o autor escreve: "este exemplo não está claro, pois não possui a parte organal" (1852, p.234). Contudo, o exemplo transcrito no presente trabalho, é reproduzido a partir dos realizados por Sarah Fuller, no capítulo *Early Polyphony to Circa 1200*, da edição de Mark Everist, *Medieval Music* (Cambridge, 2011, p.54), onde a partir de estudos musicológicos presentes na edição de H.H.Eggebert e F.Zaminer (*Ad Organum Faciedum: Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit*, Mainz: B. Schott Söhne, 1970), a voz organal foi estabelecida.

Exemplo 4: *Organum* do modo III.

Exemplo 5: *Organum* do modo V.



Exemplo 6: *Organum* híbrido, com combinação livre dos modos.

Esta liberdade de escolha intervalar, variando acima ou abaixo do canto dado, proporcionou aos cantores do final do século XI, considerável espaço para 'individualidade' da execução para o processo de improvisacão da voz adicionada. Desta maneira, a pedagogia adotada no *Ad organum faciedum*, sugere ao estudante (noviço-cantor), uma consciência de 'unidades frasais', que são aplicadas nesta nova forma do organum.

Pela necessidade de justificar ou validar a mistura dos intervalos 'permitidos' (uníssonos, oitavas, quartas e quintas), o autor se apropria de um sistema desenvolvido anteriormente por Guido, destinado originalmente à teoria do cantochão, dedicado aos aspectos de transposição e a fundamentação do conceito para a realização dos quatro finais padrões (*modi vocum*).[20] Neste caso, a teoria demonstra a dependência das sete alturas dentro de uma

[20] Como explica Fuller, a fundamentação da prática musical em meados do sec. IX, possui dois objetivos principais: (1) estabelecer um gamut padrão ou um conjunto fixo de alturas geradas pelos tetracordes (aplicado ao papel, na mão ou na superfície do monocórdio); e (2) a classificação categórica do vasto repertório do canto litúrgico, considerando características e qualidades melódicas (de acordo com o modo, tom, ou, nomenclatura que dependendo do escritor). "Com a padronização do gamut e seus elementos nomeados de acordo com sete letras do alfabeto, um passo significativo foi realizado para o refinamento dos sete elementos em um número maior de qualidades ou características fundamentais": princípio que gera o conceito das afinidades (FULLER, 1989, p.440).

oitava, divididas em qualidades rigorosamente iguais no *gamut*, considerando as características de tons e semitons, acima e abaixo. Este sistema ou doutrina é chamada de "afinidades vocais" (*affinitas vocum*), como representada na fig. 2. No capítulo 7 do *Micrologus*, tais modos são agrupados em quartas, em relação ascendente e descente, pois é a única relação possível que mantenha a mesmo padrão de tons e semitons na ordenação do *gamut*: (1) *A* e *D* são "aliados" pois possuem um tom e meio para baixo, e um tom e meio para cima; (2) *B* e *E* têm dois tons e meio para baixo, e dois tons para cima; (3) *C* e *F* possuem dois tons e meio para baixo, e dois tons acima. Como explica Fuller, a doutrina das afinidades vocais oferece uma maneira racional para a fundamentação dos intervalos entre as vozes no "novo *organum*" pós-guidoniano. Neste sistema, a relação de afinidade existe entre notas D, E e F (incluindo suas oitavas) do *gamut* e suas respectivas relações de quartas ou quintas (*diatessaron* ou *diapente*), 'validando' o uso de intervalos variados no *organum*; neste caso, a voz organal 'responde' a qualquer nota do *cantus* que venha a possuir uma afinidade àquela determinada nota (FULLER, 1981, p.63), como os *organa* dos ex. 2 a 6.

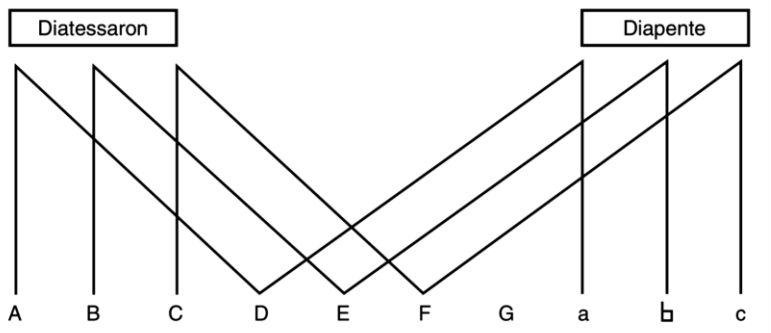


Figura 2: Afinidades, figura baseada na representação de Atkinson (2009, p.227).

Portanto, a doutrina das afinidades vocais tornou-se fundamental para a compreensão da teoria pós-guidoniana iniciada em *Ad organum faciendum*. Como aponta Fuller, outros tratados relacionados retêm o mesmo princípio das afinidades em seus textos, mesmo quando a prática os contradizem (1981, p.64). Entre estes tratados destaca-se o 'Tratado de Milão', conhecido como o "tratado dos versos", que enfatiza, por meio de uma anedota, o vínculo entre as partes realizadas pela ressonância entre *affinitas* e *amicitia*.

Cum autem diapente et diatessaron organizamus.	Quando nós harmonizamos à quinta e à quarta;
Succinte et egregie curramus.	movimentamos de maneira precisa e com bom efeito;
Donec cum dulcedine ad copulam perueniamus.	e [ainda,] de maneira doce, nós alcançamos a *copula*, observando imediatamente o serviço destes intervalos.
Et eorum diligentiam confestim uideamus.	
Prestolatim colloquendo amicas duas iungamus.	Vamos unir dois amigos para conversarem relaxadamente;
Nam tantae affinitatis sunt tantaeque amicitiae.	tantas afinidades são aliadas a uma grande amizade;
Prima conducit alteram cusa benivolentiae.	o primeiro conduz o outro por sua benevolência;
Dat ei diatessaron. et uicissim diapente.	dando a quarta e a quinta em retorno;
Vnaque in diapason uel eadem sunt repente. (EGGEBRECHT; ZAMINER, 1970, p.111).	e de repente, juntos estão, à oitava ou à uníssono.

Apesar das novidades pedagógicas e os novos estilos apresentados pelo autor de *Ad organum faciendum*, de modo geral, afirma-se que o reconhecimento do *organum* permaneceu intacto, uma vez que muitos argumentos não alteram o conceito do *organum*. Além dos argumentos já apresentados, destaca-se também a classificação geral entre dois tipos de '*significatum organi*': 'natural' e 'distante do natural'. O *organum* 'natural' consiste em duas entidades, quarta e quinta, enquanto que o 'distante do natural', consiste a relação em qualquer outro intervalo (1981, p.65). Portanto, assim como nos tratados anteriores, o entendimento 'real' do *organum* consta na sonoridade das quartas e quintas, enquanto que, os outros intervalos, mesmo em simultaneidade, não são considerados *organum* de fato.

1.1.4 **Tratado de *Montpellier* (Anônimo)**

No início do século XII, mesmo com o gradual enfraquecimento do *organum*, alguns trabalhos tangem aspectos significativos de sua teoria, como ocorre no chamado 'Tratado de Montpellier'. Nesta fonte, são discutidos aspectos ainda não contemplados por tratados antecessores, ainda que algumas características podem ser relacionadas diretamente com o *Ad organum faciendum*. A sua principal ligação com o mais importante tratado de *organum* pós-guidoniano é a própria definição de *organum*, além dos aspectos concernentes ao *modus* e instruções para as cadências. Na definição, percebe-se uma clara distinção entre *diaphonia* e *organum*, pois, enquanto que um termo é reservado para a simultaneidade entre duas partes, a outra, compreende a realização simultânea da quarta e da quinta.

> "*Diafonia* é um canto de duas partes; *Organum* é a voz imediatamente seguida a uma voz precedida à quarta ou quinta; estas, especificamente à voz sucedida e precedida, se unem em alguma consonância aceitável.[21]

Contudo, contata-se um aspecto importante à teoria do *organum*: o reconhecimento teórico da terça maior e menor como consonância imperfeita. Consequentemente, este tratado corrobora para a 'reconsideração' da relação entre teoria e prática musical medieval (BLUM, 1959, p.15). O autor não somente os permite, mas indica em que parte da frase podem ser utilizados, o que inclui o início e seu término:

Postea primam vocem organi id est inceptionem ponat cum cantu vel inferius in diapason vel superius. Vel in eadem vel in quinta vel in quarta. Aliquando et in tertia vel sexta. In secunda autem vel septima você a cantu nunquam erit organum, quia male sonat. Medias autem vocês. Inter primam et ultimas duas preelectas. Ponat in quinta vel quarta vel tertia vel sexta. Sed frequentius in quarta vel in quinta. Quia pulcrius sonat (BLUM, 1959, p.21).	Após colocar a primeira nota organal, isto é, o início, põe-se o *cantus* à oitava abaixo ou acima, ou à uníssono, à quinta ou à quarta, às vezes também à terça ou à sexta. Mas no *organum* nunca irá colocar à segunda ou à sétima pois soa mal. Coloque as notas médias – aquelas entre o início e últimas duas [*copula*] – à quinta, à quarta, à terça ou à sexta, porém com mais frequência à quarta ou à quinta, porque estas soam mais bonitas.

No excerto, entretanto, curiosamente o autor revela a motivação para a escolha dos intervalos: sugere que as quintas e quartas como intervalos que devem ser preferidos por "soarem bem" – sentido estético como parâmetro de escolha. O mesmo ocorre com os intervalos de segunda e de sétima, os quais devem ser evitados por "soarem mal". Como aponta Fuller, "o autor não tenta explicar sua reação em termos pela percepção de mistura de notas,

[21]"Diaphonia duplex cantus est [...]. Organum est vox sequens praecedentem sub celeritate diatessaron vel diapente; Quarum, scil. Praecedentis et sequentis vocis fit copula aliqua decenti consonantia" (BLUM, 1959, p.21). Em nota de rodapé, Blum descreve que aparentemente a "diafonia" da primeira frase, e o "*organum*", da segunda, são perto de serem sinônimos, embora o último se refere mais especificamente a nova voz organal composta, em oposição ao *cantus prius factus* (1959, p.21). Em seu artigo, Fuller aponta o tratado "Berlin B" (um tratado-comentário de *Ad organum faciedum),* em que importantes aspectos da teoria reavaliada no tratado de Montpellier também são citados. Deste tratado, a autora cita a seguinte passagem: " organum é uma altura/voz sucedida a uma altura/voz sob o controle de uma quinta ou quarta ou terça maior ou terça menor. Estas duas, como a voz dada e que sucede, fazem copula por qualquer intervalo apropriado" (*Organum est vox sequens precedentem sub celeritate diapente vel diatessaron vel dittoni vel semidittoni. quarum id est precedentes vel subsequentes fit copula aliqua decenti consonantia*). Deste modo, assim como o tratado de Montpellier, também pode-se considerar o "Berlim B" com uma "dissolução" da diferença entre o conceito e a prática do organum (FULLER, 1981, p.66).

uma ideia prontamente acessível a Boécio". Ao invés disso, "o veredicto é dado como uma afirmação empírica do fato" (1981, p.67).

1.1.5 *De musica* (Ioannis Cottonis)

Do mesmo período do 'Tratado de Montpellier', *De musica* (c. 1100-1121), de Ioannis Cottonis (Johannes de Afflighem), representa um novo estágio da teoria do *organum*. Na descrição sobre a *diaphonia* e *organum*, o autor aponta aspectos sobre o procedimento do movimento contrário,[22] entre o *cantus* e a voz organal, descrevendo-o como de uso "facílimo"[23]. Além disso, instrui sobre a elaboração ou multiplicação (*conglobare*) da voz organal, que pode estabelecer a relação de duas ou três notas contra uma do *cantus*. No entanto, a discussão sobre o *organum* é iniciada por sua definição:

De diaphonia, id est organo

Est ergo diaphonia congrua vocum dissonantia[24] quae ad minus duos cantantes agitur: ita scilicet, ut altero rectam modulationem tenente, alter per alienos sonos apte circueat, & in singulis respirationibus ambo in eadem voce, vel per diapason conveniant. Qui canendi modus vulgariter organum dicitur: eoquod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti, quod organum vocatur. Interpretatur autem diaphonia dualis vox vel dissonantia (GERBERTO, 1784, p.263).

Sobre a diafonia, isto é, *organum*

Diafonia é, portanto, a divergência proveniente de vozes realizadas ao menos por dois cantores; um deles permanece com a melodia dada e o outro vagueia apropriadamente em torno de outros sons; pois, em único fôlego, ambos tornam a juntar-se na mesma nota ou à oitava. Esta maneira de cantar é comumente chamada de *organum*, porque a voz humana, [realizando] adequadamente sons distintos, expressa similaridade ao instrumento que é chamado de órgão. O seu sentido, além disso, é a diafonia (*diaphonia*) que são duas vozes ou vozes divergentes [ou que soam à parte].

Como aponta Fuller, muitos dos elementos apontados por Cottonis são comuns a outros autores contemporâneos, embora a "ênfase tenha mudado drasticamente" (1981, p. 68). Assim

[22] Também descrito dois séculos depois por Walter Odington, relacionando este tipo de movimento como principal procedimento presente no *rondellus*, uma das formas iniciais de cânone.
[23] Caeterum hic facillimus eius usus est (AFFLIGEMENSIS, 1950, p.159).
[24] Em um possível entendimento, o termo *dissonantia* pode ser relacionado ao termo "polifonia", por sua qualidade da discordância entre duas partes; discordância ou divergencia no sentido em que são partes distintas, uma da outra.

como em *Ad organum faciedum*, o autor apresenta dois termos, *diaphonia* e *organum*. De acordo com Cottonis, a dualidade sonora é inerente ao termo "*diaphonia*", indicando especificamente 'entre duas partes', como é perceptível na última frase do excerto. Em contrapartida, o uso do termo "*organum"* é justificado pela herança etimológica com o instrumento órgão por semelhança em qualidade sonora. Talvez o aspecto mais significativo, consta na observação do fenômeno da simultaneidade harmônica pelo uso de dois termos diferentes, cada um representado um determinado aspecto. Embora o título do capítulo fornece uma possível compreenssão que trata *diaphonia* e *organum* como sinônimos, suponha-se que o termo *organum* seja mais conhecido pela a prática em si. Desse modo, em "*diaphonia vulgariter organum*", a palavra '*diaphonia'* é destinada ao conceito teórico (a polifonia entre duas partes), e *organum*, destinado à sua realização prática (EGGEBRECHT, 1958, p. 93). Imediatamente após a descrição supracitada, Cottonis discute sobre o *motus vocum* ou tipos de movimento melódico:

> Sed antequem organizandi praecepta demus, de motibus vocum, quorum consideratio ad hoc negotium utilis est, pauca perstringere volumus (1784, p. 263)
>
> Mas antes de fornecermos os preceitos da realização do *organum*, vamos falar sobre *motus vocum*, considerando que isso seja útil para este assunto.

Concernente a este assunto, o autor cita ainda algumas possibilidades de movimentos do *organum* que são realizados por consonância (*organum per consonantias fiat*) a partir de dois tipos de *motum vocum*: por ascendência e por descendência (*per arsin & thesin*)[25]. Tais relações podem ser similares em *motum*: ambas as vozes podem estar em ascendência; ambas em descendência; por movimento contrário (uma acende e outra descende), além de outros movimentos. Sobre o uso do *motum vocum* para a realização do *organum*, Cottonis escreve:

> Cum enim organum per consonantias fiat, ipsarum autem constitutiones per motus vocum varientur, quod eorum insertio hoc in loco utilis fit, nulli dubium est (1784, p. 263)
>
> Com o *organum* realizado por consonâncias, com variação disposta de acordo com o *motus vocum*, não há dúvida que estas inserções serão muito úteis.

A organização do *motus vocum* para utilização na *diaphonia* é pioneira na indicação de uma maneira técnica e concisa sobre o fenômeno de permitir um número maior de notas no

[25] Terminologia grega adotada pelo estudo da métrica poética: *arsi* para as sílabas que elevam a voz, e *tesi*, ao contrário, para as sílabas mais fracas, pois nestas, a voz diminui (GUARNERIO, 1893, p.1) Termo também utilizado posteriormente para descrever o procedimento por movimento contrário, inclusive no cânone, sendo utilizado para descrevê-lo: "*canon per arsin & thesin*", por exemplo. Cottonis talvez seja um dos primeiros autores a fazer menção ao termo relacionando-o ao movimento contrário das vozes em uma textura polifônica.

organum em relação ao *cantus*. De modo geral, a teoria de Cottonis parece pertencer a um período de deslocamento, "adotando um novo modelo de explanação para a *diaphonia*/*organum* que enfatiza a direção e densidade do movimento melódico, incluindo aspectos da qualidade sonora" (FULLER, 1981, p. 73).

Em síntese, há atribuições ligeiramente diferentes relacionadas à '*diaphonia'* e ao termo '*discatus',* que podem ser organizados em quatro momentos: (1) no século XII, por meio da tradução latina do termo grego διαφωνία (*diafonía*), literalmente 'desacordo ou divergência', (ou simplesmente 'cantar aparte'), uma vez que os termos *organum*, *diaphonia* e *discantus*, frequentemente são utilizados como sinônimos em tratados medievais (SANDERS, 2001, p.366); (2) nos séculos XIII e XIV, contraponto simples, nota-contra-nota, a duas vozes, no qual a voz em discanto é realizada predominantemente por movimento contrário, sendo ambos, *cantus firmus* (tenor) e a voz em discanto, construídos em modos rítmicos; (3) no século XV, procedimento improvisatório baseado predominantemente em movimento paralelo ou *contraponto alla mente*; (4) a sucessão de acordes análogos a primeira inversão, sendo confundido com a prática continental do *fauxbourdon*.

O discanto, portanto, como técnica distinta do *organum*, é entendida por um procedimento composicional polifônico estruturado inicialmente a duas vozes relativamente iguais em ritmo, ou 'nota-contra-nota' – *equalitas punctorum*, como afirma Johannes de Garlandia.[26] Possui texto essencialmente silábico, fundamentalmente em consonâncias que utilizam o movimento contrário entre as vozes de maneira característica. Diferentemente do *organum*, o tenor é sustentado com notas longas, enquanto que a *vox organalis* realiza livremente grandes melismas sobre uma única sílaba; provavelmente este processo tenha sido derivado das práticas aquitanianas de St. Martial de Limoges (no final do século XII e começo do XIII), e aplicados em parte, nos *organa tripla* e *quadrupla* pelos compositores da escola de Notre-Dame.[27] Em formas melismáticas, ao contrário da rigorosidade das consonâncias aplicadas no discanto, a dissonância é aplicada com maior liberdade pelas notas de menor valor; consequentemente, esta textura aplica um número maior de intervalos 'imperfeitos' ou até

[26] "A concorrência de variadas partes de acordo com princípios da métrica modal e da equivalência dos valores das notas" (COUSSEMAKER, 1854, p.106).
[27] Dois tratados anônimos discutem esta diferença entre as duas técnicas: *Discantus cantui debet esse contrarius* (ou anônimo de La Fage) editado por A. de La Fage em *Essais de diphthérographie musicale* (Paris, 1864), e M. Schneider: *Geschichte der Mehrstimmigkeit, Historische und phänomenologische Studien*, i–iii (Tutzing, 1934–5 e aumentado em 1969).

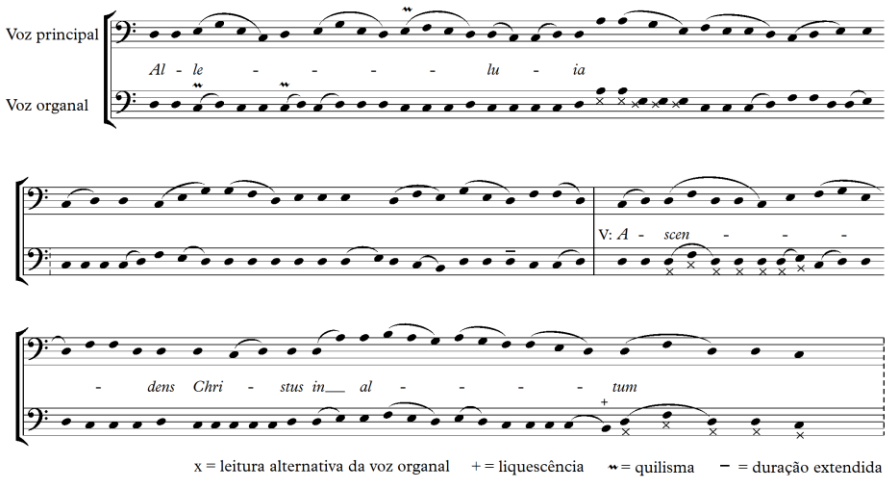
mesmo dissonantes. [28] A distinção entre as duas técnicas pode ser percebida de maneira clara pela definição de Johannes de Garlandia (*De Musica mensurabili positio*) ao falar da *Copula*, afirma: "[*copula*] *est inter discantum et organum*" (1854, p.114)[29] – ou seja, um procedimento intermediário, reconhecendo, portanto, a dicotomia entre ambos os procedimentos.

1.1.6 **Fontes de Música Escrita: Repertório de Winchester**

Entre as fontes de música escrita do século XII, observa-se uma mudança considerável nos aspectos formantes do *organum*, principalmente se comparadas aos repertórios de Winchester (c. 1000) e de Aquitânia (c.1100). Na coleção dos *organa* de Winchester (MS Cambridge, Corpus Christi College 473), por exemplo, constata-se uma diferença acentuada entre os tratados teóricos e prática registrada, sendo esta "mais rica e mais diversa" (2011, p.51).

Para ilustrar esta divergência, apresenta-se o *organum, Alleuia. Ascendus Christus* (ex. 7): neste caso, a voz organal ocorre abaixo da voz principal com traços característicos de uma diafonia flexível essencialmente à quarta. A textura nota-contra-nota inclui pequenos melismas de duas notas com uso variado de movimento paralelo; notas sustentadas (movimento obliquo) e convergência ao uníssono (*occursus*) são estrategicamente localizados em pontos de finalizações textuais (como no "ia" do *Alleluia*, seccionando o início do *jubilus*), procedimento, portanto, tipicamente 'cadencial'. Observa-se o uso de segundas não somente como passagens para a convergência ao *occursus*, mas também realizados no *corpus* do *organum*, assim como apresentado após o terceiro grupo de ligaduras da segunda linha (três intervalos entre as notas Ré e Mi). O mesmo procedimento ocorre no início de '*Ascendens*' e no primeiro intervalo de '*Christus*', indicando uma clara discordância da concepção teórica de *symphonia* (as quartas). Mesmo que a sonoridade 'quartal' permaneça predominante em todo o *organum*, esta ocorre de maneira variada e flexível.

[28] Estes pontos estruturais, quando inseridos em texturas opostas (nota-contra-nota) são conhecidos por variados termos, como: *cantus fractbile*, *floratura*, *diminuto* ou *figurativa*.
[29] A *copula* está entre o discanto e o *organum.*



Exemplo 7: Primeira frase do verso de *Alleluia. Ascendus Christus* do repertório de Winchester. Digitalização baseada na transcrição de Fuller (2011, p.52).[30]

1.1.7 **Repertório de St. Martial**

Em contrapartida, na região de Aquitânia[31], encontra-se a chamada polifonia de St. Martial[32], que apresenta um novo estilo florido e melismático de *organum*. Surgido no início do século XI, contrasta acentuadamente com o repertório de Winchester; não somente quanto música, mas também com relação aos aspectos textuais, na função religiosa e na própria organização do manuscrito. Neste repertório, encontra-se predominantemente o *versus*, que são poemas recém-criados que expressavam sensibilidades religiosas contemporâneas, realizados a partir da poesia devocional. Estes poemas são particularmente escritos em veneração à Jesus e Maria, com a realização do *versus* a maneira dos tropos do *Benedicamus Domino* e algumas prosas litúrgicas - ainda que não aderidos a liturgia formal (2011, p.56). O fato do texto ser especialmente composto para aquela ocasião, pressupõe-se que a música era concebida polifonicamente desde o início, já que não iniciava de um canto pré-existente.

[30] Neumas "liquescentes" são notas que perdem a sua plenitude quanto a força, pois geralmente ocorrem em finais de frase consonantais. Don Eugène Cardine o define como "fenômeno provocado por uma articulação silábica complexa, que faz com que o aparelho vocal adquira uma posição de oclusão transitória, da qual resulta uma certa diminuição – ou abafamento do som (CARDINE, 1989, p.313). Quanto o neuma "quilisma", Cardine define: " o quilisma é formado por dois ou três semicírculos [...] no qual é sempre ligado a uma virga crescente", consequentemente, temos um "quilisma-pes", [o qual] é precedido de uma nota, quase sempre mais grave. [...] Quanto à situação melódica, o quilisma-pés posiciona-se, de preferência, sobre uma terça-menor: certos manuscritos, dentre os aquitanos, parecem ter feito disso uma lei rigorosa" (CARDINE, 1989, p.298-299).

[31] A designação provém do tipo da notação do canto em que este repertório foi preservado – uma notação praticada no sudoeste da França conhecida como Aquitânia nos tempos Carolíngios (FULLER, 2011, p.56).

[32] Copiado nos códices *F-Pn* lat.1139, 3549 e 3719 e *GB-Lbl* add.36881.

Consequentemente, neste ponto de vista, ambas as vozes e os extensos melismas, tornaram-se inseparáveis quanto estrutura.

Este repertório é preservado em nove pequenos livros (*libelli*), no qual constam ambos cantos monofônicos e polifônicos. O corpo total da polifonia de Aquitânia consiste em cerca de setenta peças: quarenta e nove *versus*, treze prosas (sequencias, baseadas em cantos pré-existentes), duas *prosae* para responsórios, três cantochões de versículos de *Benedicamus Domino*, um hino e uma epístola. Apesar de compartilharem o estilo poético e musical, os *versus* são divididos em dois grupos: *versus* ordinários (vinte e nove peças) e *versus* para o *Benedicamus Domino* (vinte peças), concluídos com o versículo *Benedicamus Domino* ou com alguma variação. Segundo Hoppin, os dois grupos possuem estilos contrastantes: o primeiro é o *organum* meslimático, tradicionalmente associado a esta escola; o segundo é um "tipo de discanto desenvolvido" (HOPPIN, 1978, p.201). Entre um dos exemplos mais radicais do primeiro tipo, está o *Ora pro nobis (GB-Lbl* add.36881, f. 22), em que a relação melismática entre as partes é clara e evidente (ex. 8). Com relação ao segundo tipo, Hoppin aponta a relação "nota-contra-nota" do discanto no século XII em oposição ao estilo melismático do primeiro tipo. No entanto, o "discanto desenvolvido" do repertório de St. Martial consiste na elaboração de duas, três ou quatro notas contra uma (1978, p.203). Entre as peças do repertório, muitas vezes ambos os estilos, melismático e discanto, são misturados com relação estrutural intimamente ligada ao texto - como pode ser visto em *Per patrum virginis* (ex. 9).

Exemplo 8: Início de *Ora pro Nobis* (HOPPIN, 1978, p.202).

Historicamente, o *versus* consta como o percursor do *conductus* polifônico[33] parisiense, embora ambos os termos podem ter sido correlacionados como sinônimos, com a preferência

[33] Em contrapartida, o *conductus* monofônico foi desenvolvido incialmente por necessidades funcionais ligadas ao serviço litúrgico. Etimologicamente relaciona-se com funções de 'transição', precedendo o fim do serviço religioso, ou ainda, da procissão cerimonial, assim como utilizada na introdução de *Benedicamus Domino*, cantadas nos finais das Vésperas e Laudas. No drama litúrgico *Ludus Danielis* (*Lbl Eg.2615)* o *conductus* foi

ao termo *conductus* pelos músicos do norte da Europa. As semelhanças ocorrem em variados níveis: textuais, com versificação poética organizada; e a motivação textual, com temas relacionados a Encarnação, a Virgem e festividades Natalinas (FULLER, 2001, p. 111). A estrutura da versificação poética – regularidade do número de sílabas rimas e agrupamentos dísticos ou estróficos – é elemento fundamental à construção do *versus* e da prosa (*sequentia*).[34]

Para exemplificar como estes procedimentos são estruturados, destaca-se o *versus, Per partum virginis;* nas tabelas abaixo observa-se o texto e a tradução, bem como a análise da estrutura textual, revelando a influência da estrutura poética na realização musical.

1a 1b 2a 2b 3a 3b 4a 4b 5	Per partum virginis/ dei et hominis/ sunt juncta federa. Vita tribuitur/ culpa diluitur/ que clausit ethera. Verbum, lumen dei patris/ sumpta carne alvo matris/ in hac die claruit. Verus deus verus homo/ est de Jesse natus domo/ ut profeta docuit. Sub carnis tegmine/ homo pro homine/ sol verus latuit. Felix puerpera/ que nos et supera/ unire potuit. Quam Miranda quam laudanda/ ante manes immortalis/ omni dignus gloria. Qui pro nobis fit/ ante manens immortalis/ omni dignus gloria. Immortalis/ fit mortalis/ sola tactus gratia.
1a 1b 2a 2b 3a 3b 4a 4b 5	Por meio do nascimento pela virgem, Deus e o homem juntaram-se em aliança. A vida é concedida, o pecado que faz o paraíso inacessível, é dissolvido. O Verbo, a luz de Deus pai, tendo tomado em carne no ventre de sua mãe, resplandeceu neste dia. Verdadeiramente Deus, verdadeiramente homem, nasceu na casa de Jessé, como o profeta declarou. Sobre a cobertura da carne, o homem para o bem da humanidade, o verdadeiro sol apareceu. Feliz o nascimento, que permitiu unirmos com o paraíso. Quão maravilhoso, quão louvável, quão rico, quão abundante é a misericórdia de Deus a ser comemorada. Ele que se tornou mortal por nós, permaneceu imortal de antes, é digno de toda a glória. O imortal se tornou mortal unicamente pela graça.

Tabela 2: Texto e tradução de *Per patrum virginis* (FULLER, 2011, p.57).

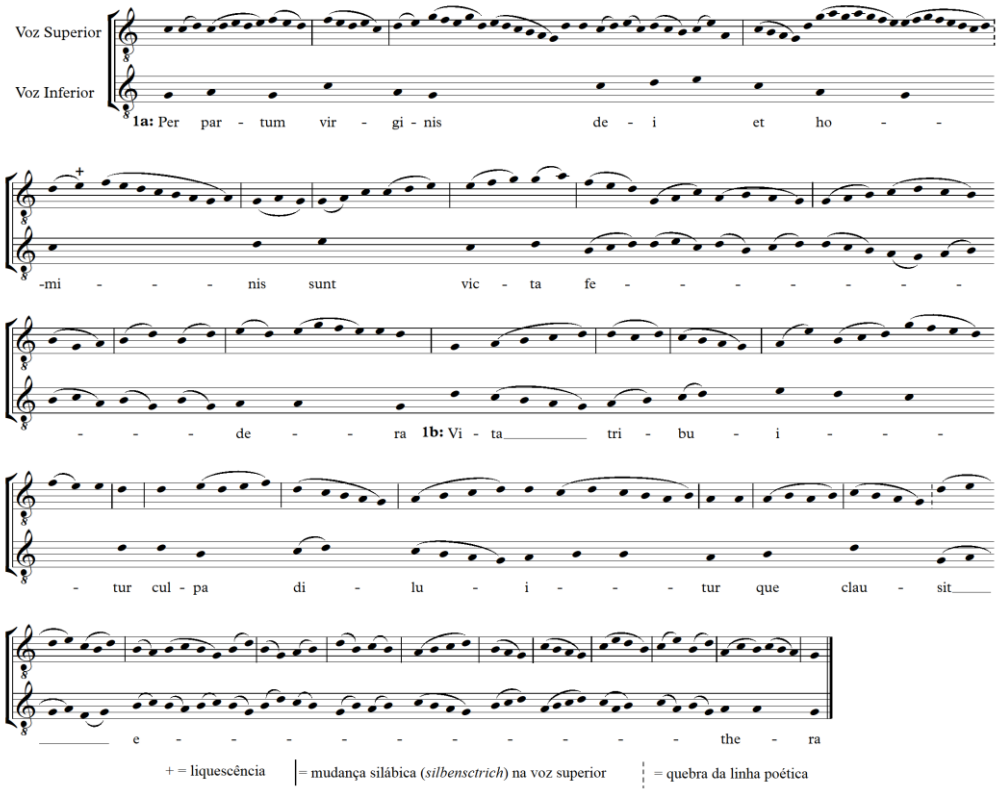
utilizado para acompanhar as entradas e saídas dos *dramatis personae;* também associado aos cânticos das Horas, com leituras das Matinas para a Missa, seguindo a segundas vésperas e com a refeição festiva ao final do dia. Se compararmos com outros acréscimos ao rito cristão, o *conductus* foi uma elaboração de um ato litúrgico, em contrapartida a elaboração de determinado canto, como o tropo. A contribuição rítmica e ciclicidade estrófica é semelhante à realizada pelo acréscimo realizado pelo hino ambrosiano no século IV. No entanto, no caso do *conductus* monofônico, destaca-se o uso da rima e o caráter individual das estrofes, com estruturas formais muito mais variadas e exemplos musicais contínuos, (sem repetições internas), apresentando música constantemente nova - técnica conhecida como *durchkomponiert* ou *through-composed* (composto continuamente). Tal procedimento também pode ser encontrado em formas polifônicas como o r*ondellus* e a *ballade*, além de constar em aspectos formais do *double cursus* utilizados na *sequentia*, na *clausula* e, posteriormente, nos motetos. (ELLINWOOD, 1941, p.165-204)

[34] No caso específico do *versus*, a estrutura da versificação é refletida também nos aspectos musicais, relacionado principalmente à organização textural.

Frases Musicais	Linha do Texto	Sílabas/Rimas	Acento
a b	1a 1b	6a 6a 6b 6c 6c 6b	Dáctilo
c d	2a 2b	8d 8d 7e 8f 8f 7e	Trocaico
e f	3a 3b	6g 6g 6e 6h 6h 6e	Dáctilo
g g	4a 4b	8i 8i 7k 8m 8m 7k	Trocaico
h	5	4m 4m 7k	Trocaico

Tabela 3: Estrutura textual e frases musicais de *Per patrum virginis* (FULLER, 2011, p.57).

O agrupamento do dístico é realizado a partir da mesma constituição silábica.[35] Deste modo, portanto, ressalta-se a qualidade típica dos *versus* de St. Martial: um elevado número de periodicidades na construção poética com ampla influência nos aspectos da organização musical, e sobretudo, textural, como pode ser observado na transcrição musical do primeiro dístico de *Per partum virginis* (ex. 9).



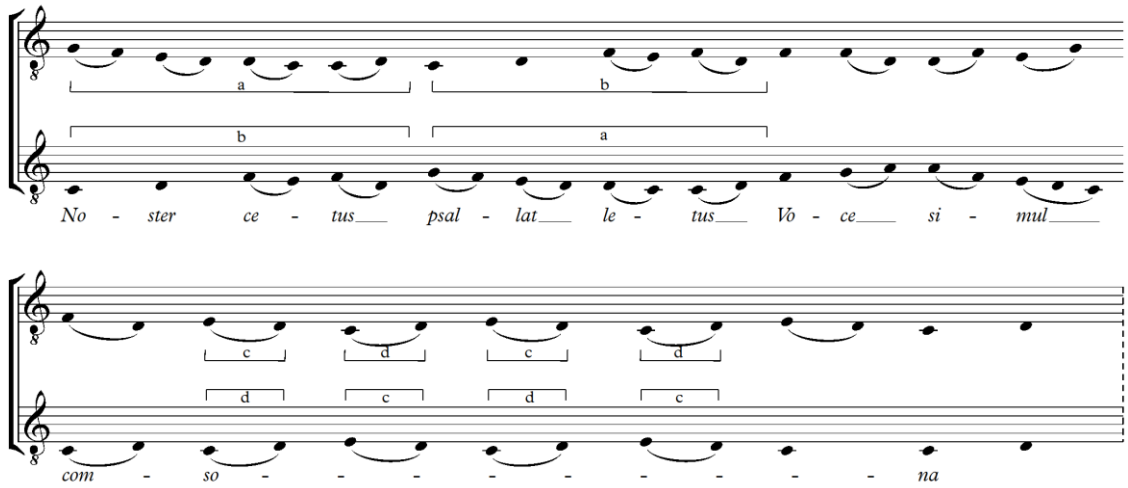
Exemplo 9: O primeiro dístico de um *versus* de Aquitânia, *Per partum virginis* (*GB-Lbl* add.36881, f. 4r). Digitalização baseada na transcrição de Fuller (2011, p.58).[36]

[35] Ainda que a periodicidade é intrinsicamente ligada pelo tipo de acento realizado - com acento dáctilo (dístico 1 e 3), e trocaico (dístico 2 e 4), e ainda um único verso trocaico no final.

[36] Já que não possui nenhum canto dado, a autora descreve as partes somente como "voz superior" e "voz inferior", embora há frequentemente o cruzamento entre as vozes.

Neste pequeno excerto, observa-se a estreita relação entre texto e música: as mudanças musicais-texturais são coincidentes ao seccionamento textual. No exemplo, uma textura melismática ocorre até a última palavra do verso, e a partir deste, a relação torna-se nota-contra-nota, priorizando movimentos contrários entre as vozes (mesmo com cruzamento entre elas). Apesar desta associação 'explícita' não continuar no restante da obra, as principais rimas são pontuadas com constantes chegadas a consonâncias perfeitas e na *finalis* modal (2011, p.60).

Embora não conste significativamente no repertório de St. Martial, salienta-se que uma das primeiras evidências do procedimento da permutação vocal na polifonia, ocorra no *tropus* do *Benedicamus*, *Noster cetus psallat letus* (ex. 10), copiado em três diferentes fontes de Aquitânia no sec. XII. A permutação entre as vozes ocorre logo no início entre a porção melódica *a* e *b*, e em uma proporção menor, entre as células *c* e *d*, como demonstrado no exemplo 10. De fato, o desenvolvimento 'imitativo' é mais consistente somente a partir do século XIII, como explanado por Walter Odignton e outros teóricos do século XIII, sendo aplicado sobretudo ao *rondellus*.



Exemplo 10: Primeira seção de *Noster cetus psallat letus* (*GB-Lbl* add.3688, f. 3). Transcrição de Judith Marshall presente no artigo "Hidden Polyphony in a Manuscript from St. Martial de Limoges" (1962, p.142).

1.1.8 **Repertório de Santiago da Compostela**

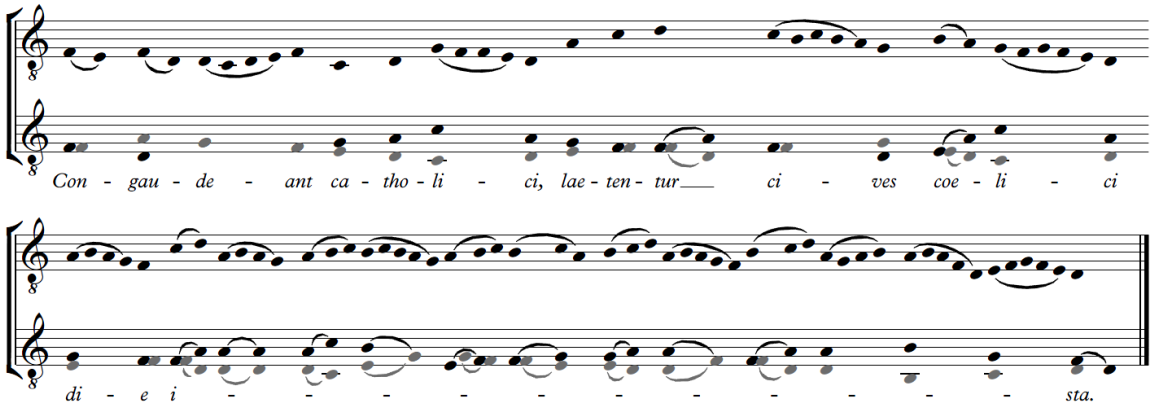
Assim como em St. Martial, a polifonia encontrada no *Liber Sancti Jacobi* (Livro de São Tiago) em Santiago da Compostela (a nordeste da Espanha, província da Galícia), é um documento sigificativo da chamada polifonia pré-parisiense. Como importante centro de peregrinação, comparado a Roma ou Jerusalém, Santiago abrigou as renomadas relíquias do

apóstolo Tiago. Assim como escrito no *Liber Sancti Jacobi*, o Papa Calisto II (falecido em 1124) é apontado como o autor de Ofícios e Missas às festividades de São Tiago, consequentemente, o manuscrito é conhecido como *Codex Calixtinus*.[37]

O códice é dividido em cinco livros, embora a parte musical (polifônica) é destinada somente a um suplemento subsequente.[38] Entre as vinte e uma peças polifônicas do códice, estão: cinco *conducti*/*versi* ou poemas estróficos em devoção à S. Tiago sem uma função litúrgica específica; quatro *tropi* de *Benedicamus* e três realizações sem *tropus* de melodias do *Benedicamus*; duas realizações dos *tropi* do *Kyrie*; elaborações polifônicas de seis cantos responsoriais (somente da seção solo), incluindo o *Gradual* e *Alleluia* para a Missa do Dia; e ainda, quatro dos doze responsórios do Ofício (1978, p.209). Portanto, nota-se que as realizações polifônicas (litúrgicas), estão todas baseadas em um canto pré-existente (2011, p.63). Embora o códice seja espanhol, os muitos autores mencionados no final do documento[39] são provenientes de variadas partes da Europa. Em comparação com o repertório de St. Martial, em Compostela, destaca-se a ênfase em cânticos polifônicos responsoriais. Em ambos os repertórios, são encontrados o estilo melismático e o discanto: os textos poéticos dos *conducti* e dos *tropi* do *Benedicamus* são invariavelmente construídos em discanto, por outro lado, o estilo melismático é encontrado nas melodias não 'tropadas' do *Benedicamus* e nos cânticos responsoriais.[40]

Ainda que não possua muitas novidades com relação a estrutura e estilo da polifonia de St. Martial, encontra-se em Compostela um dos primeiros registros da polifonia a três vozes: *Congaudeant Catholici*, que é apresentada na primeira página da coleção polifônica, imediatamente após *Nostra phalans* (1978, p. 212). Nesta obra, a voz mais aguda aparece sozinha, enquanto as duas vozes mais graves são apresentadas em cores diferentes (vermelho e preto), dispostas em apenas uma pauta. Texturalmente, as duas vozes mais graves movem-se em uma relação nota-contra-nota (tipicamente do *organum* livre), enquanto a terceira voz apresenta-se de maneira melismática e elaborada, como é observado na transcrição abaixo:

[37] Como aponta Hoppin, talvez a atribuição ao Papa se deva pelo reconhecimento de Santiago, pelo aumento da posição da Sé Arquiepiscopal em 1120 (1978, p.208).
[38] Um *conductus* monofônico é incluído no corpo do primeiro livro, sendo uma segunda voz acionada na coleção polifônica do códice; do mesmo modo, um outro *conductus* monofônico recebeu o mesmo tratamento, mas este consta originalmente no próprio suplemento (1978, p.209).
[39] Infelizmente estudiosos apontam que tais atribuições não são confiáveis (1978, p.208).
[40] Embora não sejam tão longas, como em St. Martial; exceto em dois *contrafacta* de *versus* provenientes do repertório de Aquitânia, especificamente *Ad superni regis decus* (uma versão de *Noster cetus psallat letus*) e *Gratulantes celebremos festum*, na versão de *Ad honorem sempiterni regis* (2011, p. 379).



Exemplo 11: *Congaudeant Catholici*, baseado na transcrição de Friedrich Ludwig publicado em *Handbuch der Musikgeschichte* (1930, p.182) de Guido Adler. Na pauta de baixo, assim como no manuscrito, as notas são escritas em duas cores.

Portanto, a partir dos acréscimos ao cantochão e o desenvolvimento teórico e prático da polifonia até meados do século XII, três importantes centros podem ser destcados: Worcester, St. Martial e Santiago de Compostela, acentuadamente distintos da técnica composicional explicada pelos teóricos do mesmo período. Nestes registros, as composições realizam procedimentos composicionais que continuam a serem aplicados e transformados na chamada escola de Notre-Dame. Como consequência deste processo, aspectos com relação a periodicidade e simetria começam a ser gradualmente desenvolvidos - processos que posteriormente são aplicados no *rondellus* e na *caccia*. A manipulação rítmica realizada durante o século XIII, propiciou aos compositores deste período, um maior controle da polifonia e do material musical em geral, resultando no início de artifícios composicionais e complexidades rítmicas, até então, não alcançadas pela limitação da transmissão musical.

1.2 Simetria e periodicidade no *Magnus liber organi*

Considerada como proeminente ponto de articulação na história da polifonia, as contribuições da polifonia parisiense de Notre-Dame podem ser sintetizadas nos seguintes aspectos: quantidade de repertório notado; transmissão por meio de múltiplas fontes; desenvolvimento inovador da notação rítmica.

Pelas indicações realizadas pelo Anônimo IV, estudante inglês da Universidade de Paris no final do século XIII, temos conhecimento de dois dos mais importantes compositores da escola de Notre-Dame, estabelecida por duas gerações de compositores entre c.1160 a c.1250 em Paris (COUSSEMAKER, 1876, p.327-365). Por meio do interesse histórico incomum

refletido nos agradecimentos realizado pelo Anônimo IV, sabemos que 'Magister Leoninus' (Mestre Leonin) foi conhecido como o melhor compositor de *organum* (*optimus organista*), escrevendo o "Grande Livro de *Organum*" (*Magnus liber organi*), a partir do Gradual e Antifonário para o aumento do serviço divino (1978, p.217). Este mesmo livro foi usado por *Perotinus magnus* (Perotin, o grande), conhecido como o 'melhor compositor de discanto' (*optimus discantor*), que encurtou os *organa* e compôs novas seções de substituição chamadas de *clausulae*, além da realização dos *organa* à três e quatro partes, e os *conducti* monofônicos e polifônicos.

Entre os principais manuscritos do repertório de Notre-Dame, destacam-se quatro: *Wölfenbüttel 677* (*W1*) e *Wölfenbüttel 1206* (*W2*), preservados na Biblioteca Ducal de Wölfenbüttel no norte da Alemanha; *Pluteus 29.1*, da Biblioteca Medicea-Laurenziana de Florença (*F*), a maior de todas as coleções, provavelmente copiada no final do século XIII na França; e o menor entre os manuscritos, Madri Bibl. Nac. 20486 (*Ma*), provavelmente de Toledo (1978, p.218).[41]

No repertório de Notre-Dame apresentado no *Magnus liber organi*, aponta-se três gêneros composicionais que possivelmente se originaram da técnica do discanto: a *clausulae*, curtas passagens incluídas ou pretendidas a serem incluídas nos *organa* (RANDEL, 2003, p.234); o *conductus*, canções em latim, monofônicas ou polifônicas (até quatro partes), em sua maioria devocional com tenores adicionados livremente (assim como a sua contrapartida *versus*); e o *motetus*, originado no começo do século XIII pela adição textual na parte mais aguda (*duplum*) das *clausulae*, com aplicação estrita dos modos rítmicos, inclusive no tenor (APEL, 1974, p.198).

O mesmo sistema de organização em "*scores*" empregado na difusão do repertório de St. Martial e de Compostela, também é utilizado nos manuscritos do *Magus liber organi*. Desta maneira, estabelece-se uma relação visual entre às vozes por meio da proporção da disposição gráfica. Porém, o uso apenas desta solução não fora suficiente devido à complexidade do repertório em Notre-Dame. Consequentemente, a necessidade de um maior controle do material levou ao desenvolvimento da chamada "notação modal", formada por seis diferentes padrões conhecidos como "modos rítmicos", utilizando a notação quadrada em oposição a antiga notação dasiana e neumática. De acordo com Hoppin, a introdução do ritmo é creditada a Leonin, embora o sistema dos modos rítmicos e a notação modal tenha sido desenvolvido de

[41] Além de outros pequenos fragmentos provenientes de variadas bibliotecas europeias.

maneira gradual até a sua aplicação (1978, p.221). No entanto, as descrições teóricas deste sistema somente aparecem após o século XIII, quando de certa maneira, a composição do *organum* já havia cessado. Logo, presume-se que a prática tenha sido iniciada e desenvolvida primariamente somente entre os compositores.

Duas principais teorias são discutidas sobre a 'origem' do sistema de notação modal. Willi Apel em *The Notation of Polyphonic Music 900-1600* (1942), aponta que ainda que frequente entre os teóricos modernos, a nomenclatura equivalente aos pés métricos da poesia clássica é realizada somente por Walter Odington, sendo este o "único teórico medieval a relacionar estes termos à poesia grega". Para esta relação, Apel explica: "é perfeitamente claro que esta referência à poesia Grega resulta de um estudo pessoal [de Odington], em contraste a opinião que pode ser encontrada em muitos outros livros, por exemplo em *Handbuch der Notationskunde* (1919, p. 202) de Johannes Wolf, que não oferece a mínima evidência de que os modos rítmicos tenham sido desenvolvidos do métrica poética da Grécia antiga" (APEL, 1942, p.222).[42] Por outro lado, no primeiro capítulo de *The Rhythm of Twelfth Century Polyphony* (1954), William G. Waite descreve uma possível relação com Santo Agostinho (*De musica*), ainda que em sua descrição utiliza-se apenas duas unidades de mensura: longa (*longa*) e breve (*brevis*), não utilizando a *ultra mensuram* ou nota mais longa (que assemelha a semínima pontuada) como descrito na relação da tabela 3.

Modo	Métrica	Equivalência Musical
1	Trocaico: longa - curta	
2	Iâmbico: curta- longa	
3	Dáctilo: longa curta longa	
4	Anapesto: curta curta longa	
5	Espondeo: longa longa	
6	Tribraquio: curta curta curta	

Tabela 4: Os seis modos rítmicos (HOPPIN, 1978, p.222).

[42] De acordo com o texto mencionado por Apel, antes de apresentar a relação dos modos e seus respectivos nomes, Wolf escreve: "a seguir, os seis modos mais antigos da teoria mensural, com base nos πόδες [*pés* ou *pódes*] dos gregos" (*Sechs modi unterschieden die ältesten Mensuraltheoriker in Anlehnung na die metrischen πόδες der Griechen*). De fato, não há nenhuma relação a uma possível atribuição dos nomes. O que consta, é uma intrínseca relação entre os modos e o repertório dos *troubadors* e dos *trovères*, pois notadamente, os três primeiros modos são relacionados a melodias deste repertório (WOLF, 1913, p.202). De acordo com Riemann, o 'primeiro' (*sic*) teórico a explanar sobre esta teoria foi Jeronimo de Moravia em *Discantus positivo vulgaris*; aplicado de maneira similar pelo Anônimo VII (inclusive com a mesma disposição), e também por Johannes de Garlandia (RIEMANN, 1974, p.135).

Desta relação, surgem as primeiras concatenações ritmo-melódicas denominadas *ordines* (*ordo* no singular) aplicadas nas *clausulae*[43]. Esta organização possui dois tipos principais: *perfeita*, quando há três realizações do padrão e uma pausa substituindo a segunda parte do padrão (fig. 3, 'A'); e *imperfeita*, quando a última nota completa o padrão estabelecido, sendo seguida de uma pausa posta no lugar do que seria a próxima realização do padrão (fig. 3, 'B').

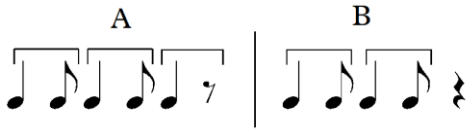


Figura 3: *Ordo* perfeita e imperfeita, respectivamente.

Neste sistema, a organização dos *ordines* está intrinsicamente ligada às repetições de um padrão modal, sendo possível identificá-las de acordo com uma determinada disposição dos neumas. Esta relação refere-se ao tamanho da frase musical designada de acordo com a repetição do padrão métrico entre: *Primus Ordo* (uma vez), *Secundus Ordo* (duas vezes) e *Tertius Ordo* (três vezes) (APEL, 1942, p.222). O processo do desenvolvimento da notação modal provavelmente iniciou a partir da necessidade da difusão do cantochão, expresso por notas "soltas" e diferenciadas pelo uso da *virga* (𝅘𝅥) e o *punctum* (■) – inicialmente separando notas agudas e graves, e posteriormente, notas longas e breves, respectivamente.[44] No entanto, a notação dos melismas não é realizada com notas soltas; a solução para a notação dos melismas rítmicos foi a realização destas figuras em agrupamentos, embutindo um significado mensural diferenciado entre elas até então inexistente pelas notas soltas. Para a apropriada distinção, a forma dos neumas não representam os valores das notas, mas sim, diferentes aplicações entre estes agrupamentos. Portanto, neste sistema não há valores independentes, pois as notas somente são reconhecidas e interpretadas de acordo com o seu agrupamento, assim como consta na tabela com os seis agrupamentos da notação modal (fig. 4).

[43] Pequena porção contrastante no *organum* realizada essencialmente em discanto.
[44] Figuras simples podem ter valores diferentes de acordo com o contexto. Como aponta Hoppin, muitas vezes os escribas não fazem nenhuma distinção no uso das figuras. Quando utilizadas nos tenores das *clausulae* em discanto, por exemplo, observa-se a relação entre as partes para determinar o valor apropriado (HOPPIN, 1978, p.227).

Figura 4: Padrões de ligadura dos modos rítmicos (HOPPIN, 1978, p.224). Embora raramente aplicado, o quarto modo pode conter apenas uma única nota no terceiro agrupamento.

Do ponto de vista musical, as repetições exatas de padrões rítmicos não eram suficientes para a técnica composicional em Notre-Dame. Portanto, desenvolveu-se 'quebras' dos modos rítmicos que foram divididos em dois procedimentos principais: *fractio modi* (quebra do modo), subdividindo o padrão modal em notas menores, longas em breves e breves em semibreves; e o processo inverso, *extensio modi*, combinando notas dos padrões modais em valores mais largos (1978, p.225). Como exemplo de *fractio modi*, estão: a *conjuctura* ou *currentes*, ligaduras realizadas por notas em formato romboidal descendentes, que expandem ritmicamente a passagem modal; e a *plica* (dobra), desenvolvido a partir de neumas linquecentes do cantochão, que resulta em uma nota ornamental no final da ligadura, aplicando uma haste para cima ou para baixo na última nota (para notas superiores e inferiores, respectivamente) (1942, p.226).[45] Quanto aos aspectos métricos, Apel aponta duas possibilidades: caso a longa seja imperfeita (*ordo* imperfeita), a *plica* terá metade do seu valor, caso seja perfeita (*ordo* perfeita), a nota terá um terço do seu valor. Uma outra possibilidade, de acordo com Johannes de Garlandia, é o uso da *plica* para expressar o sexto modo, como apresentado no exemplo realizado pelo o autor (fig. 5):

[45] Ou quando aplicado a uma nota simples, a haste é posta em ambos os lados, para cima ou para baixo.

Figura 5: Exemplo de J. de Garlandia em "*De musica mensurabili*" neste caso expressando o sexto modo e uma possível transcrição livre em que as notas da plica possuem o mesmo valor (COUSSEMAKER, 1876, p. 101). Embora na transcrição moderna, geralmente a plica é expressa com um traço na respectiva nota, Apel sugere que não haja nenhuma distinção.

1.2.1 **Periodicidades no *Viderunt Omnes* e *Ex semine*, do *Alleluia: nativitas***

Mesmo com as "quebras" ou expansões do sistema rítmico, constata-se o aumento gradual e busca da periodicidade rítmica – de certa maneira, inerente ao próprio sistema dos modos, atuando, consequentemente, como princípio unificador. Entretanto, o uso proposital de uma possível 'canonicidade'[46] rítmica, é encontrado nos tenores das *clausulae*: um dos primeiros indícios do uso da imitação estrita ou canônica como artifício composicional; ou seja, a concepção de um "modelo" e sua repetição ou 'imitação', mesmo que apenas do parâmetro melódico. Pelo fato do tenor utilizar todas as notas do melisma de um cantochão nas *clausulae*, de acordo com Hoppin, este raramente poderia ser estendido, significando a inclusão de mais notas no canto original. Para alargá-lo, a única solução é a repetição de sua melodia, integral ou em parte, dentro de uma única *clausula*. Este processo foi realizado essencialmente em dois métodos: (1) o tenor mantém o padrão rítmico, embora a sua repetição é iniciada em uma nota diferente de seu modelo, variando em ritmo; ou (2) pela ênfase estrutural por meio da repetição literal da melodia e variação rítmica (1978, p.231). Cada uma destas repetições é denominada *cursus*, segmentando, assim, estruturalmente a composição. Para ilustrar ambos os métodos, Hoppin apresenta dois exemplos: *Ex semine*, do *Alleluia: nativitas* e *Mulierum*, ambos do *Magnus liber organi*, reproduzidos a seguir:

[46] Em substituição ao termo "imitação estrita".

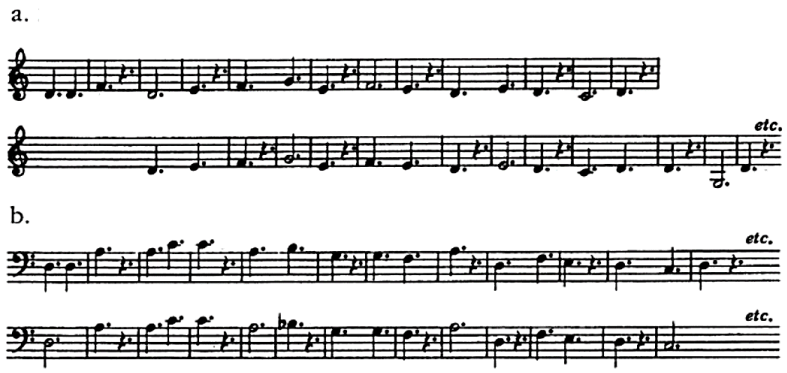


Figura 6: Extrato das repetições melódicas nos tenores das *clausulae* em discanto (HOPPIN, 1978, p.231). Exemplos: (a) *Ex semine*, do *Alleluia: nativitas* (*Pluteus 29.4*, f. 112v), e (b) *Mulerium* (*Pluteus 29.4*, f. 47).

Figura 7: Fac-símile do exemplo a *Ex semine*, do *Alleluia: nativitas* (*Pluteus 29.4*, f. 112v). A seta indica o início do extrato.

Exemplo 12: Transcrição baseada em Hoppin de ambas as vozes realizadas da *clasulae* acima indicada (1978, p.53). Observe a demarcação da imitação melódica ou *cursus*, no tenor (a e a').

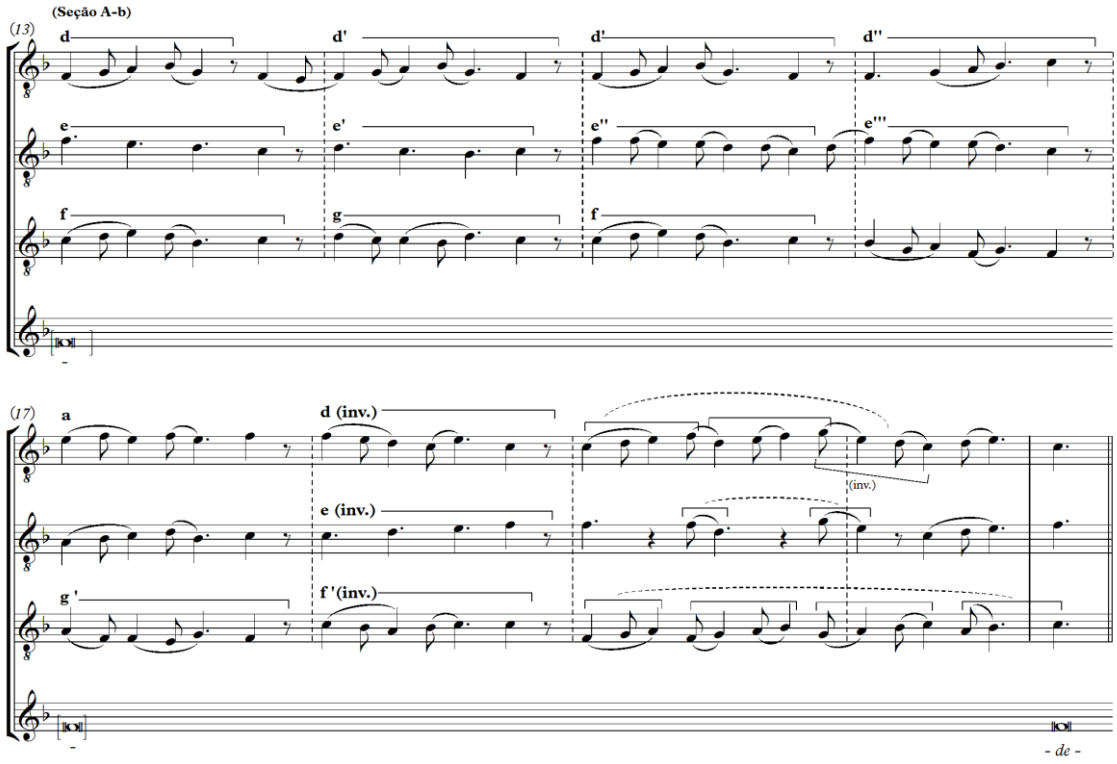
Talvez um dos exemplos mais evidentes de periodicidade e imitação no repertório do *Magnus liber organi* seja, *Viderunt omnes fines terrae* (todos os confins da terra contemplaram); um *organum quadruplum* atribuído a Perotin, a primeira peça do manuscrito de Florença (fig. 8).[47] Baseado em um *Gradual* de Natal (salmo 98), a textura do *Viderunt* é formada por um tenor sustentado incluindo três vozes superiores em discanto – ou melismáticas, se comparadas ao tenor. Na transcrição do extrato (exemplos 13, 14 e 15), apresenta-se a porção musical da palavra "*Vi-de-runt*", incluindo a análise gráfica que revela periodicidades motívicas e imitações canônicas entre as vozes. Uma análise semelhante foi realizada por Ludwig Friedrich em *Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhundert*, principal referência para transcrição musical apresentada. [48]

Durante todo o extrato, é observado ao menos quatro importantes procedimentos composicionais 'imitativos', que sugerem uma possível consciência à 'identidade motívica': (1) permutação vocal; (2) variação motívica; (3) padrão-sequência ou sequências melódicas; e (4) imitação linear (ou fugal). Portanto, embora a textura entre as três vozes superiores seja apresentada em discanto, outros procedimentos fugais também podem ser observados. Após a "abertura", a seção A-a é iniciada com as três vozes superiores em permutação vocal entre os motivos *a* e *b*; nos compassos 2 e 4, observa-se uma variação do motivo *a*, já que o mesmo é apresentado de maneira transposta; o motivo *c*, no compasso 9, é variado e invertido. Nos compassos seguintes, observa-se a imitação linear variada entre as duas vozes intermediárias (c. 9), bem como sequências melódicas nas respectivas vozes (c. 9 e 10), que proporcionam maior direcionamento frasal. No compasso 11, realiza-se uma repetição literal entre as vozes intermediárias.

[47] Embora outros *conducti* também apresentam periodicidades imitativas, como no caso de *Pater noster*, *Dum sigillum*, e o *organum triplum*, *Descendit*, ambos do mesmo manuscrito de Florença (APEL, 1957, p.28).
[48] Para uma questão da facilitação dos apontamentos dos procedimentos relacionados a estes exemplos musicais, decidiu-se utilizar uma segmentação ilusória de compassos.

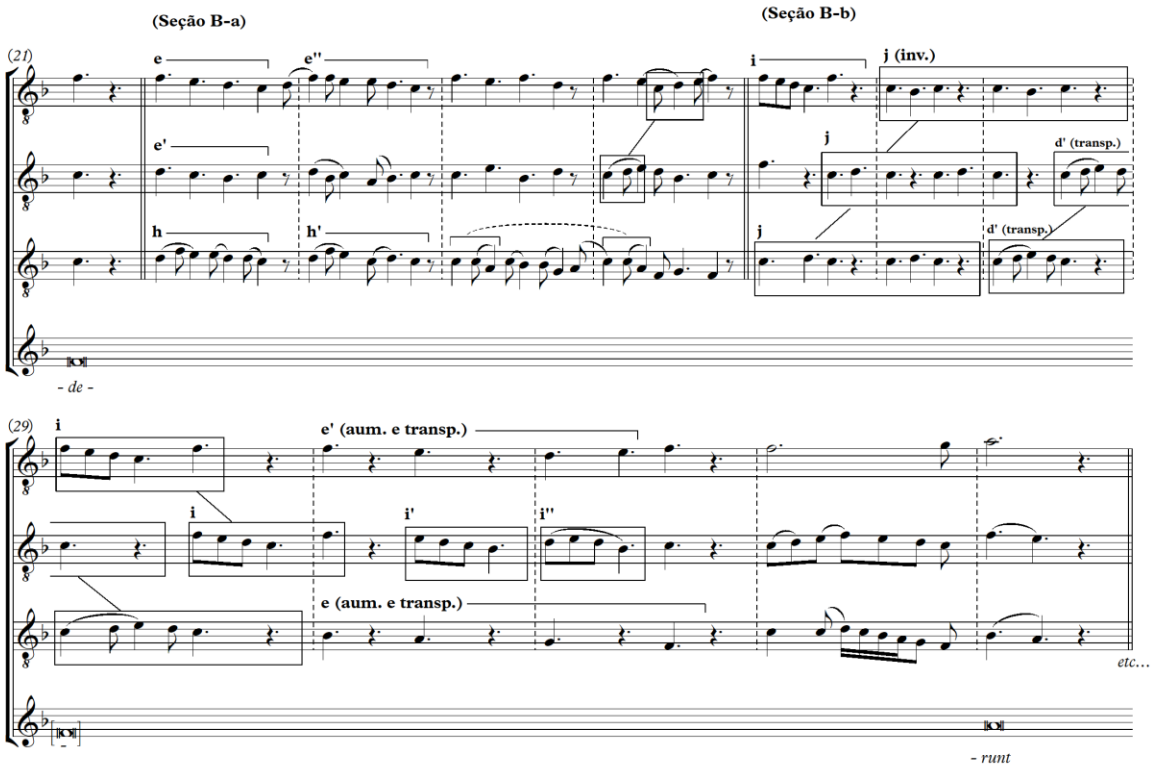
Exemplo 13: Primeira segmentação, denominada seção A-a (“c. 1-12”).

Na seção seguinte (ex.14), denominada A-b, um novo material melódico é apresentado (motivos *d*, *e* e *f*). Na voz mais aguda, observa-se a repetição variada do motivo *d* e *e* (c. 13 a 16), formando em conjunto a nota sustentada, um ‘plano de fundo’ no desenvolvimento do motivo *f*. No compasso 18, apresenta-se os motivos *d*, *e* e *f’* de maneira inversa, seguidos por padrão-sequência nas três vozes (com a presença do motivo invertido no c. 20); embora em duas vozes da trama polifônica, compartilham-se do mesmo modo rítmico.



Exemplo 14: Segunda segmentação, denominada seção A-b (“c. 13-21”).

Na terceira segmentação, seção B-a (c. 21 a 25), inicia-se na sílaba “*de*”, sendo a variação motívica o principal processo composicional utilizado. Em seguida, na seção B-b, há um claro contraste textural: os motivos *j* e *d’* são apresentados de maneira fugal, aplicando também o motivo *e* (assim como o motivo *e’’*) de maneira aumentada (c.30 e 31), conduzindo ao fechamento cadencial na sílaba “*runt*”.



Exemplo 15: Terceira e quarta segmentação, denominada seção B-a e B-b (“c. 21-33”).

Figura 8: Fac-símile do excerto transcrito, *Viderunt omnes fines terrae* (Pluteus 29.1, f. I).

1.2.2 *Leto leta concio* e *O quanto consilio*: argumentos de Falck e Sanders

Robert Falck no artigo, "*Rondellus, Canon, and Related Types before 1300*" (1972), apresenta a hipótese de um registro aparentemente anterior ao já estabelecido cânone 'mais antigo já documentado' (*sic*), a *rota*, *Sumer is icumen in*; neste caso o autor aponta, como evidência, dois *conducti: Leto leta concio* e *O quanto concilio,* encontrados no Magnus Liber Organi (*Pluteus* 29.1) – hipótese refutada veementemente por Ernest Sanders. Segundo Falck, ambos os *conducti* são distintos do restante da coleção do repertório de Notre-Dame por essencialmente três motivos: (1) não há outras estrofes apresentadas; (2) são expressas sem repetições de seções, não tanto para *O quanto consilio*, mas inteiramente para *Leto leta concio,* desqualificando-a como '*rondeaux'*; (3) cada uma das peças indicam, após o término, uma parte do início, o que aparenta ser uma indicação para o cantor retornar do começo da peça (FALCK, 1972, p.42). Conforme aponta Falck, outro indício significativo é a construção textual: ambas as peças possuem o mesmo número de linhas, podendo a música ser dividida em duas metades iguais. No caso de *O quanto consilio*, as duas metades podem formar um contraponto a duas partes, possivelmente um 'cânone rondeado' e não um *rondeau*, como mostra o exemplo 16. Por outro lado, *Leto leta concio* é dividido em quatro frases do mesmo tamanho (que podem ser complementares), formando um possível contraponto a quatro vozes, que podem ser combinadas igualmente em discanto (ex. 17).

Portanto, mesmo com as dissonâncias no início, entre a primeira e a segunda frase, hipoteticamente, *Leto leta concio* pode ser reconhecido como um 'cânone rondeado' a quatro partes (1972, p.43). Falck aponta ainda que a presença de *Leto leta concio* em um manuscrito mais antigo, *Hortus deliciarum* de cerca de 1180 – destruído em 1870 – estabelecendo-o como o cânone mais antigo já documentado, antecedendo ao menos sessenta anos o famoso *Sumer Canon* (1972, p.45).

Exemplo 16: Transcrição de *O quanto consilio* (FALCK, 1972, p.44).

Exemplo 17: Transcrição de *Leto leta concio* (FALCK, 1972, p.44).

Figura 9: Fac-Símile dos *conducti*, *Leto leta concio* e *O quanto consilio* (Pluteus 29.1, f.470v).

No entanto, em 1978, Ernest H. Sanders, editor do *Journal of the American Musicological Society*, refuta as hipóteses publicadas no artigo de Falck, no mesmo *jornal.* Entre os principais pontos que fundamentam a posição contrária de Sanders, estes também apontados por Virginia Newes (1987, p.41), destacam-se três: (1) nenhum paralelo em fontes medievais é observado para que os *conducti* presumidamente voltem ao início (como um *ritornello*), baseando-se no fato que ao término, uma porção inicial é realizada; (2) quando realizada de maneira canônica, a 'nova' interpretação de ambas as composições produz um contraponto 'não satisfatório'; (3) o texto de *Leto leta concio* é similar, mas não igual ao encontrado no *Hortus diliciarum* (c. 1180).[49]

Em seu trabalho, Newes também ressalta uma confusão terminológica realizada por Falck ao fundamentar o entendimento de *rondellus* sob a definição dos teóricos Jerome de Moravia e Walter Odington. Neste ponto de vista, Falck estaria confundindo os significados entre *rondellus*, cânone rondeado e forma-refrão, sendo estas distorcidas do sentido original ou mesmo não presentes em suas fontes primárias.

> [...] os dois teóricos atribuem significados muito distintos para a palavra *rondelli*: Jerome de Moravia o cita como canções em que ocorre a repetição

[49] Como aponta Sanders, as canções presentes no manuscrito *Pluteus* 29.1, provavelmente são datadas do sec. XIII ao invés do sec. XII (SANDERS, 1978, p. 170-173).

> de frases, chamando a permutação vocal de *color;* Walter Odington apoia o uso idiossincrático do termo *rondellus* como permutação vocal, com explicação precisa por meio de um exemplo musical. Apesar da confusão linguística, *forma-refrão* e *cânone rondeado*, não possuem nenhuma relação do ponto de vista da estrutura formal (NEWES, 1987, p.41-42, grifo nosso).

Em reposta às colocações de Sanders, Falck rebate em uma publicação de 1979 (também no *Journal of the American Musicological Society*), por meio de evidências conjuntas de procedimentos similares aos encontrados em ambas as peças, validando-as em estrutura. No final de sua reposta, questiona a atribuição realizada por Sanders do importante relato do canto polifônico de Giraldus Cambrensis (*Descriptio Cambrie*, c.1188)[50], relacionando-o com o *rondellus* inglês. Com relação a este aspecto, Falck comenta:

> Esta interpretação (de Sanders) não é impossível, mas sugerir que a ausência de "notação ou comentário" para estas peças é prova para a prática descrita, isto certamente não é permissivo. De fato, "*Leto leta*" pode ser a melhor evidência que nós temos do tipo de canto descrito por Giraldus, embora, infelizmente, é quase certo que não seja inglês (FALCK, 1979, p.169).

De qualquer modo, a maneira como ambas as peças são apresentadas no manuscrito são indiscutivelmente singulares. Mesmo que com dissonâncias não usuais, o contraponto, de certa maneira, é aceitável para os 'padrões' da Escola de Notre-Dame, possuindo outras obras originalmente polifônicas com tais características, como nos outros três *conducti* a três vozes: *Deus misertus* (f. 8v), *Mundus vergens* (f. 9) e *Vetus abit* (f. 10-10v), do mesmo manuscrito.

[50] Lloyd Hibberd em "Giraldus Cambrensis on Welsh Popular Singing" (In: *Essays on Music in honor of Archibald Thompson Davison*, Harvard University, 1957), oferece uma tradução (em inglês) da passagem do capítulo III, "Concernente ao cântico sinfônico" (*symphonicis cantibus*) e "cantilena orgânica" (*cantilenis organicis*) do canto popular galês: "Quanto à sua eufonia musical (*modulamine*), eles não cantam uniformemente (*uniformiter*) como realizado em outros lugares com muitas ritmos e alturas [ou intervalos, *modulis*], de modo que em uma multidão de cantores, como é costume entre essas pessoas, ouve-se diferentes canções e diferenciações entre as vozes; [assim] como você vê [diferentes] cabeças e ouve uma melodia orgânica, carregando uma consonância com a doçura suave de Si bemol. Entretanto, na parte norte da Grã-Bretanha, isto é, além de Humber, assim como na fronteira de Yorkshire, o povo inglês que habita às estas terras, emprega o mesmo tipo de 'harmonia sinfoniosa' (*symphonica harmonia*) em seu cantar, mas é [realizado] em somente duas partes: um murmura abaixo e o outro, suavemente e agradavelmente, acima. Ambas as nações adquiriram essa particularidade: não pela arte, mas pelo uso prolongado que tornou, por assim dizer, natural. Além disso, prevalece em ambas as nações (e está profundamente enraizado), nada o que é musical (*melice*) é realizado de maneira simples; somente entre os mais antigos, pois entre os mais novos, é [realizado] em duas partes. E o que é mais notável, é que crianças mal saem da infância quando seus lamentos têm se transformado em canções (*cantus*), observando o mesmo desempenho musical (*modulationem*) [dos mais adultos]. Desde que os ingleses, em geral, não empregam este método para realização musical (*modulationibus*), mas apenas os do Norte, acredito que os dinamarqueses e noruegueses, por quem estas partes da ilha foram invadidas com maior frequência (e mantidas por mais tempo), foram influenciados pela maneira de cantar, bem como pela maneira de falar (HIBBERD, 1957, p.18).

1.2.3 ***Clausulae* e o *motetus***

Nas formas mais antigas do *Magnus liber,* há a predominância do *organum* melismático, presumidamente compostas ou relacionadas à Leonin. Nestas peças, são encontradas as *clausulae*, ou a seção contrastante em discanto do *organum*, as quais, a partir da segunda geração de compositores de Notre-Dame, foram ampliadas tornando-as cada vez mais independentes. Muitas experimentações levaram a adição textual às *clausulae*, assemelhando ao processo do *tropus* realizado no cantochão. Desta maneira, com inúmeras implicações ocasionadas pela mudança do texto, desenvolveu-se a criação do *motetus* (a partir do termo *mot*, ou 'palavra' em francês), no início do séc. XIII ou cerca de 1200-1220 (EVARIST, 2011, p.77). De acordo com Evarist, a relação entre a *clausula* e o moteto em um estado inicial, possui, ao menos, dois fenômenos relacionados: a ideia de que sejam compostos para o mesmo contexto - supondo que sejam trocados ao longo do tempo por aqueles que os cantam; e a ideia que os textos podem ser adicionados à música melismática - a adição de novas partes, como o *triplum* de uma peça a duas vozes e a substituição de um texto pelo outro (2011: p.80).[51] A prática inicial deste processo é o moteto à duas partes a partir da *clausula*, tornando gradualmente independente e mais denso em textura. Neste contexto, em alguns casos, uma quarta parte (*quadruplum*) também poderia ser adicionada, gerando um "duplo moteto", no qual, aplicavam-se também, textos na mesma obra, em Latim e língua vernácula, sendo este denominado "moteto bilíngue". Para elucidar o processo inicial, apresenta-se a figura 18: um excerto da clausula *[Immo]latus est* e a adição textual do mesmo excerto, o moteto *Immolata paschali victima/Latus* (ex. 19), ambos contidos no manuscrito *Pluteus* 29.1.

Exemplo 18: *Clausula* a duas vozes, *[Immo]latus est* (*Pluteus* 29.1, f. 158).

[51]Em algumas vezes, tais trocas resultavam em uma acentuada incongruência, já que os textos em francês são relacionados a temas amorosos e ocasionalmente à assuntos lascivos, porém nunca cantados dentro de igrejas, reservados apenas a reuniões sociais, misturando tradição gregoriana com aspectos crescentes do movimento *trouvère*, incluindo frequentes permutações e trocas textuais e musicais, como nos *quodlibets*, por exemplo, quando cada uma das vozes é formada a partir de diferentes melodias já existentes (APEL, 1974: p.542).

Exemplo 19: Moteto a duas vozes, *Immolata paschali victima/Latus* (*Pluteus* 29.1, f. 411).

1.2.4 **Codex Montepellier**

Ainda que fatores sobre a periodicidade motívica podem ser observados nos motetos de Notre-Dame (descendentes das *clausulae*) - como às constantes reiterações ritmo-melódicas no tenor -, outras coleções do século XIII possuem outras evidências significativas a este respeito, como o *Codex Bamberg* e o *Codex Las Huelgas*; no entanto, para o propósito deste capítulo, destaca-se o *Codex Montpellier* (*Bibliothèque Inter-Universitaire, Section Médecine,* H196) de c. 1250-1300. Este *codex* reúne um repertório formado por 328 peças polifônicas, divididas em oito fascículos, separadas por diferentes gêneros polifônicos, como: a polifonia litúrgica; os motetos triplos (tenor com a adição de três partes); os motetos duplos politextuais (tenor com adição de duas partes); os motetos duplos latinos; os motetos duplos franceses; os motetos franceses (a duas vozes); e os motetos duplos, possivelmente recopiados nos fascículos 2 e 6.[52] Desta coleção, Apel aponta quatro casos significativos do uso da 'imitação': *Riens ne puet/ Riens ne puet/ Aperis* (*F-MOf*, n.96); *En non dieu/ Quant voi/Eius in oriente* (*F-MOf*, 95); *Lam nubes/Lam Novum/ Solem* (*F-MOf*, n.258); e o mais "engenhoso", de acordo com o autor, *S'on me regarde/ Prenés i garde/ Hé, mi enfant* (*F-MOf*, n.308).

No fascículo 8, no moteto *S'on me regarde* (fig. 10), observa-se o uso de um tipo de notação pré-franconiana em que as ligaduras (típicas da notação modal), e a mensura individualizada (típicas da notação franconiana), aparecem juntas. Quanto estrutura, o moteto pode ser dividido em duas partes, realizadas a partir de dois fatores: (1) pela periodicidade estrutural realizada pelo tenor (T1), iniciado no c. 9 até o c. 20; (2) repetição quase literal realizado pelo *triplum*, seguido por uma imitação canônica (frase A) no *motetus* e em seguida,

[52] Entre os fascículos 1 a 6, denomina-se o "antigo corpo" de peças polifônicas, quanto que os últimos dois fascículos possuem características dos últimos trinta anos do século XIII. Como indicativo a uma possível ordem cronológica de estilos da polifonia medieval francesa, nota-se um sistema diferente de notação aplicado nos fascículos 2, 6, 7 e 8.

no *triplum*, com exposições de motivos já apresentados em contraponto. Assim, em diferentes níveis, a periodicidade motívica proporciona a segmentação estrutural.

Na seção A (ex. 20), nota-se o uso da técnica da permutação vocal (motivos *a* e *b*) entre as vozes mais agudas. Observa-se uma periodicidade frasal em dois momentos: na retomada do material *a* e *b*, e na introdução de um novo motivo (*d*) de maneira justaposta, realizando a transição da seção (c. 6 a 8). Um outro motivo muito presente durante toda a peça é a configuração rítmica do motivo *b''* (três notas curtas e uma longa), embutido também nas outras apresentações do motivo *b* e *d*. Deste modo, observa-se ainda, uma relação 'imitativa' do mesmo motivo rítmico presente em toda seção A (exceto c. 7 e 8 do *triplum*), já que as realizações das colcheias podem ser compreendidas como uma variação ornamental das semínimas.

Exemplo 20: Moteto, *S'on me regarde/ Prenés i garde/ Hé, mi enfant*, (F-MOf, n.308, f. 375), seção A (transcrição do autor).

Contrastando em procedimento composicional, a seção B (ex. 21), caracteriza-se por um elemento no tenor (T1); tratado de maneira periódica, secciona a voz mais grave e toda a

seção B, com ênfase em (Lá), no quinto grau do primeiro modo, material de toda a peça. Em complementação, a apresentação do material temático A, é justaposto e imbricado ao início de sua segunda apresentação (no *triplum*, c. 16). No início da seção, observa-se ainda a repetição exata dos motivos *a*, *b* e *d*, provenientes da seção A; há ainda a recorrência de materiais já expostos (assim como a adição de novos), como o motivo apresentado primeiramente no *motetus*, repetidos no *triplum* nos comp. 14 e 15.

Exemplo 21: Moteto, *S'on me regarde/ Prenés i garde/ Hé, mi enfant*, (F-MOf, n.308, f. 375), seção B (transcrição do autor).

Figura 10: Fac-símile de parte do moteto, *S'on me regarde/ Prenés i garde/ Hé, mi enfant*, (*F-MOf*, n.308, f. 375). Nota-se que as vozes são escritas em partes separadas, remetendo ao estágio pré-franconiano da individualização da mensura.

A periodicidade motívica, tanto melódica quanto rítmica, é recorrente por todo o moteto[53]. Neste ponto de vista, a 'imitação' pode ser afirmada como principal recurso composicional, dada a importância estrutural aplicada. Talvez o aumento da recorrência de estruturas, seja um dos indícios do crescente interesse empírico pela recorrência da identidade motívica na polifonia, entre os sec. XIII e XIV. Assim, há uma contribuição mútua entre novas ideias provindas das adições textuais/musicais presentes no moteto, e um maior controle da notação representado pela individualização da mensura, um dos mais significativos passos para a elaboração da complexidade polifônica neste período.

[53] Por se tratar de uma nova manifestação de notação, neste estágio (pré-franconiano), há a consideração imitativa também dos aspectos rítmicos como consequência da manipulação individual da notação, diferindo em substância da notação modal – onde invariavelmente, a recorrência rítmica ocorre da limitação de escolhas neste aspecto. Contudo, observa-se uma influência dos modos rítmicos que naturalmente proporciona em uma tendência na repetição rítmica, particularmente pelo estágio inicial do processo de individualização da mensura.

1.3 Dois direcionamentos teóricos na polifonia do séc. XIV

1.3.1 A notação mensural

Como exposto por Sanders e Lefferts, a dissolução do sistema modal foi resultado da proliferação de valores de notas curtas e do aumento da prolixidade dos textos franceses presentes no *triplum*, suscitando reformas de notação, como as apresentadas por Franco de Colônia em *Ars cantus mensurabilis* de c. 1260 (SANDERS; LEFFERTS, 2001, p. 195).[54] A sistematização de Franco constitui de uma mistura entre ligaduras (geralmente de até três notas) e notas com valores individuais, incluindo também símbolos, sintetizados em normas convencionalizadas de justaposição e a inclusão de sinais para pausas. Conforme aponta Hoppin, uma das atribuições "inovadoras" de Franco – além da unificação dos princípios da mensura até este ponto -, é a consolidação do *tempus* (a duração da *breve*), constituído de um valor ternário que possui três semibreves com valores iguais ou duas desiguais, conforme a tabela 5 (HOPPIN, 1978, p.335).[55]

Nome	Figura	Valor (*in tempora*)	Equivalente moderno
Duplex Longa		6	
Longa perfeita		3	
Longa imperfeita		2	
Breve		1	
Breve alterada		2	
Semibreve (menor /maior)		1/3+2/3	
Semibreve (três menores)		1/3+1/3+1/3	

Tabela 5: Notas individuais e valores da notação franconiana (HOPPIN, 1978, p.335).

[54] De acordo com Hughes (HUGHES, 2001, p. 198), a data do manuscrito permanece dividida. Estudiosos apontam duas possíveis datas: 1260 (Strunk, Hoppin, Besseler e Huglo) e 1280 (Reaney, Gilles, Arlt e Haas). Pelo fato da constatação de propostas rítmicas realizadas por Franco estarem presentes no repertório de meados do sec. XIII, há uma inclinação para a atribuição do tratado relacionado a data mais antiga.

[55] Embora o uso do número três na música possa ser ligado à semelhança da Santíssima Trindade cristã, provavelmente não foi motivado por um simbolismo teológico; ao invés disso, foi o posicionamento da música como uma disciplina matemática do *quadrivium*, o responsável ao equacionar a 'perfeição' às unidades ternárias dos modos rítmicos (HOPPIN, 1978, p.335).

O gradual aumento no processo da combinação de tenores com *chansons* dos *trouvère* ou apenas o refrão, iniciou-se em notação não mensurada, necessitando um conhecimento prévio da canção (1978, p.340). Assim, combinavam-se *chansons* conhecidas (estrofes inteiras ou apenas o refrão), com tenores provindos de *clausulas* ou até mesmo derivados de fragmentos da forma instrumental, como as *estampies*. De acordo com Everist, além da inclusão de tenores seculares e em língua vernácula, durante o mesmo período, há o "fim da relação entre a estrutura rítmica e a declamação do texto" (2011, p.83). As sílabas poéticas das breves são dividias em um número maior do que três, resultando em uma relação rítmica complexa principalmente entre as duas vozes superiores, o que levou a dissolução das estruturas texturais-musicais. Este processo de "prolixidade" textual, e consequentemente, rítmica, do *triplum*, pode ser observado no moteto a três partes, *Aucun ont trouvé chant par usage/Lonctans me sui tenu/ Annun[tiantes]* (*F-MOf* H. 196, f. 273r), atribuído a Petrus de Cruce ou Pierre de la Croix (ex. 22).

Exemplo 22: Moteto a três partes, *Aucun ont trouvé chant par usage/Lonctans me sui tenu/ Annun[tiantes]* (*F-MOf* H. 196, f. 273r). Desenvolvimento rítmico independente, com a subdivisão rápida no *triplum* e tenor frequentemente realizado com instrumento (EVERIST, 2011, p.84).

Embora a crescente manifestação secular aplicada ao moteto, de acordo com Johannes de Grocheo (Jean de Grouchy), em *De musica* (c.1300), este gênero não era adequado a pessoas comuns, pois era destinado somente a "pessoas educadas que procuravam as sutilezas da arte", uma vez que "os motetos eram cantados em festivais para edificação dos instruídos, assim como o *rondeaux* eram cantados nos festivais do povo" (2011, p.83). No excerto a seguir, apresenta-se o início da explanação sobre gêneros polifônicos (sucedido com a explanação

sobre o *organum* e o *hoquetus*), indicando o posicionamento particular de Grocheo com relação ao moteto:

> Motetus vero est cantus ex pluribus compositus, habens plura dictamina vel multimodam discretionem syllabarum, utrobique harmonialiter consonans. Dico autem ex pluribus compositus eo quod ibi sunt tres cantus vel quattuor, plura autem dictamina quia quilibet debet habere discretionem syllabarum, tenore excepto qui in aliquibus habet dictamen et in aliquibus non. Sed *dico utrobique harmonialiter consonans* eo quod quilibet debet cum alio consonare secundum aliquam perfectarum cononantiarum, puta secundum diatessaron vel diapente vel diapason de quibus superius diximus cum de principiis tractabamus. Cantus autem iste non debet coram vulgaribus propinari eo quod eius subtilitatem non advertunt nec in eius auditu delectantur sed coram litteratis et illis qui subtilitates artium sunt quaerentes. Et solet in eorum festis decantari ad eorum decorationem, quemadmodu cantilena quae dicitur rotundellus in festis vulgarium laicorum (ROHLOFF, 1972, p.144)

> O moteto é um canto composto de uma pluralidade de elementos, tendo numerosos textos poéticos ou múltiplas estruturas silábicas, aplicados de maneira harmoniosa. Eu digo "composta de uma pluralidade de elementos" pois o moteto possui três ou quatro partes; eu digo "numerosos textos poéticos" pois cada voz possui uma estrutura de sílabas; exceto o tenor de alguns motetos, pois [alguns], possuem um texto poético, e em outros, não. Eu digo "aplicados de maneira harmoniosa", pois cada voz deve harmonizar com a outra, de acordo com as consonâncias perfeitas; a saber: a quarta, a quinta ou oitava, as quais foram discutidas anteriormente (sobre os fundamentos). Este tipo de música não deve ser realizado a um público leigo, pois eles não são atentos ao refinamento nem ao deleite ao ouvi-la; mas deverão ser realizadas somente aos letrados e àqueles que procuram pelo refinamento de habilidade. É costume o moteto ser cantado em festividades, adornando-as, assim como a *cantilena* chamada de *rotundellus,* costumeiramente cantada em festividades para o povo.

A descrição do moteto realizado por Grocheo é antecedida por uma explanação sobre 'formas seculares e suas estruturas',[56] as quais são presentes nas seguintes formas de

[56] Novas categorias musicais começam a serem propostas diferentemente das ordens musicais de Boécio (*musica mundana*, *humana* e *instrumentalis*). A exemplo de Johannes de Garlandia, que divide a música em três partes em seu tratado *Introductio musicae*: (1) *musica plana*, "dita e realizada inicialmente pelo beato Gregorio em honra a Deus e da gloriossísima Maria, posteriormente corrigida, ordenada e novamente composta pelo monge Guido"; (2) *musica mensurabilis*, "produzida conforme a proporções e medidas exatas; podendo ser medidas convenientemente sempre que se faça uma correta observação de umas e outras [alturas]"; e a (3) *musica instrumentalis*, "que é produzida por meio de instrumentos, como dito pelo salmista David" (COUSSEMAKER, 1876, p. 157; FUBINI, 2007, p.119.). A crescente preocupação em organizar a música no século XIV, com base nos aspectos musicológicos, teve início no final do século XII com Johannes de Grocheo em seu tratado, *Ars Musicae* (c.1180). Nesta obra, o autor divide a música da Paris medieval em três destas categorias, organizadas basicamente por sua estrutura composicional e conteúdo do texto: (1) *musica simplex*, *musica civilis* ou *musica vulgaris*, destinada a música popular monódica cantada em língua vernácula, podendo esta ser instrumental (*ductia* e *stantipes*) ou vocal, que por sua vez, é dividida em duas partes, *cantus* (*cantus gestualis*, *cantus coronatus* e *cantus vers*ualis), e *cantilena* (*rotundellus*, *ductia* e *stantipes*); (2) *musica composita*, *musica regularis* ou *musica canonica*, destinada música secular polifonia, escrita ou conduzida por regras; e (3) *musica ecclesiatica*, categoria

cantilena:[57] *rotundellus* (*rondeau* ou *rotunda*), pois retorna em si mesma na forma de uma roda, começando e terminando da mesma maneira (incluindo o refrão), ou apenas quando as partes possuem a mesma música (como a música contida no responsório ou no refrão); *ductia*, de natureza leve e rápida, com subidas e descidas cantadas em *caroles* (danças circulares ou em fila) por jovens meninos e meninas; e *stantipes* (ou *estampies*), melodia sem texto, presumidamente instrumental, determinado por seções (*puncta*) . Embora monofônicas, a descrição dos elementos formantes presentes nas formas citadas nos fornece uma importante fundamentação para a discussão sobre a periodicidade nas formas seculares, que gradativamente foram agregadas em alguns tipos de moteto.

Segundo o autor, duas estruturas são inerentes às *cantilenas*. A primeira é o refrão, sendo a parte que a inicia e a finaliza, aplicada de modo diferenciado em cada uma das formas supracitadas. No *rotundellus*, há rima e concordância na forma métrica do refrão - como explicitado na frase: "*in rotundello vero consonante et concordant in dictamine cum responsorio"*. Na *ductia* e *stantipes*, algumas vezes os versos diferem do refrão, e em outras, rimam e concordam com a forma métrica. Do mesmo modo, os números de versos em ambos os gêneros não são fixos, mas aumentados conforme deseja o poeta e o escopo do assunto. A segunda estrutura é o *punctus*, que de acordo com Page, proporciona "a uma frase musical complexa a capacidade de formar uma unidade, fornecendo um final aberto ou fechado" (PAGE, 1993, p.32).

Uma vez que a citação de formas-refrão dos *trouvère*[58] nos motetos, eram aparentemente deleitantes aos "letrados", houve um aumento gradativo na modificação de melodias seculares para serem utilizadas em um contexto polifônico. Ao realizarem uma melodia de dança no tenor, consequentemente elevou-se o nível de complexidade na adição de uma outra voz também ativa ritmicamente, contendo textos, muitas vezes, completamente diferentes. Hoppin aponta a incompatibilidade crescente entre os compositores entre a "polifonia popular e a sutil arte dos motetos", o que levaria ao desenvolvimento de um tipo independente de polifonia secular; embora continuavam a escrever motetos seculares (1978, p.342). Neste contexto, credita-se ao *trovère* Adam de la Halle (c.1237 – 1288) o

destinada a música litúrgica, seja ela monofônica ou polifônica (MULLALY, 1998, p.4.). Na definição de Grocheo, verifica-se um claro posicionamento na distinção entre música litúrgica e secular, a partir de sua prática musical, reflexo desta longa transição corrente entre os séculos XIII e XIV.

[57] Neste caso, o termo refere-se a uma 'canção', entendida como 'obra popular'.

[58] Vale lembrar que o termo *trovère* é dado a qualquer poeta-músico do norte da França do século XII e XIII que tenha imitado o movimento dos *troubadour* da província do sul da França (*trobador*) essencialmente do século XI (RANDEL,1978: p.524)

desenvolvimento do *rondeau*: uma forma polifônica secular distinta do moteto. Contudo, devem ser consideradas a influência mútua entre aspectos técnicos do moteto, relacionada a influência textual da poesia francesa presente nas *formes fixes* (*rondeau, balada* e *virelai*). No entanto, entre as três formas, o *rondeau* é a mais cíclica: possui geralmente oito versos, apresentando o refrão nos dois primeiros e nos dois últimos. A música é dividida em duas partes principais A e B, sendo repetidas com textos diferentes. O aspecto formal e a esquemática de rimas dos oito versos tradicionalmente é apresentado por AB-aA-ab-AB.[59]

Na coleção musical de Adam de la Halle, as peças são organizadas em quatro gêneros distintos: trinta e quatro *chansons* (canções de amor); dezessete *jeux partis* (jogos de debates), dezesseis *rondels* (diminutivo de *ronde* ou *rondeau*); cinco motetos e ainda um drama pastoral (*Jeu de Robin et de Marion*) com música incidental. Todos os dezesseis *rondels* do *Li Rondel Adan* (*F-CA MS* B1328, *F-PN, fonds français* 25566) possuem três vozes e são escritos em *score*, em semelhança aos *conducti* de Montpellier. Entretanto, um novo desenvolvimento técnico pode ser observado: entre as três vozes, a mais 'importante' não é fixa, ou seja, ora é a voz intermediária ora é a superior, sendo o tenor apenas uma voz complementar. Pela simplicidade das partes, presume-se que tais obras polifônicas fossem de fato realizadas para danças, podendo serem executadas com diferenciados contrastes; como a alternância entre solista/coro ou entre partes instrumentais, o que proporciona variadas escolhas tímbricas, mesmo em um contexto simples.

A ciclidade e periodicidade inerentes a forma *rondeau*, podem ser observadas além da relação textual. A escolha de partes vocais "simples" para serem realizadas em festividades, são intrinsicamente relacionadas às características formais da forma poética. Portanto, 'imitação' e periodicidade (textual e motívica) ocorrem de maneira conjunta nas primeiras manifestações da polifônica secular do *rondeau*; descendentes em técnica do *conductus*, e em escolha textual e contexto, da poesia francesa, como é possível observar na transcrição e análise (musical e textual) do *rondeau, A Dieu commant amouretes* (ex. 23).

Do ponto de vista formal, o *rondeau, A Dieu commant amouretes*, pode ser dividido em duas seções (A e B), que coincidem com a reiteração do material inicial (referentes aos dois primeiros compassos). Entre as vozes, observa-se a imitação livre entre as partes superiores (em permutação 'motívica'), enquanto o tenor acompanha em notas maiores. No nível

[59] As letras maiúsculas indicam a linha do refrão e as letras menores as rimas, bem como repetições melódicas com palavras diferentes (HOOPIN: 1978: p.297).

horizontal, há ênfase na periodicidade individual das partes: em ambas as seções, as informações das vozes são quase inteiramente repetidas, contribuindo para uma sonoridade sem contrastes e repetitiva, típica dos *rondelli*.

Exemplo 23: *Rondeau, A Dieu commant amouretes* (F-PN fonds français 25566, no. 5, f. 33). Transcrição do autor.

Forma	Texto	Tradução
A	*A Dieu comant amouretes,* *Car je m'em vois*	*Confio em Deus os meus amores* *porque eu me vou*
B	*Souspirant en terre estraigne*	*com suspiros para terras estrangeiras*
a	Dolans lairai les douchetes, Et mount destrois	Eu ficarei triste e muito arrependido por deixar estas doces e jovens
A	*A Dieu comant amouretes.* *Car je m'em vois*	*Confio em Deus os meus amores* *porque eu me vou*
a	J'en feroie roinetes, S'estoie roys;	Irei fazê-las pequenas rainhas se eu me tornar rei;
b	Comment que la chose empraigne.	Contudo eu escolho ir
A	*A Dieu comant amouretes,* *Car je m'em vois*	*Confio em Deus os meus amores* *porque eu me vou*
B	*Souspirant en terre estraigne*	*com suspiros para terras estrangeiras*

Tabela 6: Forma e texto com tradução do *rondeau, A Dieu commant amouretes*.

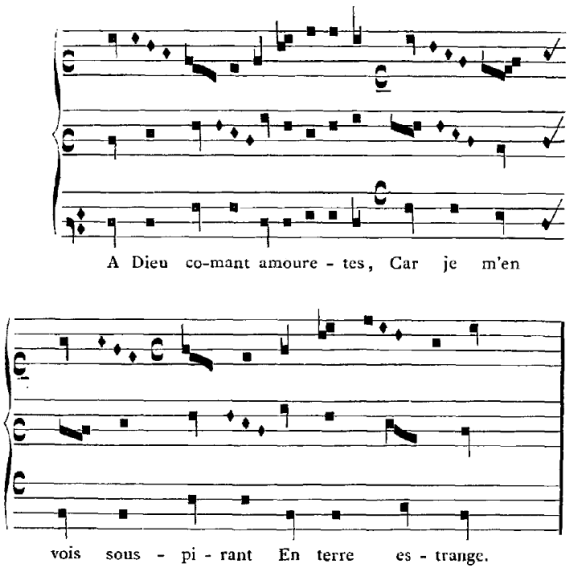


Figura 11: Reprodução do *rondeau*, *A Dieu commant amouretes* (COUSSEMAKER, 1872, p.215).

Com nome e princípios similares ao *rondeau*, o *rondellus* é descrito claramente por Walter Odignton (*Summa de Speculatione Musicae*, c. 1300)[60] como "uma permutação vocal, em que as vozes são trocadas produzindo a mesma relação harmônica" - ou seja, o termo é cunhado em decorrência ao processo cíclico inerente. Contudo, o *rondellus* é associado, e muitas vezes utilizado como sinônimo, aos termos *rota* e ao *rondeau*, embora possuem aplicações e significados distintos. O termo *rondellus* é associado ao procedimento ou método da permutação vocal (mesmo que não ocorra em toda a peça); por outro lado, o termo *rota* (*rotulum*) é destinado a peças cujo material possui entradas sucessivas – ou seja, a circularidade presente consta na canonicidade entre as vozes; enquanto que *rondeau* (ou *rondeaux*), como visto, destina-se a terminologia da forma poética (*forme fixe*) ou obras diretamente relacionadas, monofônicas ou polifônicas.

Além dos aspectos da periodicidade intrínsecos ao *rondeau*, assim como o *rondellus*, o novo direcionamento teórico representado pelos novos avanços rítmicos desenvolvidos pela notação franconiana contribuiu para a utilização de novas técnicas composicionais. Entre estas técnicas, destaca-se o *hoquetus* (soluço), de importância rítmica significativa para o desenvolvimento da polifonia 'imitativa'. De acordo com Odignton (*Speculatione Musice*), a técnica consiste em um "truncamento realizado acima do tenor, de modo que, uma voz

[60] Para maiores detalhes sobre discussão terminológica, verifique o Capítulo 2 deste trabalho.

permanece em silêncio enquanto a outra canta".[61] Odignton discorre sobre o *hoquetus* no mesmo capítulo expositivo sobre o moteto, indicando-o, implicitamente, como uma possível técnica expansiva a composição de motetos – ou até mesmo um estilo em particular. De maneira similar, o contemporâneo, Johannes de Grocheo (*De musica*), expõe exatamente da mesma maneira de Odignton, oferecendo uma descrição similar ao teórico inglês. Devido a grande dificuldade de execução, o *hoquetus* – designação aplicada ora como gênero específico, ora como a técnica em si - frequentemente é empregado em peças instrumentais ou motetos que possuam um certo caráter virtuosístico tipicamente instrumental, como percebido no moteto a quatro vozes, *Je n'amerai autre - In seculum*, chamado de "moteto instrumental" com uma voz adicionada, de acordo com Parrish. Uma diferença é percebida de acordo com as duas principais fontes deste moteto: no *Codex Bamberg* (Stiftsbibliothek, ed. IV 6, f. 63v), o *cantus firmus* (do Gradual *Haec dies* para a Missa de Páscoa) aparece juntamente com as outras duas vozes (*motetus* e *triplum*), para serem originalmente tocadas por instrumentos; por outro lado, no *Codex Montepellier*, um *quadruplum* é adicionado, contando com pequenas alterações rítmicas nas outras três vozes.[62] Desta maneira o moteto possui uma parte instrumental a três vozes em *hoquetus* (*In seculum longum*) e uma adição da parte vocal (*Je n'amerai autre*), assim como apresentado no exemplo 24.

[61] Ista truncatio fit super excogitatum tenorem vel super cantum, ut semper unus taceat, dum alius cantat (COUSSEMAKER, 1864, p.248).

[62] Segundo Parrish, tais modificações ocorrem nos compassos 29, 35, 39 e 45 da transcrição apresentada em seu livro (reproduzida em parte neste trabalho). Como o próprio autor comenta, tais modificações são insignificantes, pois a maioria consiste simplesmente no emprego de uma única nota pontuada no lugar de duas notas iguais também pontuadas (que valem a metade da nova versão).

Exemplo 24: Moteto *Je n'amerai autre* - *In speculum* (*Codex Montepellier*, *F-MO* H.196 no. 2 f. 1v-3). Transcrição realizada por Carl Parrish (1958, p.59-60).

Além do uso contínuo do estilo do *hoquetus* entre as duas vozes intermediárias, destaca-se também o uso da permutação vocal (c. 15 e 16), assim como princípios imitativos adotados pela figura das semicolcheias (c. 4, 6 e 8, e 14 a 16) entre as três vozes superiores. Percebe-se uma variedade tímbrica em contraste expressivo pelo uso do *hoquetus* nas duas vozes intermediárias, acrescida pelo caráter "*cantabile*" do *quadruplum*. Logo, a textura possui três diferentes níveis de atividades rítmicas e melódicas: tenor lento e estável, vozes intermediárias em *hoquetus* (ritmos sincopados) e movimento fluído no *quadruplum*. De acordo com Parrish, este exemplo é um dos primeiros com uma "clara indicação de combinação de vozes e instrumentos - apesar da natureza instrumental aplicada às três vozes mais graves ser apenas uma conjectura" (PARRISH, 1958, p.57).

Assim como o desenvolvimento do moteto do sec. XIII é inerente ao maior controle do material musical por meio da consolidação de um sistema de individualização de valores (por Franco de Colônia), uma das mais significativas contribuições da "nova arte" também provém do controle e elaboração do material por meio da notação. De modo geral, o aspecto mais importante após a teoria franconiana (assim como os mesmos princípios aplicados na prática por Pierre de la Croix), consiste em um novo sistema que contempla notas de menor duração – uma expansão à notação franconiana. Esta organização é resultante principalmente de dois tratados de cerca de 1320: *Ars nove musice*, de Johannes de Muris, e *Ars nova*, de Philippe de Vitry. Desta maneira, a relação já existente entre longas e breves foi estendida entre as breves e semibreves, e ainda, entre as semibreves e mínimas em mensura tripla (e ocasionalmente, dupla). Diferentes níveis de mensura tripla ou dupla produzem uma variedade métrica que, de acordo com Hoppin, seria "inconcebível" nos moldes do sistema de notação franconiana ou da notação modal do século XII-XIII (HOPPIN, 1978, p.354).

O novo sistema consiste na organização de três fatores: *modus*, aplicado na relação de subdivisão entre *longas* e *breves*, podendo ser perfeitas (três *breves* para uma *longa*) ou imperfeitas (duas *breves* para uma *longa*); *tempus*, aplicado na relação de subdivisão entre as *breves* em *semibreves*, podendo também ser perfeitas ou imperfeitas; e *prolatio*, aplicado na relação entre as semibreves e mínimas, perfeitas ou imperfeitas. Em adição a esta hierarquia, consta a *maxima* (antiga *duplex longa*), e sua divisão, chamada de *modus maximarum* ou *maximodus* (1978, p.355).[63] Assim como a preocupação com mensuras maiores, o gradual aumento na prática pela utilização de notas mais rápidas, principalmente em motetos do final do sec. XIV, inclui-se na última adição ao tratado de Vitry, a *semínima*: uma subdivisão da *minima*, com o mesmo valor em todas as mensuras.

[63] Podendo também ser perfeita ou imperfeita, ainda que o uso desta unidade seja pouco frequente nos motetos dos séculos XIV e XV

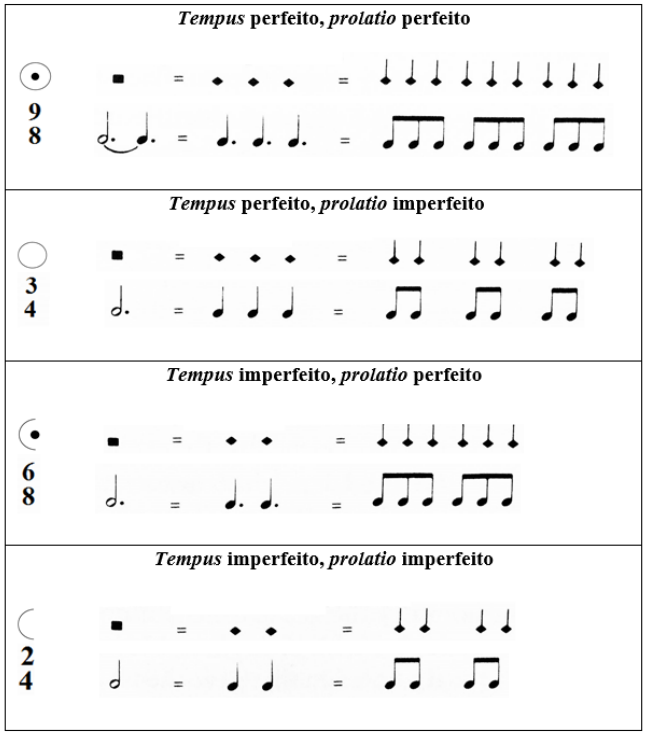


Tabela 7: Quatro combinações de *Tempus* e *Prolatio* e seus equivalentes modernos (HOPPIN, 1978, p.355).

Estas novas possibilidades de relação rítmica são refletidas primariamente na coleção *Roman de Fauvel*. Entre os trinta e quatro motetos do repertório, vinte e três possuem três vozes, dez possuem duas vozes, e apenas um, quatro vozes, com predominância dos textos em Latim. Conforme expõe Hoppin, no caso dos motetos presentes nesta coleção, "é fato dizer que constituem de uma verdadeira antologia, pois representam todos os estágios do desenvolvimento desta forma até 1315: peças estritamente rítmico-modais, peças de ritmos livres descritos por Franco de Colonia e peças do final do século XIII, ao estilo [dos *rondeaux*] de Pierre de la Croix" (1978, p.361). A combinação de mensuras diferentes entre as costumeiras três vozes do moteto, também permanece no 'novo estilo'; no entanto, constam relações métricas de *tempus* e *prolatio* divergentes entre si, o que consequentemente aumentam a complexidade rítmica. Mesmo assim, um controle ainda maior sobre o material musical pode ser observado: elaborações rítmico-melódicos entre as vozes por meio de uma escrita 'unificada' e convencionalizada, permitem uma expansão, ao mesmo tempo, técnica e em difusão.

O moteto *Garrit gallus – In nova fert* (BN fr. 146, f.44v), atribuído a Vitry, possui dois novos aspectos ao moteto intrinsicamente ligados ao tenor: o uso de notas em coloração vermelha, e a organização de toda estrutura do tenor em um artifício chamado de isorítmico -

talvez um dos aspectos mais significativos do moteto do sec. XIV. De acordo com o próprio Vitry, o uso de coloração ou *color prolationis* com notas vermelhas indica que a nota perde um terço do seu valor, tornando-a imperfeita, o que consequentemente resulta em uma mudança da mensura (1978: p.362). Abaixo, o detalhe do tenor com a indicação da notação colorida (originalmente em vermelho):

Figura 12: Fac-símile do tenor no moteto, *Garrit gallus – In nova fert - Neuma* (BN fr. 146, f.44v).

A estrutura isorítmica é caracterizada pela repetição de determinados padrões rítmicos chamadas *taleae*. Conforme explica Hoppin, como regra, a melodia do tenor (chamada de *color*) contêm variadas realizações da *talea* rítmica e, geralmente, ela mesma é repetida ao menos uma vez. No tenor do moteto *Garrit gallus*, a notação vermelha consta no meio de cada *talea* com uma pausa, segmentando e proporcionando a cada uma das realizações, um palíndromo de cada *talea*. Para todo o moteto, todas as três *taleae* são repetidas duas vezes, totalizando seis vezes. Deste modo, todas as três formam um *color*, que é repetido duas vezes. Portanto, sintetiza-se o processo do tenor isorítmico por meio da indicação 2C-6T (dois *colores* e seis *taleae*). Na figura abaixo (fig. 13), observa-se a estrutura em palíndromo, resultante do processo simétrico de cada uma das *taleae*.

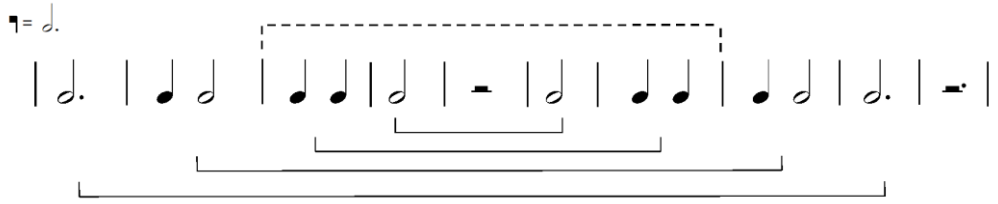


Figura 13: Estrutura rítmica simétrica de cada uma das *taleae* presentes no moteto *Garrit gallus – In nova fert* (HOPPIN, 1978: p.362). As notas dentro do colchete pontilhado correspondem as notas vermelhas de mensura imperfeita.

Exemplo 25: Excerto da primeira *talea* no tenor com as vozes superiores do moteto *Garrit gallus – In nova fert* atribuído a Phillipe de Vitry. Transcrição baseada em Hoppin (1978, p.120).

Embora a estrutura isorítmica possui relação direta com o desenvolvimento da notação realizada por Philipe de Vitry, é possível apontar aspectos que a antecedem. Por exemplo, se observarmos a periodicidade existente nas *clasulae* e nos motetos do século XIII, é possível apontar a estrutura isorítmica em um 'estado inicial', assim como a seção B do moteto, *S'on me regarde/ Prenés i garde/ Hé, mi enfant* (ex. 25), especialmente o tenor (T1), como visto anteriormente.

1.3.2 **A terça como consonância**

O uso das terças e sextas ligadas a prática da música popular eram livremente utilizadas, ao menos, desde o século XIII. Logo, fontes teóricas especificamente ligadas a tradição inglesa, a partir deste ponto, questionam se as terças e sextas eram realmente tão rudes conforme a teoria de Boécio. Por outro lado, as fontes musicais revelam que a aplicação prática estava sendo realizada incluindo, provavelmente, um ajuste ou temperamento destes intervalos. O monge beneditino inglês, Walter Odington sugere em *De speculatione musice* (c.1300), que a terça possa ser tratada pela razão 5:4 (terça maior) e 6:5 (terça menor) - números racionais que a fundamentam e explicam o uso recorrente desta prática naquele período-,[64] contrapondo-se a fundamentação teórica ao cálculo pitagórico: pois como a razão numérica corrente é 81:64, a terça, neste caso, 'não é aceitável' musicalmente.[65]

No entanto, a teoria não foi aceita entre os teóricos contemporâneos a Odignton, e a afinação pitagórica foi conduzida vivamente adiante. Isto ocorre ao menos até o século XV, quando Ramos de Pareja em *Musica Pratica* (1482), apresenta o seu sistema de afinação no qual o monocórdio possui quatro terças puras (com razão 5:4 e 6:5), com críticas diretamente contrárias a sua teoria, como as do teórico italiano Nicolò Burzio, que rejeita as proporções das "novas" terças - opinião partilhada também por Franchino Gafori. Salienta-se, portanto, que o passo dado por Ramos de Pareja contribuiu expressivamente à uma nova concepção para a elaboração a uma nova divisão do monocórdio.[66] O principal argumento da publicação de um novo sistema de afinação baseia-se na necessidade da simplificação da tradicional afinação pitagórica para o uso entre os cantores, como explica o próprio Ramos em seu tratado:

> Um monocórdio padrão foi sutilmente dividido por Boécio em números e medidas. Mas, embora seja útil e agradável para os teóricos é trabalhoso e difícil para os cantores entenderem. Mas desde que nós prometemos satisfazer a todos, vamos apresentar uma divisão muito fácil do monocórdio padrão, que não há quem acredite que descobrimos sem grande trabalho, porque

[64] Vale lembrar, conforme aponta J. Murray Barbour em seu *Tuning Temperament – A Historic Survey*, além do sistema de Pitágoras, outras teorias da afinação cunhadas na Grécia não foram levadas adiante imediatamente, sendo redescobertas somente no Renascimento: Aristoxenus, Claudius Ptolomeo e Didymus. De algum modo, os três também consideram o julgamento "pelo ouvido" em detrimento às proporções matemáticas. Apesar de Aristoxenus ser apontado entre os teóricos renascentistas como inventor do temperamento igual, Ptolomeo tem importância fundamental a afinações moderna, pois sua proposta de entonação sintônica coincide com a entonação justa – sistema fundado nos primeiros cinco intervalos da série harmônica – muito próximo ao de Didymus, estabelecendo-o apenas em ordem ligeiramente diferente (BARBOUR, 1951, p.1-2).

[65] A terça maior é formada por dois tons inteiros (razão 9:8), portanto 9:8 x 9:8 = 81:64.

[66] A afinação descrita por Ramos de Pareja, emprega duas sequências de quintas puras D-A-E-B e Bb-F-C-G, empregando uma relação de terças menores (6:5) e terças maiores (5:4) entre as duas sequências, mutuamente, o que necessita um ajuste de um coma sintônico ou *diesis* acima (81:80) aplicado a sequência Bb-F-C-G para que a razão obtida seja aplicada. (HERLINGER, 2006, p.179)

> encontramos com labuta pela leitura em muitas vigílias noturnas, os preceitos dos primeiros escritores, evitando assim, os erros dos escritores modernos (PAREJA, 1901, p.4-5).

As constatações teóricas como as realizadas por Odignton e Pareja, refletem o grande distanciamento entre a música prática e a especulativa.[67] Como fato desta divisão, consta a livre prática das terças, mesmo com a sua aversão de acordo com a tradição pitagórica (BARBOUR, 1951, p.3). Deste modo, presume-se que a tradição do uso das terças, como consonância imperfeita realizada na prática pelos cantores, impulsionou um distinto desenvolvimento sonoro na polifonia medieval/renascentista. Até certa medida, a especulação teórica fundamentou e organizou a prática, como o desenvolvimento da escrita e mensura musical, possibilitando um maior controle sobre a multiplicidade vocal. Porém, estas influências não limitaram o impulso criativo da *musica regularis*; ao contrário, a partir das novas experimentações, a teoria foi gradualmente sendo construída, sucedendo a prática com maior ou menor influência. Portanto, a persistência da terça como avessa às imperfeições do sistema pitagórico, possivelmente é contrário as manifestações musicais não guiadas ou pouco influenciadas por estas regras, possivelmente pela influência de culturas folclóricas europeias, sobretudo inglesas, ligadas essencialmente à manifestação musical 'popular'.[68] Embora Bukofzer advirta que composições que empregam com liberdade as terças paralelas, "não devem todas serem consideradas populares", pois "há composições, artisticamente altas em caráter, que empregam a terça quase que exclusivamente; sendo estas ainda mais antigas do que as populares existentes" (BUKOFZER, 1940, p. 36).[69]

O uso das terças em fontes musicais, podem ser destacadas na chamada 'escola de composição de *West England'*, apontadamente: os 'Fragmentos de Worcester'; os manuscritos de Oxford (MS Oxford, B.L., Corpus Christi College, 497; MS Oxford, B.L., Mus. C. 60); e BM Harley 978, no qual consta o cânone mais antigo documentado da história da música ocidental (e uma das peças medievais mais conhecidas por sua singularidade), a *rota*, *Sumer is icumen in* (f. 11v), de aproximadamente 1250. Sanders em seu artigo, *Tonal Aspects of 13th-Century English Poliphony*, expõe algumas características recorrentes em outras peças do

[67] O que inclui o cânone como processo composicional, sob a forma da *rota*, *rondellus* e a *caccia*

[68] A reavaliação das proporções numéricas relativas as quantizações dos intervalos medievais, com maior ou menor grau de modificação, permaneceram recorrentes até basicamente a consolidação da escala temperada no século XVIII, culminada por Marpurg (1719-1795) em seus tratados *Anfangsgründe der theoretischen Musik* (1757), *Versuch über die musikalischen Temperatur* (1776) e *Neue Methode allerley Arten von Temperaturen dem Claviere aufs bequemste mitzutheilen* (1790) (RASCH, 2006, p.219).

[69] Todavia, esta afirmação pode ser contestada, já que a prática popular não foi registrada devidamente, não obtendo assim, um parâmetro satisfatório. Desta frase, assume-se que o termo'caráter' dito pelo autor, refere-se à construção da obra quanto estrutura.

mesmo período – sobretudo, com relação à sonoridade das terças -, que foram 'sintetizadas' no *Sumer canon*, representando o estilo essencialmente medieval da escola de composição de *West England*. Nos 'Fragmentos de Worcester', as terças são encontradas nos *conducti* WF n.69 e 99, no cânone *WF* n.21, e nos motetos *WF* n.12,18; em texturas a três vozes, inclui a possibilidade incomum de realizar a cadência final pelo empilhamento de dois intervalos de terça, mesmo estes sendo consideradas consonâncias imperfeitas (SANDERS, 1965, p.22). Tal fato é apontado pelo Anônimo IV em *De Mensuris et Discantu* (c.1270), indicando-o como uma característica típica dos compositores do oeste Inglês ao realizarem o discanto:

De modis irregulabirus	*Concernente aos modos irregulares*
[...] Finis *In nomine sanctissimi* multiplici modo finitur: quidam finiunt cum puncto solo aut in diapason vel unisono, vel diapente, raro autem in diatessaron, nisi fuerit in instrumento cordarum, et rarius per ditonum et semiditonum; sicut homiones accidentales faciunt, sed per omnes bene fit inceptio supradicta (COUSSEMAKER, 1854, v. I, p. 363)	[...] A seção final, *In nomine sanctissimi* pode ser completada de muitas maneiras diferentes. Alguns finalizam a composição com [a adição de] uma única nota a oitava, uníssono ou quinta, raramente, entretanto, a quarta (exceto e música para cordas) e ainda mais raramente sobre a terça maior ou menor, como feito pelos homens do Oeste [isto é, de *Westcuntry* na Inglaterra]. Todas estas consonâncias, todavia, podem ser usadas no início.

Sobre a aplicabilidade das terças, maiores e menores, o Anônimo II em *Tractus de Discantu* (do final do século XIII), descreve 'como deve ser um discanto', também definindo, na prática, o significado de consonância perfeita, imperfeita e dissonância:

Quomodo fit Discantus	De que maneira se torna Discanto
Componitur autem discantus ex consonantiis prinipaliter et ex dissonantiis incidentalier, ut discantus sit per se pulchrior, et ut per ipsas magis consonantiis delectemur.	O Discanto é composto a partir, principalmente de consonâncias e dissonâncias incidentais, sendo mais belo e muito mais deleitante, nas consonâncias.
Consonantia esse diversorum sonorum sibimet permixtorum. Dissonantia dura collisio.	Consonâncias são diferentes sons misturados. Dissonância é uma 'colisão' áspera. [70]

[70] O uso das palavras para definição de dissonância, relaciona-se diretamente com a utilizada por Boécio; outros contemporâneos ao autor citado, como Lambertus (*Tractatus de musica*, c.1275) também utilizam a definição, como na definição: " [...] unde discordantia est duorum sonorum sibimet permixtorum dura collisio" (COUSSEMAKER, 1854, p. 260).

Consonantiarum alie perfecte, alie imperfecte, alie medie. Perfecte sunt, ut unisonus et diapason. Imperfecte sunt ditonus et semiditonus, que sunt bone veniendo a diapente in diapente, vel a diapente ad unisonum, et e converso, et tonus cum diapente, que est bona ante diapason.	Consonâncias podem ser perfeitas, imperfeitas e intermediárias. Perfeitas são: uníssono e oitava. Imperfeitas são: terça maior e terça menor, que são boas quando vindas de uma quinta justa ao uníssono; e ao contrário, [quando] uma sexta é boa antes de uma oitava.
Medie sunt diatessaron et diapente.	[Consonâncias] intermediárias são quartas e quintas justas.
Alie species scilicet tonus, semitonium, tritonus, semitonium cum diapente vocantur dissonantie (COUSSEMAKER, 1854, p. 311-312).	Outros tipos como: segunda maior, segunda menor, quinta aumentada, são chamadas de dissonância.

Por outro lado, a rigorosidade da consonância aplicada ao discanto é defendida por Jacobus de Liège em *De ineptis discantoribus* (sec. XIV), frente a crescente influência inglesa em compositores continentais, resultante da liberdade do uso das terças - típica da "nova" sonoridade do século XIV-XV. Este posicionamento pode ser observado no excerto a seguir, onde de Liège ataca veementemente os compositores que aplicam as novas consonâncias nos chamados 'novos discantos':

> Como isto pode acontecer? Agora discórdias são introduzidas e os compositores embaralham as concordâncias do discanto ou as mutilam, destroem ou atiram-na aos pedaços. Mesmo quando chegam em uma concordância com o tenor, por ignorância a arte, não sei como permanecem lá, mas rapidamente caem em discordância. Ah miséria! Hoje em dia alguns deles tentam encobrir seus defeitos, citando regras tolas, dizendo que é uma nova forma de discantar, isto é, utilizando novas consonâncias. Eles ofendem a inteligência daqueles que reconhecem a sua falha. Eles ofendem os sentidos! Oh, tolos! Oh miserável disfarce! Desculpa irracional! Oh, abuso terrível! Oh, crueldade terrível! Oh, profunda estupidez! [...]se os antigos doutores da música ouvissem tais discantores, o que eles iriam dizer? O que eles iriam fazer? (KENNEDY, 1959, p.30)

O uso da terça como consonância imperfeita no discanto, consta, sobretudo, em exemplos musicais provenientes da Inglaterra, como o *Gymel*[71]. No entanto, descrições teóricas

[71] Termo aplicado por teóricos do século XV a partir da derivação latina *cantus gemellus* (ou canto gêmeo), o qual utiliza o intervalo de terças paralelas e o cruzamento de vozes, como procedimentos dominantes por toda a peça. Embora sem data confirmada, o tratado, *De praeceptis artis musciae et practicae compendiosis libellus*, escrito pelo monge Guilelmus, define esta prática: "os ingleses, entretanto, têm um outro nome [para o discanto] o qual chamam de *gymel*. É cantado à duas vozes, com uma terça acima e abaixo, mas também representando oitavas e sextas uma oitava abaixo [...] (RIEMANN, 1962, p.127). De acordo com Riemann, o *Gymel* é o procedimento composicional inglês com uso de terças paralelas mais antigo já documentado, acrescentando como antecessor

inglesas possuem maior liberdade neste aspecto se compararmos a teóricos do continente. Além do *Gymel*, tais evidências indicam uma maneira particular das práticas do discanto sendo esta chamada de 'Discanto Inglês' ou '*English Discant'*. Sanders o aponta como "parte importante do desenvolvimento da nova sonoridade do século XV, inclusive no Continente" (SANDERS, 2001, p.370). Este tipo particular de discanto, trata-se de uma prática derivada das formas polifônicas improvisadas, no qual a terça possui um papel predominante; combinando partes a formar harmonias, possibilitando um desenvolvimento mais rápido e mais concentrado deste aspecto. Lefferts aponta três possíveis características particulares da tradição inglesa do discanto: (1) em meados do século XIV, o reconhecimento da aplicação do *cantus firmus* nas vozes superiores, sendo o discanto aplicado nas vozes mais baixas; (2) a diferenciação da tessitura das vozes em que o discanto abaixo do *cantus firmus* poderia ser acomodado e a designação das vozes como *mene, treble* e *quatreble* (também sendo referente ao "*degree*"; e (3) o "*sight*" (LEFERTS, 2001, p.371).

Além das novas acepções sobre a consonância e dissonância, outros aspectos concernentes a teoria do discanto também são resultados do desenvolvimento da notação mensurada (KENNEDY, 1959, p.45). Caracteristicamente, no sistema rítmico modal, somente as primeiras notas dos pés rítmicos deveriam estar em consonância: portanto, estas com maior importância estrutural. Desta maneira, as relações individuais entre as notas ocorrem somente a partir dos teóricos do século XIV, com o artifício da individualização da mensura proporcionada pela notação franconiana. É neste contexto, quando, apoiados historicamente, podemos de fato chamar a relação polifônica da técnica do discanto de *punctus contra puntus* (nota-contra-nota) ou apenas *contrapunctus*. Assim, pouco a pouco as regras concernentes a prática do contraponto é intimamente relacionada às diretrizes que regulavam as sucessões de consonância, antes, aplicadas ao discanto. Cutell e Power, dois importantes teóricos ingleses do período, escrevem os aspectos da relação entre o antigo discanto do século XIII ou "*the old techyng*" (o qual utiliza a constante alternância entre terças e intervalos perfeitos), e a nova prática, permitindo de três (Power) até cinco (Cutell) terças ou sextas consecutivas (LEFERTS, 2001, p.371).

direto da prática à três partes do *fauxbourdon (1962, p.128).* A mesma opinião é partilhada por Bukofzer, que inclui com evidências do procedimento em obras na segunda metade do século XIII (BUKOFZER, 1935, p. 77-84).

A influência inglesa particularmente das terças e sextas torna-se gradativamente manifesta na sonoridade adotada pelos mestres flamengos; como o particular interesse na importância dada a textura a duas vozes. Em uma forma em particular, nos *Carols* ingleses (Pepys MS 1236, Ashmole MS 191 e B.M. Add. MS 5665), observa-se a preocupação técnica da realização particularmente à duas partes, em um estilo com aplicação livre de figurações de ornamentação do *cantus fractibile* ou *floratura*" (1959, p.45). Sobre a relação desta forma em dueto inglês e sua influência aos mestres flamengos, Bukofzer afirma:

> Os reflexos desses duetos altamente consonantes podem ser encontrados não somente nas obras de Dufay, mas também nas de Binchoys. Isso é importante para a história ainda não escrita do estilo dueto (ou como Besseler chama, "*motettisches duo*") e a origem do fluxo rítmico (*stromrhythmus*), pois, aparentemente, ambos são desenvolvidos com a participação ativa dos compositores ingleses (BUKOFZER, 1952, p.40).

Kennedy critica o conceito de Bukofzer pelo fato de conceder aos ingleses uma mera participação neste processo. Segundo a autora:

> [...] o estilo dueto e o fluxo rítmico, bem como o novo método de manipular as consonâncias, podem ser traçadas diretamente da teoria do discanto que foi ensinada e praticada mais extensivamente na Inglaterra do que qualquer outro lugar. Eles são, de certo modo, todos *mutuamente* dependentes nessa teoria (KENNEDY,1959, p. 46, grifo nosso).

A influência do "*duet style*" tipicamente inglês pode ser encontrada no repertório flamengo, tanto nas grandes *Missas* como nos motetos de compositores como Ockeghem, Obrecht, e particularmente, Josquin. Kennedy aponta que as características encontradas nos duos (como os provenientes dos exclusivos *carols* ingleses) fundamentam ao que a autora chama de "*discant-tenor chanson*". Neste caso, constitui-se de uma composição a três vozes, em dueto, com a adição livre de um contratenor, tecnicamente semelhante a um moteto com *cantus firmus*. A autora afirma que esta é a "mais clara evidência do novo estilo do Continente, pois a *chanson* foi a primeira categoria a abandonar o estilo de melodia acompanhada para um estilo em que a estrutura [textura] básica, é a polifônica, em dueto" (1959, p. 46).[72] Apesar da influência do dueto, os compositores "não ficaram satisfeitos" com uma simples textura a duas vozes, nem com a forma derivada do *discant-tenor chanson*. Portanto, a textura foi

[72] A autora cita ainda a importância enfatizada da fundamentação do dueto no artigo de Ernst Apfel: *Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jahrhundert* (Archiv für Musikwissenschaft XII, 1955)

gradualmente ampliada: o contratenor adicionado ganhou caráter autônomo em vez de uma voz meramente de preenchimento, sendo também uma outra voz em discanto. Com isso, houve também um aumento no uso de consonâncias, resultando, conforme Bukofzer, em uma "panconsonância" como "consequência da influência inglesa" nos aspectos da estrutura polifônica flamenga.

Portanto, os aspectos da consonância foram colocados expressivamente em foco pelo desenvolvimento da notação mensural, refletindo um uso mais liberal dos intervalos imperfeitos. Segundo, Kennedy, é "solução pragmática para o problema da escrita em discanto, uma vez que as inovações rítmicas concernentes a *Ars Nova*, [neste contexto], tinham sido firmemente estabelecidas" (1959, p.49).[73]

1.4 Estruturas contrapontísticas da *chace* e da *caccia* no século XIV

Com influência dos motetos, diversas formas e gêneros musicais do século XIV que aplicam a 'canonicidade' como procedimento composicional, possuem três vozes. Deste modo, o repertório de 'cânones' é dividido essencialmente em obras que aplicam as três vozes em cânone, ditas desacompanhadas, e outras que aplicam duas vozes canônicas e uma composta livremente, ditas acompanhadas. Em estrutura, é um processo similar do início do moteto, no qual a voz do *motetus* e o *duplum* são adicionados a um tenor já conhecido (sendo o tenor gradualmente substituído por uma voz composta). Portanto, as duas principais formas canônicas do sec. XIV são categorizadas de acordo com a estrutura e origem: a *chace*, de proveniência francesa, é realizado como cânone desacompanhado, como os cânones do manuscrito de Ivrea; enquanto a *caccia*, de proveniência italiana, caracteriza-se pelo cânone acompanhado.[74] No entanto, ambos os gêneros não são livres de influência mútua - por exemplo, a *caccia*, *A poste Messe* (Lorenzo da Firenze), que é realizada à três vozes desacompanhadas. Portanto, embora caracteristicamente categorizadas, ambas possuem

[73] Consequentemente, a influência inglesa é fundamental à estrutura intervalar presente nas *chaces* e *cacce*. Não é de se estranhar o surgimento da rota *Sumer icumen in* na primeira metade do século XIII, corroborando à extensa tradição do uso de terças na Inglaterra.

[74] Podendo ser incluída a *caça*, proveniente da Espanha. Marrocco aponta três caças encontradas no *Llibre Vermell*, preservado no monastério de Montserrat na Espanha: *O virgo splendens*, *Splendens ceptigera* e *Laudemus Virginem* – todas em honra a Santa Virgem Maria (MARROCCO: 1961: p.xi).

mutuamente, maior ou menor influência; consequentemente, também não descreve, com clareza, qual forma é a mais antiga.[75]

Virginia Newes na organização dos tópicos de sua tese, *Fuga and related contrapuntal procedures in European polyphony ca. 1350-ca.1420* (Brandeis University, 1987), divide a manifestação do cânone no século XIV e começo do XV, em nove formas, classificando-as implicitamente nas categorias, acompanhadas ou desacompanhadas, além dos cânones não-fugais[76].

A) Cânones a três vozes desacompanhados	(1) As *Chaces* do manuscrito *Ivrea*; (2) As lais canônicas de Machaut; (3) Outros cânones desacompanhados[77]
B) Cânones a três vozes acompanhados	(4) A *Caccia*; (5) *Tenor faciens contratenorem* ou *Tenor Fuga*: Chansons, Motetos e movimentos de *Missa*; (6) Cânones *superius* de proveniência francesa; com tenor, contranenor e acompanhamento; (7) Cânones à intervalos diferentes do uníssono;
C) Cânones "não-fugais"	(8) Cânones Retrógrados: motetos com tenores retrógrados e *chansons* retrógradas (9) Transformações Rítmicas: cânones proporcionais e cânones mensurais

Tabela 8: Manifestação do cânone no sec. XIV e início do XV implícitas na organização da tese de Newes (1987: iii-iv).

Embora possa ser designada como procedimento composicional em si, Newes sugere que tanto a *chace*, quanto a *caccia*, "devem ser compreendidas primariamente como a indicação (ou pista) da realização canônica, sem a referência textual ou estilo musical" (NEWES, 2001, p. 408), da mesma maneira que o termo cânone é compreendido a partir de Tinctoris (*Terminorum musicae diffinitorum*,1475) até o final do século XVI, compreendido como a inscrição poética em si, que indica a apropriada realização musical.

[75] Apesar de Reese mencionar que *chace* é mais antiga do que a *caccia*, explica que não a considera necessariamente um desenvolvimento da primeira (REESE, 1940, p.364-365).
[76] Discutidos no próximo subcapítulo.
[77] Particularmente: *Andray soulet* (Matheus de Pensio), *Sinceram salutem care* (Thomas Fabri) e *Quod jactatur* (Ciconia).

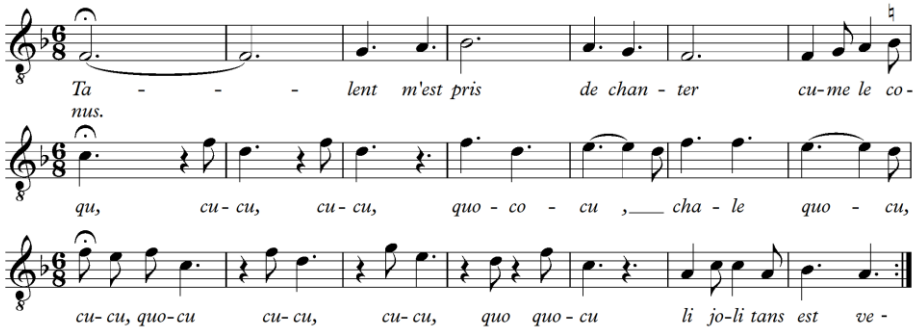
1.4.1 As *Chaces* do Codex Ivrea

As *chaces* ou cânones em uníssono a três vozes desacompanhados mais antigos são provenientes de fontes francesas, preservadas em um grupo de fontes inter-relacionadas de meados do séc. XIV, sendo a mais significativa, o manuscrito de Ivrea (NEWES, 1987, p.69).[78] Nesta fonte, encontra-se quatro *chaces*: *Tres dous compains* (f.51v-52), *Talent m'est pris* (f.10; e notada novamente em f.52), *[H]umblemens vos pri merchi* (f.58v-59), e *Se je chant* (f.52v); as quais são notadas monofonicamente, sem *signum congrentiae*, com variados níveis de complexidade, organização rítmica e diferentes abordagens estruturais. Jamie Kassler, em sua tese, "*The Chaces of the Manuscript Ivrea*" (Columbia Univsersity, 1967), categoriza três destas possíveis estruturas contrapontísticas que podem ser aplicadas nas *chaces* encontradas no manuscrito de Ivrea, denominando-as: *round*, cânone contínuo e cânone-*rondellus*.

A primeira estrutura contrapontística descrita por Kassler, o "cânone *round",* possui o mesmo termo do gênero inglês do final séc. XVI, devido a similaridade em estrutura com algumas das *chaces* do século XIV. Neste caso, a obra é construída por segmentos iguais em tamanho, coincidindo com a mesma quantidade em vozes. Após a entrada de todas as partes vocais, a relação harmônica permanece estática, sem um fim definido; consequentemente, todo cânone desta categoria é um cânone perpétuo. Cada estrofe coincide com a frase musical e com o segmento canônico, sendo cada um deles, frequentemente compostos em registros diferenciados (geralmente uma quarta ou uma quinta entre as partes), evitando assim, o cruzamento entre as vozes. Entre as *chaces* do repertório do manuscrito de Ivrea, *Talent m'est pris* (ex. 26), pode ser classificado como um cânone *round.*

Figura 14: Representação gráfica do cânone *round* (a duas partes). Observa-se à esquerda o planejamento segmentado entre as frases A e B da obra, e à direita, a realização linear, com a adição do sinal (*signum congrentiae* ou fermata) para entrada da outra voz.

[78]Embora há incidência de *chaces* a duas vozes já em 1362, como a adição de um cânone simples circular no manuscrito do século XI (*F-CHRm* 130, f.50v) realizada por Jehan Lebeuf d'Abbeville em Pontieu, o que posteriormente foi chamado de caça nas canções dos peregrinos no final do século XIV, especificamente no *Llivre Vermell* (*E-MO* 1, ff.21v-23), como em Laudamus Virginem (NEWES, 2001, p. 408)



Exemplo 26: Chace *Talent m'est pris* (Biblioteca capitolare 115, f. 52v). Na representação gráfica anterior, corresponde a forma à esquerda. Neste caso, o cânone possui três segmentos que representam as três vozes, que podem ser realizadas *ad infinitum*.

Exemplo 27: *Chace, Talent m'est pris* (aberta). Na representação gráfica anterior, corresponde a forma à direita.

Em contraste, no 'cânone contínuo', as frases musicais e os segmentos canônicos "não são coincidentes e as partes inteligentemente cadenciam juntas; a melodia não é repetitiva e as vozes frequentemente são cruzadas, dentro de uma mesma tessitura", como aponta Newes (1987, p.69). Neste tipo de forma, o cânone não é perpétuo: como o tamanho do intervalo das entradas entre as vozes são maiores que o número/segmento de vozes, somente retornaram ao início se o segmento final estiver em concordância com o segmento inicial; A *chace*, *Se je chant*, é um exemplo desta categoria dinâmica e contínua.

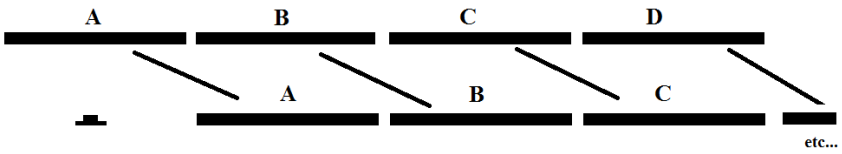


Figura 15: Representação gráfica do cânone *contínuo* (a duas partes).

Exemplo 28: *Chace*, *Se je chant* (Biblioteca capitolare 115, f. 10) à três partes. Percebe-se que as entradas das vozes não coincidem em número de compassos; característica do caráter progressivo do cânone *contínuo*.

A última categoria estrutural apresentada por Kassler é o "cânone-*rodellus*". Neste caso, a melodia canônica é construída pela repetição e alternância de frases complementares, em ascendência e descendência; como caracteristicamente o *rondellus* é descrito por Odignton. Geralmente possuem as frases iniciando na *finalis* (aguda ou grave), com frequentes cruzamentos entre as vozes perto do quinto grau. De modo similar ao *round*, é reconhecido pela estaticidade harmônica, gerando uma maior relação vertical-acordal (1987, p.69). Como exemplos de *chaces* do Ivrea nesta categoria, destacam-se, *Tres dous compains* e *Umblemens vos pri merchi*, cuja estaticidade harmônica é uma das características sonoras mais presentes;

assim como o cânone *round*, porém, com o uso de movimento contrário e cruzamento de vozes.[79]

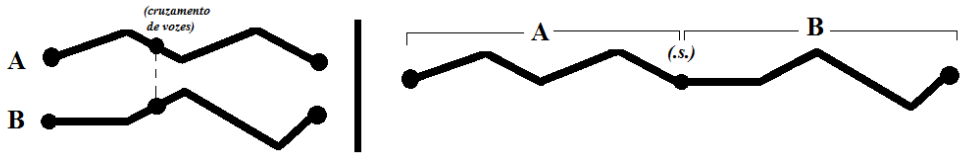


Figura 16: Representação gráfica do cânone-*rondellus* (a duas partes). Observa-se a representação cruzamento das vozes, à esquerda.

1.4.2 A estrutura textual e musical da *Caccia*

De acordo com Parrish, a *caccia* é uma das três formas seculares preferidas pelos compositores do trecento italiano, ao lado da *ballata* e do *madrigal* (PARRISH, 1958, p.76). Diferentemente da *chace*, a *caccia* é frequentemente notada polifonicamente e possui duas vozes em cânone com o texto (*Primus* e *Secundus*), com a adição de um tenor livre sem texto.[80] Com relação a forma, em alguns casos pode apresentar uma segunda seção, um *ritornello*; estas seções geralmente estabelecem contrastes texturais: enquanto que a primeira é sempre canônica, a segunda pode apresentar homofonia ou monofonia - embora a permanência da relação canônica entre as partes seja o caso mais frequente (REESE, 1940, p.365). Newes, com a finalidade de sintetizar os procedimentos composicionais da *caccia*, oferece uma lista dos processos mais comuns a este gênero:

> A frase inicial é declamada silabicamente em longas e breves; desta maneira, o *modus* [rítmico] subjacente é definido, assim como o intervalo de tempo do início do cânone. Em seguida, a melodia se desdobra continuamente em semibreves e mínimas, geralmente desconsiderando os finais das linhas dos dísticos heptassílabos. O clímax da atividade rítmica é alcançado pelo *hoquetus* em sílabas onomatopeicas; seguindo pelo desaparecimento gradual do 'entusiasmo' caraterizado pelo retorno ao *modus* rítmico inicial (NEWES, 1987, p.29).

[79] Newes aponta ainda a forma *lai*, especialmente em Machaut, destacando duas entre as quatro *lais* contidas no manuscrito de *Roman de Fauvel*: a *lai* 16, "*Le lay de la fonteinne"*, que consta a inscrição *chace* no início, aparentando ser cantada monofonicamente no MS F-Pn 9221 (f.121), embora seja a duas vozes; e *lai* 17, *Le lay de comfort*, à três vozes.

[80] Embora há alguns casos onde o tenor exerce participação mais ativa no plano imitativo das vozes superiores, notadamente nas primeiras *cacce* do norte da Itália, com maior influência da prática da *chace* francesa, como: *Con dolce brama* (Magister Piero), *Per sparverare* (Jacopo de Bologna), e *Dappoi che 'l sole* e *Passando con pensier*, as últimas *cacce* de Niccolò da Perugia. Nestes casos, as funções texturais são indivisíveis, ao contrário de outros exemplos do repertório (LOPATIN, 2014, p.188).

Como apresentado anteriormente, a periodicidade estrutural já se faz presente em exemplos do repertório do século XII e XIII, sobretudo a partir da escola de Notre-Dame.[81] Autores como Marrocco e Newes, concordam com a similaridade estrutural entre o madrigal do *trecento* e a *caccia* – Marrocco estende a relação também à "exuberância" da *frottola* (MARROCCO, 1961, p. xiii.). Tais similaridades não estão somente reduzidas às características textuais, como as linhas hendecassílabas e os finais dísticos (*ritornello*), mas também no uso alternado da declamação silábica e ornamentação melismática com "a direcionalidade altamente linear da linha vocal", em oposição a organização formal primariamente rítmica dos motetos e da *chace* (NEWES, 1987, p. 29). Portanto, na ótica de Newes, existe uma relação estrutural e primária entre o moteto e a *chace*, assim como no madrigal e na *caccia*. O desenvolvimento entre as duas formas, apesar de apresentarem similaridades sobre a canonicidade e influências mútuas em estilo, são compreendidas como práticas que ocorrem paralelamente, não de modo justaposto, subsequente ou evolutivo, como é frequentemente é aceito por parte dos autores sobre o assunto.[82]

De acordo com Marrocco, no sentido musical, a técnica da *caccia* italiana (cânone à uníssono), se utiliza de três formas poéticas: a *ballata*, o madrigal, e a *caccia* propriamente dita. Entre as vinte e nove peças sobreviventes do repertório das *cacce* italianas, apenas uma utiliza a forma poética da *ballata*, enquanto dez utilizam o madrigal, e as demais, a *caccia*.

A *canzone a ballo* ou a *ballata,* na definição da métrica lírica de Guarnerio, possui o caráter "verdadeiramente popular" com gênero métrico bem determinado especialmente em Firenze e Bologna, adquirindo regularidade na forma e "vivacidade de imaginação e de linguagem". (1893, p.165). Inicia-se por uma pequena estrofe chamada *ripresa* ou *ritornello* (do latim *responsorium*), cuja última rima é repetida, por regra, ao fim da estrofe. Os versos são todos hendecassílabos, setenários ou todos octonários, ou ainda, hendecassílabos misturados com setenários. O texto da única *ballata*-canônica, *Dal traditor,* de Frei Adrea dei Servi, possui a forma *mezzana,* isto é, com a *ripresa* ou *ritornelo* com três versos, dois hendecassílabos e um setenário (BERTONE, 1999, p.29). A estrutura textual está presente tabela 9, embora na obra, utiliza-se apenas o ritornelo e parte da primeira estrofe.

[81] Embora não seja possível identificar uma aplicação 'real' por parte dos compositores, já que a periodicidade da estruturação rítmica seja um reflexo da limitação da notação modal.
[82] Apesar de Reese mencionar a *chace* sendo mais antiga do que a *caccia*, em nota de rodapé, explica que não a considera necessariamente um desenvolvimento da primeira

	Ritornello	Dal traditor non si può l'uom guardare Che mostri buona faccia Con sagaci costumi e falsa traccia.	X y Y
Stanza	*Mutazioni* ou *Piedi*	Pessima pestilenza certamente Familiar nemico, È sopra tutte l'altr'e mortale.	A b C
	Volta	Questa malvagia torma fradolente Fe' giù per antico, A molti buoni non pensate male.	A b C
	Ritornello	Simile a Giuda un traditor cotale, Pien d'infinita taccia, Tradito m"ha con dimostrar bonaccia.	X y Y
Stanza	*Mutazioni* ou *Piedi*	Però si guardi ciascun com'si fida. E come crede altrui, Bench'altri il parlar abbia pien di mèle,	D e C
	Volta	Che tal si finge amico e par che rida, Dicendo i" seno e fui, E sarò sempre servitor fedele,	D e C
	Ritornello	Che poi ascoso vento alle sue vele, E con inganni allaccia Chi più sicuro dorme in su le sue braccia.	X y Y

Tabela 9: Estrutura textual em *Dal traditor*, de Frei Adrea dei Servi.

Exemplo 29: Início da ballata-canônica, *Dal traditor*, de Frei Adrea dei Servi. *Codex Squarcialupi*, I-Fl MS Mediceo Palatino 87, n.328, 185v-186r (MARROCCO, 1961, p.28).

O madrigal *trecentesco*, por outro lado, possui caráter pastoral, idílico e bucólico; etimologicamente é ligado a ‘*mandrigale’*, canto do *mandre* (rebanho) ou canto “amoroso do pastor ou do camponês” (GUARNERIO, 1893, p.177). Possui uma norma métrica fixa, composto de dois ou três tercetos hendecassílabos, finalizando com um ou dois dísticos com rima *baciata*[83], cuja forma mais recorrente é ABB.CDD.EE. Entre as *cacce*, encontra-se dez exemplos com uso do madrigal, sendo estes chamados de “madrigal canônico”, como “*De’ dimmi tu”*, de Francesco Landini. Neste caso, uma das variações da forma convencional é empregada: ABB.ACC.DD (tab. 10), com dístico final independente, típica desta forma.

Deh, dimmi tu che se’ così fregiato	A
Di perle d’oro, quando tu vedi	B
Chi ti paresser, par aver non credi	B
C’a cavallo ben accompagnato?	A
Ma un fù m’è quel che per gloria tieni	C
E fregi e drappi tondi palafreni.	C
Ah! Che dichi di te, Ah! Ch’a quel ch’i sento?	D
Ogni stato di gente cerca vento	D

Tabela 10: Estrutura métrica textual em *Deh, dimmi tu*, de Francesco Landini.

Exemplo 30: Início do madrigal-canônico, *De’ dimmi tu*, de Francesco Landini. *Codex Squarcialupi*, I-Fl MS Mediceo Palatino 87, n.173, 125v-16r. (MARROCCO, 1961, p.37).

[83] Rimas sucessivas, em oposição a rima *alternata*.

Ainda que o madrigal canônico seja classificado como *caccia* pelo procedimento composicional (cânone) utilizado, a diferença temática é acentuada. Sobre esta diferença, Marrocco aponta:

> À parte das afinidades entre música e poesia, o madrigal canônico difere da *caccia* no sentido em que o primeiro, não possui diálogo nem entusiasmo; o poeta relata objetivamente um episódio de uma natureza idílica, enquanto que na *caccia* o poeta é subitamente arrancado de pensamentos agradáveis por alaridos e gritos de vendedores e pescadores, ou tornando um ávido participante vocal no que se seguiu a ação (MARROCCO, 1961, p.xiii)

De acordo com Bertone, o termo '*caccia*' é a primariamente musical, sendo a poesia realizada especialmente para a música polifônica. Como apontando anteriormente, esta possui influência métrica da *frottola*, *ballata* e do madrigal, incluindo possíveis relações com a *barzelletta*, e polimetro (ou polimétrico), com fontes musicais de proveniência francesa (sec. XIII), desenvolvida posteriormente na Itália e no restante da Europa no séc. XIV (BERTONE, 1999, p.29).[84] De acordo com Carducci (*Cacce in Rima dei Secoli* XIV e XV, 1896), o termo é inerente estritamente ao seu conteúdo: cenas de caça com alusão a "batalha do amor", no qual é representada "tumultuosamente" – possivelmente em alusão a técnica do hoqueto ou da proeminência rítmica, típica da *caccia*. Um dos principais aspectos estruturais da poesia da *caccia* é a predominância de versos breves sem métrica fixa (polimetro), com nota-se na *caccia*, *Passando con pensier*, de Franco Sacchetti (musicado por Niccolo da Perugia):

> Passando con pensier per un boschetto,
> Donne givan per quello fior cogliendo,
> "To' quel, to' quel" dicendo,
> "Eccolo, eccolo".
> "Che è che è? "
> "È fior alliso".
> "Va' là per le viole".
> "O me, ché 'l prun mi punge! "
> "Quell' altra me' v' agiunge".
> "Uh, uh, o che è quel che salta?"
> "È un grillo".
> "Venite quà, correte:
> Ramponzoli cogliete"
> "È non son essi".
> "Sì sono".
> "Colei,
> O colei,
> Vien quà, vien quà per funghi:
> Costà, costa, pe 'l sermollino".
> "No' staren tropo, ché 'l tempo si turba,
> E balena

[84] Posicionamento distinto de Newes, que estipula ambos os gêneros *chace* e *caccia*, com desenvolvimento paralelo com influência francesa às *cacce* sem tenor livre.

E tuona,
E vespero già suona".
"Non egli è ancor nona".
"Odi, odi:
È l' usignol che canta,
"Più bel ve più v'è,
"Io sento non so che".
"Ove? "
"Dove? "
"In quel cespuglio".
Tócca, picchia, ritocca:
Mentre che 'l buscio cresce,
Et una serpe n'esce.
"O me trista!" "O me lassa!"
"Omè!"
Fuggendo tutte di paura piene,
Una gran pioggia viene.
Qual sdrucciola, qual cade,
Qual si punge lo pede:
A terra van ghirlande:
Tal ciò, ch' ha colto, lascia; e tal percuote:
Tiensi beata chi più correr puote.
Sì fiso stetti sin ch' io lor mirai,
Ch' io non m' avidi, e tutto mi bagnai.

Texto da *Caccia, Passando con pensier*, de Franco Sacchetti (CARDUCCI, 1896, p.25-27).

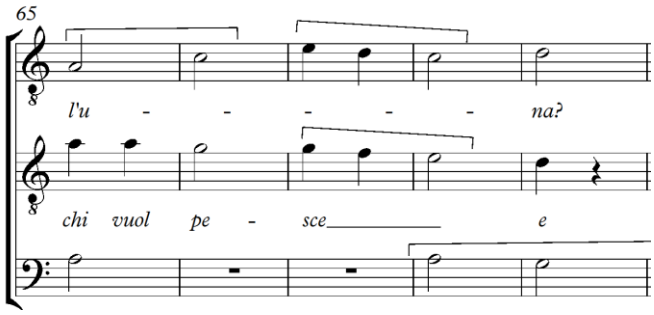
Exemplo 31: Início da caccia, *Passando con pensier*, de Niccolò de Perugia, com texto de Franco Sacchetti. *Codex Squarcialupi*, I-Fl MS Mediceo Palatino 87, n.103, 85v-86r (MARROCCO, 1961, p.67).

O principal atributo da formação textural da *caccia* com relação a *chace*, é a existência de um tenor livremente composto, enquanto que as vozes superiores realizam um cânone a uníssono. No entanto, observa-se características distintas do envolvimento textural do tenor na

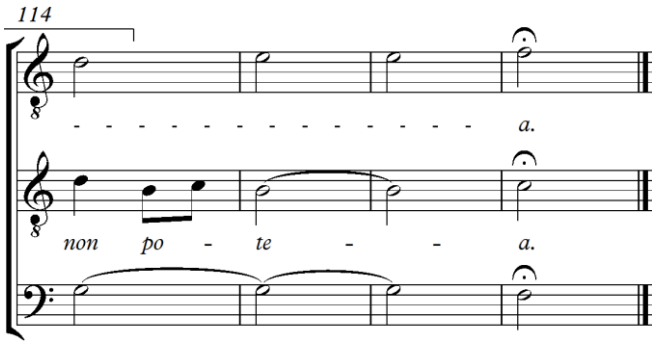
trama polifônica. Em seu artigo, Newes aponta três distinções realizadas pelos tenores das *cacce* italianas.[85] No primeiro tipo - o mais antigo acompanhamento da *caccia* -, o tenor possui o *ambitus* similar às vozes mais agudas (o que inclui cruzamentos entre elas), complementando harmonicamente com terças e quintas entre as vozes superiores, ou dobrando-as em uníssono, como em *Con dolce brama*, de Magister Piero (ex. 32). O segundo tipo é que prevalece na maioria das *cacce* a três vozes e nos madrigais canônicos" (NEWES, 1988, p.31); o *ambitus* permanece uma quarta ou uma quinta das vozes canônicas - com cruzamentos entre as vozes, embora não sejam frequentes. Nas cadências, de acordo com Newes, "as vozes canônicas convergem ao uníssono final (típico do madrigal), com o suporte do tenor uma quinta abaixo". Embora seja "dispensável" por somente dar suporte às vozes (e não de participar ativamente na textura 'imitativa'), pode alterar a relação harmônica do dueto canônico, ou apenas servir para reforço de uma das vozes; ambas as situações cadenciais aparecem em *In forma quasi*, de Vincenzo da Rimini (ex. 33 e 34). No terceiro tipo há uma maior participação textural do tenor na trama polifônica imitativa, com a alternância de pausas entre as vozes, prevalecendo a combinação sempre entre duas partes: *primus* e tenor; *secundus* e tenor; ou *primus* e *secundus*. Neste caso, aponta Newes, supõe-se que "as vozes superiores foram compostas simultaneamente com o tenor, ou ao menos concebida com o acompanhamento em mente" (NEWES, 1988, p.31). Neste caso, caracterizado pelo baixo número de exemplos e pela particular distinção técnica, este tipo de tenor difere acentuadamente das demais *cacce*, como em *Con brachi assai*, de Giovanni da Firenze (ex. 35).

Exemplo 32: Tenor tipo 1. Excerto de *Con dolce brama* de Magister Piero (NEWES, 1988, p.30).

[85] Categorização realizada primariamente por Martinez-Göllner (*Die Musik des frühen Trecento*, Tutzing, 1963)



Exemplo 33: Tenor tipo 2. Primeiro excerto de *In forma Quasi* de Vincenzo da Rimini (NEWES, 1988, p.31).



Exemplo 34: Tenor tipo 2. Segundo excerto de *In forma Quasi* de Vincenzo da Rimini (NEWES, 1988, p.31).

Exemplo 35: Tenor tipo 3. Excerto de *Com brachi assai* de Giovanni da Firenze (NEWES, 1988, p.32-33).

Em um outro ponto de vista, Mikhail Lopatin apresenta em seu artigo, "*Canonic technique in the caccia*" (2014), uma série de características estruturais canônicas presente nas *cacce*, observando um "amplo espectro de procedimentos de ostinato, variando de uma breve cadência a uma estrutura a larga escala de repetição harmônica e/ou melódica" (LOPATIN, 2014, p. 179). O autor divide este pensamento em duas características principais: (1) reiterações melódicas, ligadas à segmentação cadencial e ao processo da construção de "padrões cadenciais" ou de "regularidade cadencial"; e (2) ostinatos melódicos/harmônicos em larga escala, periodicidades ligadas à construção das seções (2014, p.179-200). No entanto, para a compreensão destas características, Lopatin propõe-se uma redução harmônica dos processos polifônicos, e em conjunto, idealiza um apoio ou 'base' para a redução. Este processo revela com maior facilidade, tantos os aspectos de regularidade cadencial quanto aos ostinatos ou periodicidades melódicas - em pequena ou larga escala. Em seu artigo, o autor apresenta um número considerável de exemplos, como *Segugi a corta*, de Magister Piero:

Exemplo 36: Excerto da *caccia*, *Segugi a corta*, de Magister Piero, c. 32-38. (LOPATIN, 2014, p.190). Ferramenta analítica apoiada na redução harmônica e nas informações reveladas pela chamada 'base do ostinato', isto é, o direcionamento do 'baixo'.

Deste modo, a partir da concatenação dos aspectos conceituais e técnicos relacionadas a *chace* e a *caccia*, propõe-se uma análise que contemple ao menos três ferramentas analíticas que foram discutidas ao longo deste subcapítulo: (1) níveis de periodicidade ou ostinato de Lopatin; (2) categorização conforme características textuais; e (3) no caso da *caccia*, o tipo de

tenor utilizado conforme categorização de Newes. Para o exemplo prático, as ferramentas serão aplicadas na *caccia, Cosí pensoso*, de Francesco Landini, como apresentada a seguir.

1.4.3 **Análise: *Cosí pensoso* de Francesco Landini**

Formada por quatorze linhas, divididas em quatro *stanzas* e um *ritornelo*, o texto de *Cosí Pensoso* (tab. 11) possui estrutura típica das *cacce* italianas: número de sílabas e rimas com pouca periodicidade com caráter dinâmico e progressivo - ainda seja possível salientar alguns pontos de articulação textual. Das quatro *stanzas* apresentadas, demarca-se um ponto de simetria entre os dois pares. No total do primeiro par (ABB.CCA), conta-se quarenta e seis sílabas; no segundo par (EFG.HII), o mesmo. Embora não haja regularidade nas *stanzas* individualmente, a soma de sílabas de cada par proporciona um ponto de articulação neste aspecto. No *ritornello*, entretanto, a estrutura de rima e silábica é inteiramente simétrica.

Texto original	**Rima e Sílabas**	**Tradução Livre**
1.Cosí pensoso con' amor mi guida	A-8	Tão pensativo como o amor que me guia
2.Per la verde rivera passo, passo	B-10	Pela verde costa, passo a passo,
3.Senti: "Leva quel sasso".	B-6	Eu ouvi: - Levante esta rocha!
4. "Ve'l granchio, ve', ve'l pesce. Piglia, piglia! ".	C-10	Veja, é um carangueijo, veja, é um peixe,
5. "Quest'è gran maraviglia".	C-4	pegue, pegue!
6.Cominciò Isabella con istrida	A-8	- Que grande maravilha!
		[Então] começa Isabella a chorar
7. "O me, o me! ". Che hai, che hai? "	E-8	
8. "I' son morsa nel dito".	F-6	- Oh, oh! - O que há, o que há?
9. "O Lisa, il pesce fugge! "	G-7	- Eu fui mordida no dedo!
		- Oh Lisa, o peixe fugiu!
10. "I'l'ho, i'l'ho". "L'Ermellina l'há preso".	H-8	
11. "Tielllo bem, tiel!". "Quest'è bela peschiera".	I-7	- Eu peguei, eu peguei. Ermellina o pegou.
12. Intanto giunsi a l'amorosa schiera.	I-10	- Segure bem, segure!. Este é belo pesqueiro.
		Enquanto isso, um amoroso grupo se
13.Dove vaghe trovai donne [e] amanti,	J-8	aproxima.
14. Che manchelson a lor com be'sembianti	J-8	
		Onde vagavam belas damas e seus amantes
		Que me consolaram com seus belos
		semblantes.

Tabela 11: Estrutura textual de *Cosí Pensoso*, de Francesco Landini.

Como consequência da difícil combinação entre manipulação textual e musical em um cânone, muitos pontos de segmentação estrutural não são coincidentes entre ambas estruturas: como pode ser visto nas indicações nas figuras analíticas, a articulação musical difere, em

grande parte, da textual. Os dois únicos pontos em que o texto e música coincidem, em mudança seccional, são: compasso 36, coincidem a sexta (*primus*) e a quarta (*secundus*) frase em um ponto de repouso triádico em homofonia; e no compasso 90, coincidem o *ritornello* textual e mudança de mensura, incluindo a introdução de novo material (frases treze e quatorze).[86] Com relação a descrição dos tipos de tenores de Newes, *Cosí Pensoso* pertence ao segundo tipo de tenor: além do *ambitus* entre as vozes canônicas e o tenor serem de uma 9ª maior (g'- a'' e D –e', respectivamente), as vozes canônicas convergem ao uníssono nas duas cadências principais: compasso 88 e 89, ao final das *stanzas*, e compassos 116-117, ao final da obra.

As principais articulações horizontais podem ser observadas pela ênfase proporcionada pelo fator sonoro, além da convergência do movimento cadencial, ocorrendo situações homofônicas entre as partes.

[86] Na introdução de sua edição *Fourteenth-Century Italian Cacce* (1961), Marrocco cita exemplos no qual o cânone não consta na primeira seção, mas apenas na segunda seção, (*ritornello*): *Si come al canto* (FN 70v) e *All ombra d'um perlaro* (FN 60v), de Magister Piero; *Per riddi' andando ratto* (FN 58v-59), de Giovanni da Firenze; *Da', da', chi avareggia pur per se* (FL 50v-51), de Lorenzo Masini da Firenze; *La bela e la veççosa cavriola* (FL 27r), de Gherardello da Firenze; e *Dal traditor non si puo l'uom guardar*, de autoria anônima

1
[Primus]
[Secundus]
[Tenor]
Redução Harmônica
Base do Ostinato
Co - - - - - si pen - so - so com'-a - mor mi__ ghui - - - - - - da,
1
Co -
2
3
4
13
Pr.
Sec.
T.
Per la ver - de ri (1) - - ve - ra passo,_ passo,_ Sen - ti, "Le - va quel. sas - so!" "Ve'l
- - - si pen - so - so com'-a - mor mi__ ghui - - - - - - da, Per la ver -

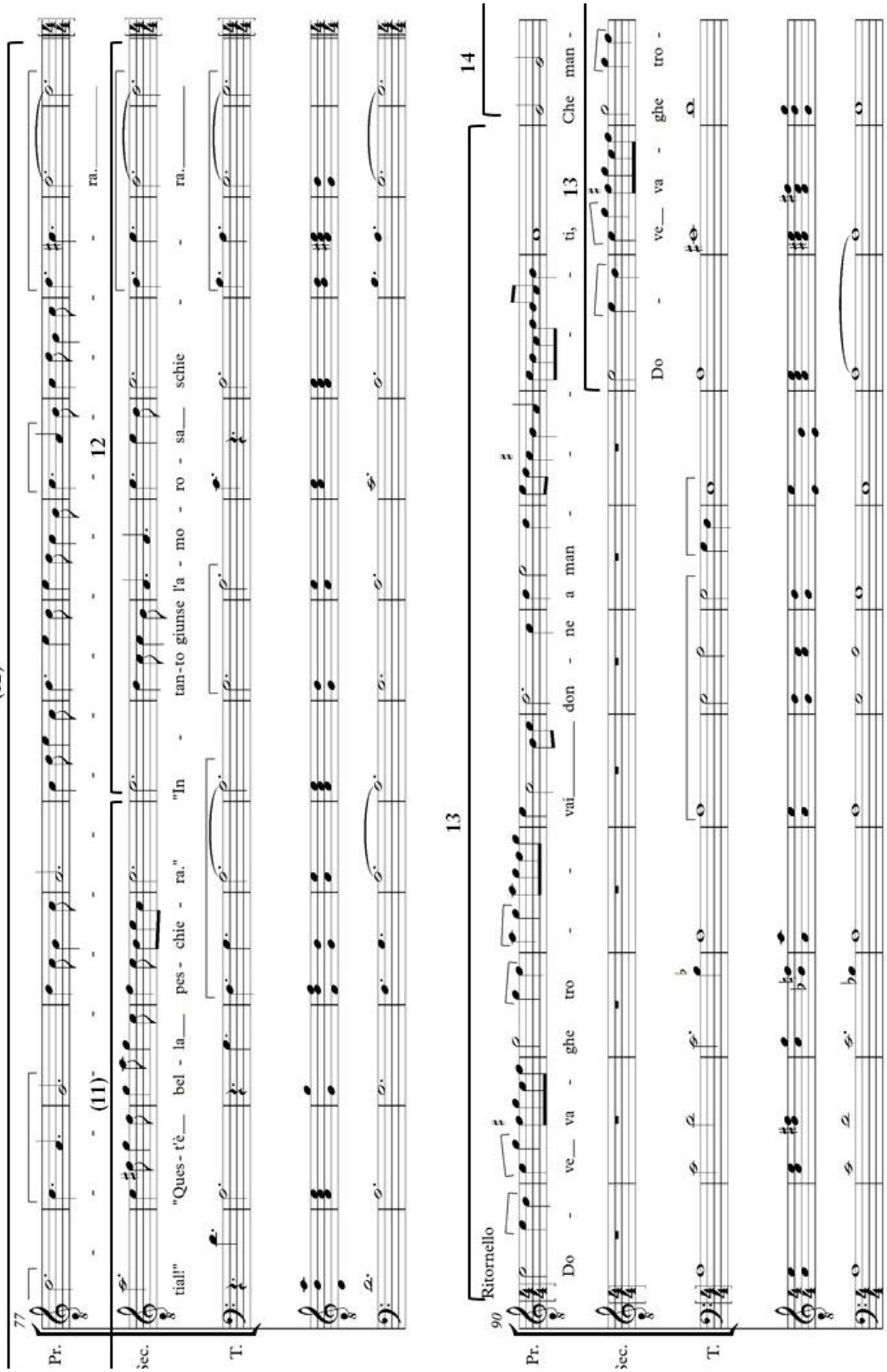
(*cont.*)

(4)
5
6
26
Pr.
gran chio,_ ve, ve'l_ pesce, piglia, pi - glia!"
(2)
"Ques - t'è_ gran ma-ra - vi - glia."
Co - minciò I - sa - bel - la_
Sec.
-de ri - - ve - ra passo,_ passo,_
Sen - ti, "Le - va quel_ sas - so!"
"Ve'l gran- chio,_ ve, ve'l_
T.
(6)
7
8
39
Pr.
con i - siri - - da,
"O me, o me!"
"Che ai, che ai?"
"I son mor - sa nel di - to!
Sec.
pesce, piglia, pi - glia!"
"Ques - t'è_ gran_ ma-ra - vi - glia."
Co - minciò I - sa - bel - la_ con i - siri -
T.

(cont.)

52
Pr.
"O Li - sa; I pesce fug - - ge!
"I l'o, I l'o!"
L'Ermelli-na l'a pre - - so."
Sec.
- da,
"O me, o me!"
"Che ai, che ai?"
"I son mor - sa nel di - to!
"O Li - sa; I
T.
65
Pr.
"Tiello ben, tial!"
"Ques - t'è bel - la pes - chie - ra."
"In - tan-to giunse l'a - mo - ro - sa schie - -
Sec.
pesce fug - - ge!
"I l'o, I l'o!"
L'Ermelli-na l'a pre - - so."
"Tiello ben, tial!"
T.

(cont.)


(12)
77
Pr.
(11)
12
tial!"
"Ques - t'è
bel - la
pes - chie - ra."
"In - tan - to giunse l'a - mo - ro - sa
schie - - - ra.
13
Ritornello
90
Do - ve va - ghe tro - - - vai
don - ne a man - - - - - ti,
14
Che man -
Do - ve va - ghe tro -

(cont.)

(14)
101
Pr.
chel - - - son a lor con be' sen - bian - - - (13) - - - - - - - - - - - - 14
Sec.
- - - - vai_____ don - ne a - man - - - - - - - - - - ti, Che man -
T.
(14)
109
Pr.
- - - - - - - - - - - - -

Baseado no suporte da redução das simultaneidades da *caccia*, do ponto de vista do direcionamento harmônico, observa-se três níveis de camadas estruturais (figuras 17,18 e 19). Estes gráficos revelam ao menos dois significativos níveis de convergência cadencial: (1) polarização na nota ‘Lá’ para cadência por *tenorizans* (II-I), típicos das clausulas dos tenores do repertório do trecento; e (2) o *basizans* (V-I), de aspecto ‘tonal’, que embora com menor proeminência, é presente na estruturação harmônica. A este aspecto, conclui-se que apesar da força estrutural da nota ‘Lá’ sob a *finalis* (Sol), há indícios iniciais de uma estruturação, tipicamente ‘tonal’, por meio da hierarquia V-I, com incidência do IV (comp. 36), que corrobora a esta hipótese.

Figura 17: Camada 1 de *Cosí Pensoso*.

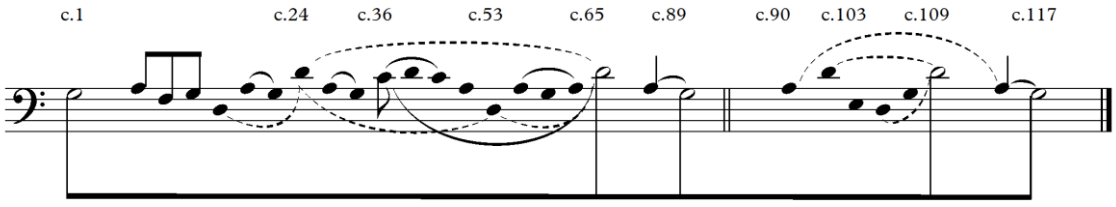


Figura 18: Camada 2 de *Cosí Pensoso*.

Figura 19: Camada 3 de *Cosí Pensoso*.

Portanto, por meio do esclarecimento das particularidades das estruturas contrapontísticas, extraídas pelas ferramentas analíticas apresentadas, faz-se possível a compreensão das relações textuais (entre a *caccia*, a *frottola*, *madrigal* e a *ballata*), e musicais, pelas diversas formas de organização do material canônico e a sua relação com o tenor (no caso da *caccia*). Assim, propôs-se uma classificação considerando as diferentes características composicionais do cânone, refletidas em ambas as formas, tanto na *caccia* como na *chace*.

1.5 Elaboração métrica e melódica nos cânones "não-fugais"

Diferentemente da natureza oral e improvisatória que incita as carcaterísticas do cânone, a 'elaboração métrica' faz do uso de elementos proporcionais e mensurais como processos composicionais que podem ser aplicados por toda obra ou em parte dela. Esta manipulação decorre da grande influência dos desenolvimentos recorrentes no século XIV, sendo, talvez, os tenores do moteto isorítmico, o representante inicial deste processo composicional. Sua aplicação em cânones difere da perceptível relação textural da "perseguição" fugal: neste caso, as outras vozes são elaboradas por meio das diferentes proporções ou mensuras que são cuidadosamente elaboradas. O termo "não-fugal", cunhado por Virginia Newes, sintetiza este pensamento diferenciando explicitamente da 'relação fugal' geralmente associado ao cânone. Como poderá ser visto na definição da autora, entende-se que além da elaboração métrica, cânones que são construídos em artifícios tais, como a inversão e a retrogradação, também podem ser chamados de "não-fugais". Para que sejam entendidos desta maneira, a peça não deverá ter uma textura "fugal": a voz dada e sua réplica elaborada, devem ser realizadas simultaneamente.

> [...] os cânones não-fugais envolvem a duplicação da voz dada de maneira que altera-se para além do reconhecimento auditivo imediato. Cânones retrógrados e invertidos mudam a direção linear que a melodia é lida; [por

> outro lado], em cânones mensurais e proporcionais, os valores rítmicos da melodia são transformados (NEWES, 2007, p.19).

Nos cânones proporcionais, mantêm-se uma relação constante baseada em uma determinada proporção, multiplicando ou dividindo os valores das notas da melodia dada. Newes cita quatro gêneros de proporção: *multiplex*, em diminuição com proporção 2:1 ou 3:1, por exemplo; *submultiplex*, em aumentação com proporção 1:2 ou 1:3, por exemplo; *superpaticularis*, uma diminuição mais complexa com proporção 3:2 ou 4:2, por exemplo; e *subsuperpaticularis*, uma aumentação mais complexa com proporção 2:3 ou 3:4, por exemplo. Por outro lado, nos cânones mensurais, "a voz canônica reinterpreta os valores das notas originais de acordo com uma mensura contextualizada" (2007, p.19). Devido a característica volátil e livre da manipulação da mensura, a relação entre as notas canônicas e a melodia dada pode ser alterada a qualquer momento. Portanto, este tipo de procedimento não é fixo nem constante, ao contrário, geralmente emprega-se variadas mensuras em diferentes vozes.

De modo similar, os cânones não-fugais por elaboração melódica se utilizam da retrogradação e inversão para a construção de vozes adicionadas à melodia original. No entanto, as indicações verbais para a transformação rítmica e melódica, antes de surgirem nos cânones, constam nos tenores dos motetos a partir de c. 1350; no final do século, as elaboradas expressões verbais podem indicar mais de um procedimento aplicado ao um mesmo tenor.

A exemplo da pluralidade de procedimentos aplicados ao tenor, quanto proporção e direção melódica, destaca-se o moteto anônimo, *Alpha vibrans/Cetus venit heroycus/Amicum querti* (F-CH MS 564, f. 64v-65). Nesta obra, o tenor combina dois procedimentos distintos: o procedimento retrógrado e a *diminutio dupla*. Conforme aponta Newes (2007, p.20), uma única *color*, consiste as trinta e seis notas escritas, contendo duas exposições da *talea*, em duas partes. Cada porção das nove notas da *talea*, são expandidas em três seções justapostas, expostas das seguintes maneiras: (1) assim como escrito, em direção linear com seus valores integrais; (2) de modo retrógrado com seus valores diminuídos; (3) em direção linear com os valores diminuídos. A diferenciação de notação vermelha – assim como visto anteriormente no moteto *Garrit Gallus/In nova fert* de Vitry[87] – caracteriza, comumente, a mudança de *prolação ou modus*. Para explicar tais procedimentos, o compositor adiciona na partitura um cânone verbal, indicando como deverá ser realizada a execução do tenor:

[87] Página 60 (fig. 12).

Rubee discuntur modo perfecto, nigre imperfecto. Et in qualibet talia antequem pausetur retroeatur per semi ad ultima ad primam ipsius tallie notam. Et iterum eodem modo diminuendo a prima ad notam ultimam eiusdem tallie redicantur.

As notas vermelhas do canto estão no modo perfeito, as pretas, no modo imperfeito. Em todos os casos, antes da pausa, retroceda por metade [do valor], da última à primeira nota. Repetindo de maneira similar, diminua [o valor] da primeira à última nota, realizando o mesmo procedimento.

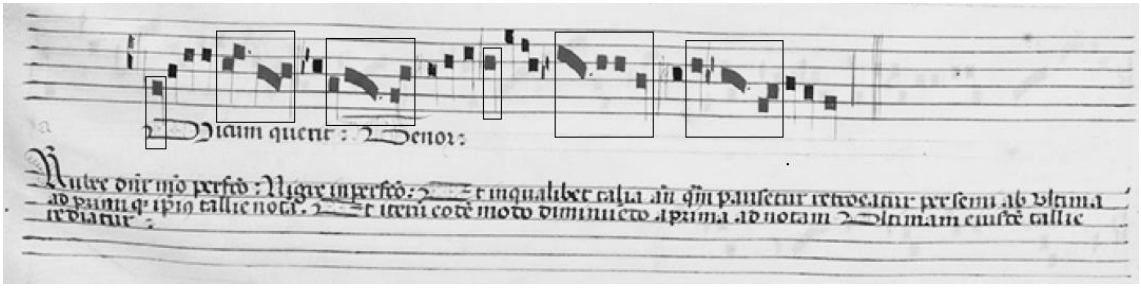


Figura 20: Fac-símile do tenor de *Alpha vibrans/Cetus venit/Amicum querit*, constando o cânone verbal logo abaixo, indicando como deverá ser a execução (F-CH MS 564, f. 64v-65).

Como pode ser observado na figura 20 (exposição integral do tenor *Amicum querit*), um processo duplo o altera: de retrogradação em conjunto ao processo da *diminutio*. Conforme a classificação citada anteriormente, somente a primeira seção de cada porção da *talea* está, de fato, escrita. As demais porções são expansões por meio da elaboração melódica (retrogradação), e mensural (pela diminuição dos valores), representadas pelas seções 2 e 3, respectivamente.

Figura 21: Estrutura do tenor do moteto *Alpha vibrans/Cetus venit/Amicum querit*, baseada no esquema apresentado por Newes (2007, p.21). No entanto, a transcrição foi utilizada a partir da edição de Ursula Günter (1958, p.51-54).

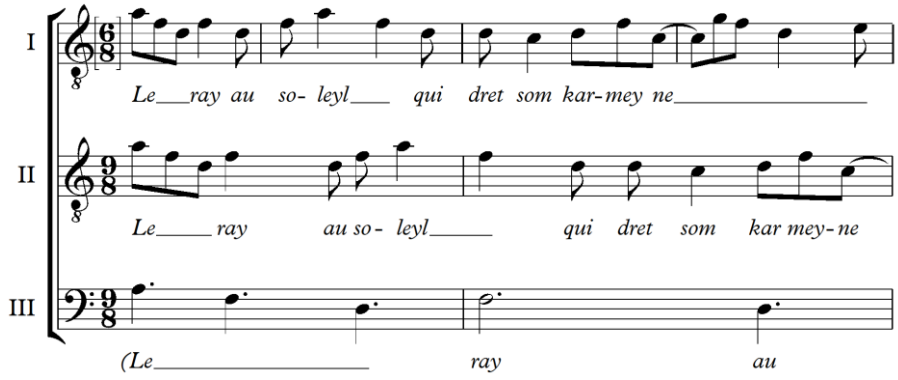
Mesmo com o desenvolvimento técnico-composicional dos motetos entre 1350 e 1370 – antecedido pelas diminuições dos tenores dos motetos de Vitry e Machaut -, um dos primeiros registros de um cânone em que todas as vozes adicionais são derivadas de uma única melodia, não surge antes da última década do século XIV (2007, p.25); trata-se do cânone *Le ray au soleyl* (ex. 38), atribuído a Johannes Ciconia.[88]

Talvez um dos aspectos mais interessantes deste cânone, encontra-se na inscrição verbal que indica a sua execução: "enquanto uma voz canta três [mínimas], há quatro em outra [voz] e uma na terceira voz; esta última [voz] canta uma oitava abaixo, embora as notas brancas são

[88] No qual uma única linha melódica, que ocupa três linhas de pentagrama em um fragmento (Perugia 3065, f. LXXXIIIr, 3r), compartilha a mesma página com o madrigal, *Una pantera*, atribuído ao mesmo autor.

lidas como pausas"[89] (2007, p.27). Portanto, de acordo com as instruções, conclui-se que as três vozes contidas na trama possuem a proporção 4:3:1, ainda que no manuscrito não seja fornecido nenhum sinal de proporção, por meio das características apresentadas, estabelece-se a segunda voz (*tactus*) como *tempus imperfectum*, *prolatio maior*. No entanto, se toda a linha melódica for interpretada pelo sinal " ☽ ", de acordo com Newes, a linha deverá ser lida em prolação menor, pois os poucos casos de mínimas alteradas iriam perder metade do seu valor, "e a constante relação 4:3 entre as duas primeiras vozes seria destruída" (2007, p.27). Além de estabelecer a proporção 4:3 com a voz mais aguda, a segunda voz também procede com o *integer valor* – valor integral ou *tactus* referencial da obra -, quanto a terceira voz, procede sob a proporção 1:3.

Entretanto, devido a proposta complexa de elaboração por meio da proporção, observa-se algumas dificuldades encontradas pelo compositor na manutenção do controle das relações harmônicas ou pelo controle do material musical (consonâncias e dissonâncias), em cânone; por exemplo, a cadência final, de fato, é realizada satisfatoriamente em todas as três partes, somente no final, coincidindo com a finalização completa da voz mais rápida (*triplum*). De qualquer maneira, mesmo com as dificuldades enfrentadas por Ciconia, o cânone *Le ray au soleyl* é um documento significativo para a compreensão de parte das características do desenvolvimento documentado da chamada *Ars Subtilior* (Arte mais sutíl), presente essencialmente na segunda metade do século XIV.

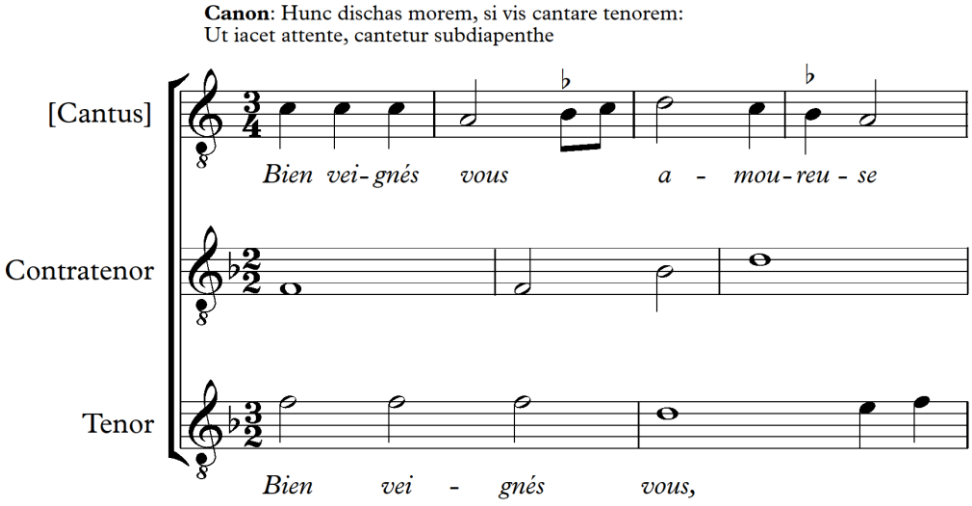


Exemplo 38: Início de *Le ray au soleyl* de Johannes Ciconia (Perugia 3065, f. LXXXIIIr, 3r). Transcrição baseada em Margarent Bent e Anne Hallmark (1985, n.47).

Durante o sec. XV, outros compositores (especialmente flamengos), também escreveram obras que são inteiramente elaboradas por meios proporcionais e/ou mensurais,

[89] Dum tria percurris quatuor val[et]. Tertius unum subque diapas[on] sed facit alba moras (NEWES, 2007, p.28)

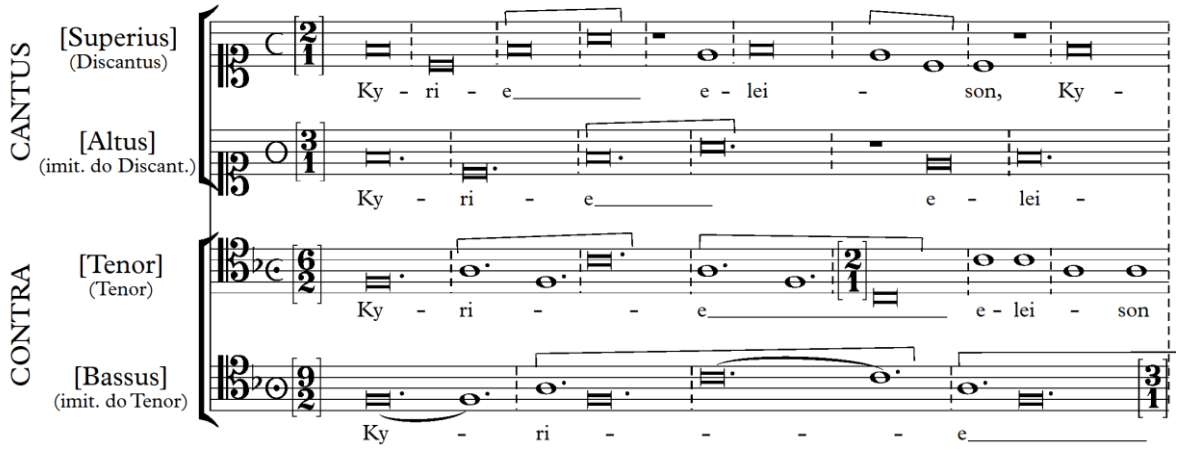
como Gullaume Dufay e Joahnnes Ockeghem, conhecidos pelo amplo uso de elaborações canônicas em suas obras. Em *Bien veignés vous, amoureuse liesse* (ex. 39), Dufay utiliza uma aumentação simples e uma transposição uma quinta abaixo, sendo o tenor realizado a partir do *cantus*, totalizando três vozes: *cantus*, *contratenor* (livre) e *tenor*. Nesta obra, uma inscrição verbal em rima é posta acima do *cantus*; entretanto, esta só indica que o tenor deverá ser executado à quinta, pois nada é indicado com relação a alteração dos aspectos rítmicos. O único indício da relação proporcional com o tenor é a mensura atribuída as duas vozes escritas. Enquanto que o *cantus* consta em *tempus* perfeito e prolação menor, o *contratenor* é escrito com o sinal de "*alla breve*", com nenhum valor menor do que uma semibreve (o que indica valores maiores do que o *cantus*). Por suposição, realiza-se o *tenor*: como é derivado do *cantus*, estatele-se uma proporção 2:1 entre ambas as partes.



Exemplo 39: Transcrição do início de *Bien veignes vous*, de Dufay (Oxford, Bodleian Library, Canon. Misc. 213, f. 34v).

Ockeghem, compositor conhecido pelo uso pioneiro de cânones à segunda, terça, sexta e à sétima, escreve a *Missa Prolationum* inteiramente com artifícios canônicos por elaboração métrica, especificamente, por proporção. No manuscrito do primeiro movimento *Kyrie*, apenas o tenor e o seu *discantus* são escritos; as outras duas vozes são elaborações por prolação, como observa-se na transcrição do extrato inicial da obra (ex. 40). As duas vozes originais são escritas em prolações diferentes: *prolatio* maior e menor, no *tenor* e *discantus*, respectivamente. As vozes derivadas, *altus* e *bassus*, contêm a mesma prolação de suas vozes de origem, mas com o *tempus* diferente. Logo, tenor (*tempus* imperfeito) e *bassus* (*tempus* perfeito) possuem a

mesma prolação maior; e *superius* (*tempus* imperfeito) e *altus* (*tempus* perfeito, possuem a mesma prolação menor).



Exemplo 40: Início da *Missa Prolationum,* de Johannes Ockghem (*Chigi Codex*, f.106v).

Inúmeros exemplos podem ser extraídos desta tradição canônica da elaboração mensural, desenvolvidas pela tradição do eixo Machaut-Ockeghem, e seus respectivos sucessores, como Mabrianus de Orto e Josquin. No entanto, com o florescer do século XVI, a intensidade da visão humanista interfere na cunhagem estética, influenciado drasticamente o uso do cânone e suas respectivas elaborações mensurais e/ou melódicas. Glareanus em seu *Dodechachordon* (1547), por exemplo, critica o posicionamento da obscuridade dos compositores a utilizarem de elaborações verbais canônicas, ou de qualquer outro artifício demasiado, para esconder ou desafiar o executante a sua realização, compelindo-o a uma atitude arrogante aos cantores e ao público (SCHILTZ, 2015, 238). Neste caso, oferece um posicionamento crítico na leitura da música de seu tempo, indicado pela aversão sobre o 'deleite' das habilidades do compositor *versus* o "prazer que refresca da audição": atitude que denomina "*ostentatio ingenii"* ou "ostentação da engenhosidade" (2015, 237). Sobre a riqueza na variação proporcional, o autor descreve: "eles parecem que têm inventado mais para a ostentação do talento do que a nobre prática da música".[90]

Mesmo com as críticas humanistas, o elevado grau de desenvolvimento de elaborações canônicas tanto mensurais quanto mensurais, tornam-se uma das características principais da

[90] Magis haec ad ostendanda ingenia, quam ad Magnum musices usum inventa, videantur (1547, III, 227)

escola franco-flamenga, apoiada principalmente nos avanços mensurais e processos composicionais aplicados pelos compositores da *Ars Subtilior*. Curiosamente, por questões principalmente estéticas, tais procedimentos não possuem paralelo durante períodos posteriores; somente a partir do século XX, o "ritmo" volta torna-se aspecto importante ou mesmo aspecto central para a composição, contribuindo também para a quebra de paradigmas estruturais relacionadas a este aspecto.

1.6 A biparticidade da polifonia: a gênese do cânone em dois procedimentos composicionais

Com as informações relacionadas ao longo deste capítulo, faz-se possível relacionarmos o desenvolvimento da polifonia caracterizado pelo *organum*, de um lado, e o *discantus* no outro, com a chamada 'canonicidade' presente nas formas da *caccia* e do *rondellus*. Como visto, a *caccia* e a *chace* são caracterizadas pela "perseguição" linear entre as vozes, e após o seu desuso (essencialmente a partir do século XV), passa a ser compreendida pelo termo *fuga.* Como perfil melódico, a *caccia e a chace* são essencialmente melismáticas, com uso recorrente de quebras ou pequenas pausas entre estes melismas (*hoquetus*), em imitação ao 'anseio' e 'excitação' do ato de caçar. Portanto a *caccia* e a *chace*, neste aspecto, aproximam-se do desenvolvimento melismático realizado pela *vox organalis* em um *organum*, porém obviamente com maior ênfase no processo 'imitativo'. No rondellus, por outro lado, observa-se, tanto em fontes musicais quanto teóricas, a estruturação por meio do uso preferencialmente por consonâncias, utilizando movimento contrário entre as partes e organizado em uma textura polifônica nota-contra-nota. Percebe-se, portanto, que em termos gerais, há uma ligação concernente aos aspetos do perfil e direcionamento melódico e uso de consonância e dissonâncias entre *organum* e *caccia* (*chace*), de um lado, e *discantus* e *rodellus*, do outro.

Os aspectos concernentes a fundamentação da nova sonoridade do séc. XV são influenciados pelas práticas contrapontísticas dos mestres franco-flamengos, precedidos pela influência entre compositores ingleses e continentais, na adoção de uma sonoridade com uso das terças e sextas (como consonância imperfeita) em pontos estruturais em suas peças. Este controle e manipulação das relações individualizadas entre as notas e nas próprias vozes, possuem uma relação íntima com o desenvolvimento rítmico franconiano do sec. XIV, possibilitando a organização métrica de notas de menor valor chegando a polifonia - no sentido

mais rigoroso da palavra - nos motetos isorítmicos, o que influenciará na concepção e construção dos cânones não-fugais que foram discutidos.

Abaixo, na figura 22, apresenta-se um quadro sinóptico da relação entre as práticas polifônicas a partir do século X (documentada no *Musica Enchiriadis*) até o século XVI. Evidentemente não se pretende abarcar todas as formas polifônicas, mas sim, por meio das informações apresentadas, propor uma possível trama estilística do florescimento da polifonia até o final do séc. XVI, relacionando-a por meio de duas diferentes texturas. Esta dicotomia é intimamente ligada ao conceito das cinco protoformas do cânone, demonstrado no último capítulo deste estudo.

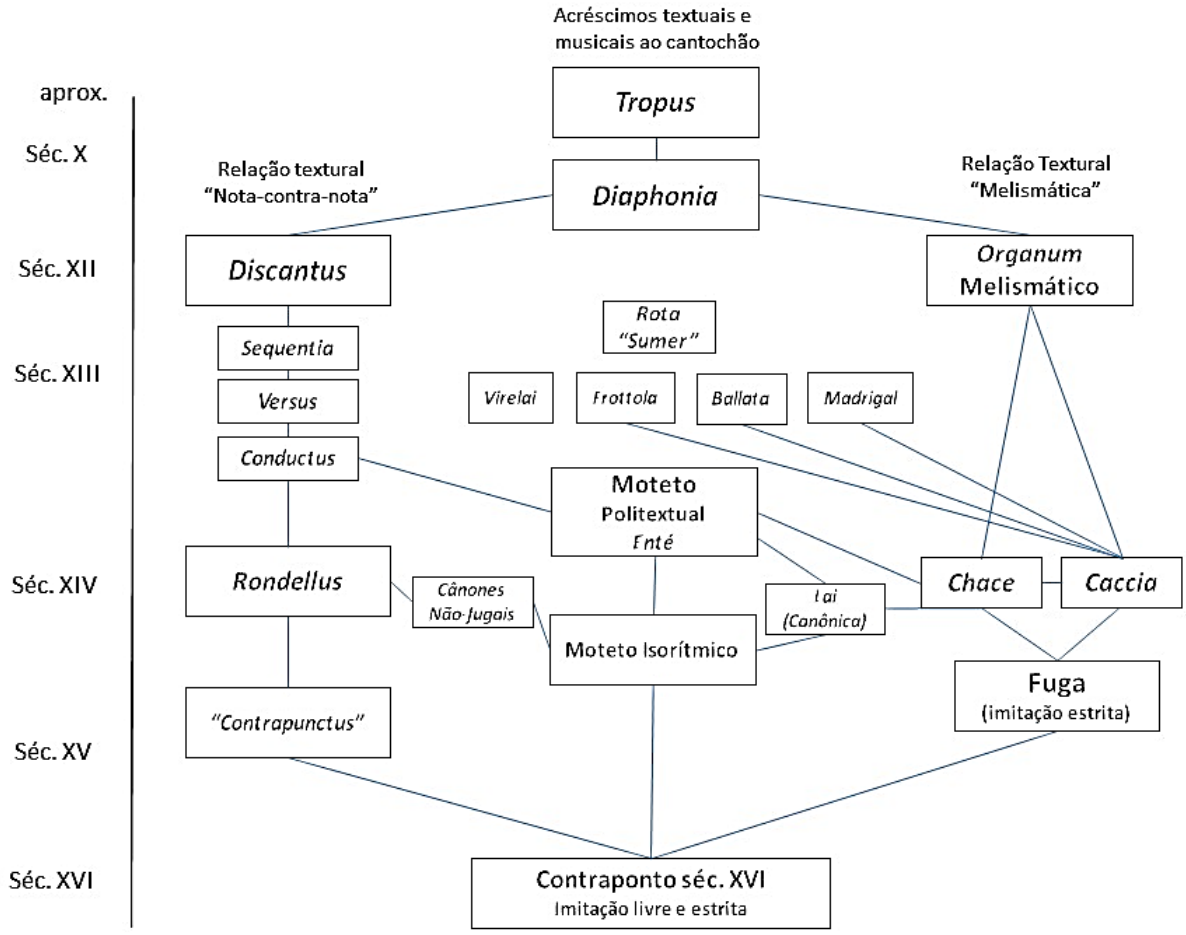


Figura 22: Gráfico sinóptico da possível emersão da polifonia na Europa e sua biparticidade textural.

Capitulo 2

Terminologias do Cânone

Introdução

Virginia Newes, em sua tese, *Fuga and Related Contrapuntal Procedures in European Polyphony ca. 1350 – ca. 1420* (Brandeis University, 1987), cita a ocorrência de alguns estudos escritos no sec. XIX que estabelecem o início do cânone somente em meados do século XV. Esta constatação, segundo a autora, deve-se talvez pela influência de Glareanus e outros teóricos germânicos do século XVI que viam Ockeghem, como o "primeiro mestre do cânone e o inventor de proezas contrapontísticas, como o cânone mensural e sucessões imitativas *ad epidiatessaron* " (NEWES, 1987, p.3).[91] Newes, entretanto, considera a tese de Lawrence Feininger, *Die Frühgeschichte des Kanons* (Emsdetten, 1937), pioneira quanto aos aspectos terminológicos ligados ao cânone, como precursora direta ao seu próprio trabalho. Como comentado por Newes, no estudo de Feininger refuta-se a ideia de muitos dos escritores do século XIX; de acordo com a exposição desse autor, muitos dos tipos de cânones correntes no século XV já haviam sido explorados anteriormente.[92]

Influenciado pelo trabalho de Newes, propõe-se neste capítulo a discussão sobre aspectos terminológicos que designam obras que utilizam processos 'imitativos' estritos como principal fator composicional - o cânone e todas as suas variantes terminlógicas.[93] Todavia, como o trabalho de News aplica-se à compreensão da *fuga* entre os séculos XIV e XV, a exposição aqui proposta acrescenta questões terminológicas provenientes também do século XVI e início do XVII, além da inclusão de recentes contribuições acadêmicas sobre o assunto ao período abarcado por Newes. Cada termo apresentado refere-se a uma faceta representativa

[91] Do autor, a *Missa Prolationum* e a *chanson* canônica, *Prenez sur moi* (que aplicam tais procedimentos), são frequentemente citadas em fontes renascentistas, destacando: Glareanus (*Dodecachordon*, III), Sebald Heyden (*De arte canendi*, 1540), Ambrosius Wilffingseder (*Erotemata musices praticae*, 1563), entre outros.

[92] Feininger, conforme descreve Newes, divide os cânones do repertório do final do século XIV e começo do XV em quatro categorias principais: *Stimmtausch* ou permutação vocal, a *chace* francesa, a *caccia* italiana e a "novos cânones franco-flamengos" (1987, p. 5).

[93] Os termos utilizados para designar obras musicais, assim como os cânones, de um modo geral, descendem diretamente de suas respectivas influências textuais, seculares ou religiosas. Há, portanto, uma intensificação textual e semântica realizada por meio da música, intrinsicamente ligado à maneira particular da organização estrutural, corroborando para a compreensão do texto inerente a ela mesma – portanto, um processo metafísico. Do ponto de vista semiótico, a arte musical em si, "não diz rigorosamente nada; enquanto todas as outras, figuram significações particulares de apreensão imediata a algum determinado nível" (SEIXO, 1975, p.14); assim a terminologia propõe um 'significado' a obra, mesmo na ausência do texto.

do cânone em um determinado período específico: desde práticas medievais até a ‘estabilização’ terminológica, segundo Mann, realizada por Silvero Picerli em *Specchio Secondo di Musica* (1630).

2.1 *Rondellus* e a permutação vocal

O termo *Stimmtausch* foi utilizado inicialmente por Friedrich Ludwig (1903, p. 220) para designar o procedimento composicional da ‘permutação vocal’, ou a troca de material musical estritamente rigorosa entre as vozes. Na acepção de Sanders - sob o termo em inglês, *voice-exchange* -, o autor o define como: “a alternância mútua de segmentos melódicos entre duas partes iguais em movimento contrário, sendo a tessitura, restrita a uma única oitava” (SANDERS, 1964, p. 262). Segundo Newes, há indícios de pequenos hinos e *tropus* do *Benidicamus* do século XII que foram inteiramente baseados na permutação vocal, além do seu uso como processo composicional, aplicado à polifonia inglesa nos séculos XIII e XIV. Entretanto, foi por meio da utilização nos *conducti* e nos *organa* à três e à quatro vozes, pelos compositores de Notre-Dame, que o procedimento tomou maior exposição e expansão.

Em fontes teóricas medievais, a técnica é definida sob dois termos: *color* e *rondellus*. Apesar de serem utilizados, ambos os termos aparecem em uma variedade de contextos com diferentes significados, pois, assim como aponta Newes: “não há um único termo utilizado, exclusivamente para descrever a permutação vocal” (1987, p.23). O indicativo mais antigo conhecido do uso do termo *color* associado a este processo, consta na adição de Jerome de Moravia ao tratado de Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica*, datado de 1272 e 1304 (REIMER, 1972, p.94-97). Na descrição constam três tipos de *colores*, incluindo em todos eles, algum tipo de repetição: (1) *sonus ordinatus*, elaboração de um intervalo melódico grande a partir de salto simples para uma frase, envolvendo os graus e a intervenção dos graus da escala, padronizando a repetição de um certo número de notas*;* (2) *florificatio*, reiteração periódica de um pequeno grupo de notas; e (3) repetição de uma frase idêntica ou com pequenas alterações (SANDERS, 2001, p.584.). No entanto, apenas a última definição é concernente a técnica da permutação vocal, pois, conforme a descrição, pode ser aplicada em uma única voz ou em diferentes vozes (1987, p.23).

> Repetitio eiusdem vocis est color faciens ignotum sonum esse notum, per quam notitiam auditus suscipit placentiam. Et isto modo utimur in rondellis et cantilenis vulgaribus (REIMER, 1972, p. 95).
>
> A repetição na mesma voz é [chamada de] *color*, que faz um som não familiar [tornar-se] memorável, cuja familiaridade agrada aos ouvidos. E deste modo utilizamos nos *rondelli* e [outras] canções em língua vulgar.

De acordo com Newes, Jerome de Moravia refere-se a "canções com refrão em geral, sendo o *rondellus* (*rondeau*), o representante de um tipo em particular" (1987, p.23). Em outra definição, o autor descreve a repetição multivocal das frases, sendo esta, uma descrição mais explícita do procedimento da permutação vocal, incluindo um exemplo musical.

> Repetitio diversae vocis est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus. Et iste modus reperitur in triplicibus, quadriplicibus et conductis et multis aliis, ut patet in exemplo subposito (NEWES, 1987, p.23).
>
> Repetição em diferentes vozes, é o mesmo que sons [ou frases] repetidas a tempos diferentes em vozes diferentes. Isto é encontrado nos [*organa*] a três e a quatro vozes, nos *conducti* e em muitos outras [formas], como no exemplo abaixo.

Figura 23: Exemplo de Johannes de Moravia para a repetição e intercâmbio de frases do mesmo tamanho em vozes distintas (NEWES, 1987, p.24).

Exemplo 41: Transcrição do exemplo de *rondellus* de Johannes de Moravia (realizado pelo autor).

Contrastante à descrição de Johannes de Moravia, Sanders cita Anônimo IV,[94] o qual menciona a relação do termo *color* com a repetição implícita nos *organa* de Perotin no *Magnus Liber Organi*, obra referenciada pelo teórico em suas descrições.

> Ipse vero magister Perotinus fecit quadrupla optima sicut Viderunt, Sederunt cum habundatia colurm armonicae artis... (RECKOW, 1967, p.46).
>
> Bem verdade que o mestre Perotin fez a melhor quadrupla, como por exemplo, *Viderunt* e *Sederunt*, com abundância de *colores* da arte harmônica.

> Est quoddam volumen continens quadrupla ut Viderunt et Sederunt, quae composuit Perotinus Magnus, in quibus continentur colores et pulcritudines (RECKOW, 1967, p.46).
>
> Há um certo livro que contêm quadruplas (*organum* à quatro partes) como *Viderunt* e *Derunt*, compostos pelo mestre Perotin, em que possui *colores* e [outras] coisas maravilhosas.

Nos séculos XIV e XV, autores posteriores como Johannes de Muris e Prosdocimus de Beldemandis, relacionam *color* com a organização formal dos tenores nos motetos. Prosdocimus aponta a associação específica do termo *color* da retórica, com um sentido musical, pois, em ambos os contextos, referem-se à frequente repetição de uma determinada frase (COUSSEMAKER, 1876, p. 226); além de realizar a distinção entre a repetição melódica (*color*) e a repetição rítmica (*talea*), influenciando a acepção moderna do termo (SANDERS, 2001, p. 155).

Apesar da associação implícita entre o termo *color* e a repetição em mais de uma voz da técnica da permutação vocal, sua única evidência clara e explícita em um tratado medieval, ocorre na descrição do *rondellus* realizado pelo monge inglês Walter Odington em *Summa de Speculatione Musicae* (c. 1300), particularmente em duas descrições contidas no capítulo, *De generibus cantuum organicorum*. Na primeira descrição, cita-o com um dos variados tipos de polifonia, que incluem o *organum purum*, o *conductus*, a *copula*, o *motet*, o *hoquetus* e o *rondellus*:

> Habet quidem discantus species plures. Et si quod unus cantat, omnes per ordinarem recitent, vocatur hic cantus rondellus id est totabilis vel circumductus; et hoc vel cum
>
> Existem vários tipos de *discanto*. E se quando um canta, todos em uma determinada ordem recitam, este canto é chamado de *rondellus*, isto é, em roda ou

[94] Designação realizada por Edmond de Coussemaker para o escritor que foi provavelmente um estudante em Notre-Dame em Paris.

littera vel sine littera fit (COUSSEMAKER: 1864, p. 245).

circundado; podendo este ser com texto ou sem texto.

Após a apresentação geral**,** Odington descreve cada um dos `tipos de polifonia', fornecendo maiores detalhes, como o *rondellus*, ilustrando-o por meio de um exemplo musical:

Rondelli sic sunt componendi: excogitetur cantus pulchrior qui potest et disponatur secundum aliquem modorum praedictorum cum littera vel sine, et ille cantus a singulis recitetur cui aptentur alii cantus in duplici aut triplici porcedendo per consonantias, ut dum unus ascendit alius descendit vel tertius, ita ut non simul descendant vel ascendant nisi forte causa maioris pulchritudinis. Et a singulis singulorum cantus recitentur, sic: (COUSSEMAKER, 1864, p. 245).

Rondelli são compostos assim: invente a mais bela melodia possível e disponha segundo a maneira previamente dita, com texto ou sem; o canto de cada uma [das vozes] deve ser repetido, adaptando em consonância o seu duplo ou triplo; enquanto um ascende, o segundo ou terceiro, descende; portanto nem todos descendem ou ascendem ao mesmo tempo, exceto no caso de maior beleza. [Desta maneira], um único indivíduo executa todo o canto, como o exemplo a seguir:

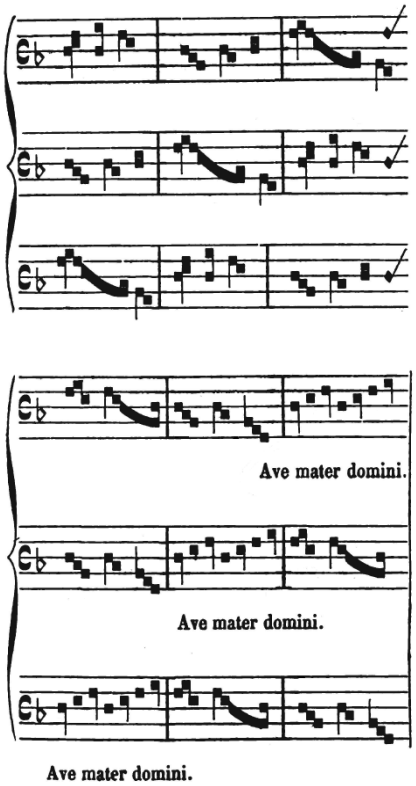


Figura 24: Exemplo de um *rondellus* utilizando a permutação vocal (COUSSEMAKER, 1864, v. I, p. 247).

Exemplo 42: Transcrição do exemplo de *rondellus* exposto por Odington (realizado pelo autor).

Em sua descrição, Odington não esclarece se o início deverá ser simultâneo ou sucessivo como define Jerome de Moravia. Entretanto, a dúvida é esclarecida no exemplo musical, quando as três vozes começam simultaneamente e são permutadas em sucessão, o que inclui a porção textual do texto *Ave mater domini* (proveniente do cântico *Salve mater domini*), é realizada. Odington, "foi o único teórico medieval conhecido, Inglês ou continental, a definir o *rondellus* como um procedimento composicional", como Newes descreve, pois, "outros escritores simplesmente listam o *rondellus* (*rotundus, rotundellus*) como um tipo de canção secular ou como um tipo de *discanto*, que em geral, pertencente à canção secular" (1987, p. 30).

Portanto, a partir da definição de Walter Odington, Newes sintetiza sete aspectos conclusivos sobre o *rondellus*: (1) é uma peça polifônica, a duas ou três vozes; (2) baseia-se em uma melodia que é inventada, ao invés de um *cantus firmus*; (3) é organizado em ritmos modais; (4) vários cantores executam o mesmo material musical, sucessivamente; (5) relaciona-se à ideia de circularidade, como expressados nos termos *rotabilis* e *circumductus*; (6) pode ou não conter texto; (7) quando emprega-se o movimento contrário (1987, p.27 e 29).

Outra importante descrição pode ser encontrada na obra, *De musica*, de Johannes de Grocheo, pois associa a definição de *rondellus*, especificamente *rotundellus* (ou *rotunda*), com a "decoração" ou 'adorno' à grandes festividades.

> Cantilena vero quaelibet rotunda vel rotundellus a pluribus dicitur, eo quod ad modum circuli in se ipsam reflectur et incipit et terminatur in eodem. Nos autem solum illam rotundam vel rotundellum dicimus, cuis partes non habent diversum cantum a cantu responsorii vel refractus...Et huiusmondi cantilena versus occidentem, puta in Normannia, solet decantari a puellis et iuvenibus in festis et magnis conviviis ad eorum decorationem (ROHLOFF, 1943, p. 49).
>
> [Esta] canção é chamada *rotunda* ou *rotundellus* por muitos, devido ao modo circular de si, começando e terminando da mesma maneira. Mas nós somente chamamos de *rotunda* ou *rotundellus* as partes [ou seções] que não tenham música que difere da música do *responsorium* ou refrão; e este tipo de canção é cantada costumeiramente por meninas e jovens garotos, como decoração em festivais e grandes festas, como por exemplo na Normandia.

A distinção entre o *rondellus* e outras formas-refrão, como a *ballata* e o *virelai*, é a principal característica da descrição realizada por Grocheo. Em comparação, Odington utiliza o mesmo termo, porém com significado diferenciado: descreve o processo da 'imitação' e o movimento circular de uma frase para outra. A familiaridade do termo (e sua imediata relação com formas-refrão), e a aplicação realizada pelos teóricos e compositores naquele contexto, parece ser evidenciado por meio da longa extensão da definição terminológica, a fim de esclarecer uma possível confusão ao remeterem-se a um outro. Portanto, o uso de um termo familiar de uma maneira pouco usual, direciona à hipótese de uma reconsideração terminológica neste sentido.

Embora importante para o desenvolvimento do *rondellus*, o procedimento do movimento contrário é 'criticado' por Gafori em *Practica musica* (1496). Na primeira e na sexta de suas regras do contraponto, declara-o como "não é essencial", além de ser "arbitrário", pois afirma que o movimento das notas do tenor frequentemente ocorre em ascendência ou descendência, paralelamente às notas do *cantus*; o mesmo para o contratenor, ocorrendo especialmente quando as vozes da canção se movem em estilo imitativo (*motibus fugant*). Ao final, entretanto, recomenda-o por ser "frequentemente encontrado na prática musical", seguindo com um exemplo musical do próprio autor:

Exemplo 43: Exemplo da sexta regra (GAFORI, 1496, libro III, f. 98). Com uso do movimento paralelo e do *motibus fugant* entre o *tenor* e o *cantus* (apesar das passagens paralelas entre ambas as vozes).

Em trabalhos teóricos relativamente recentes como, *Rota versatilis – Towards a Reconstruction* (1981) de Margarent Bent, e *Music in Medieval Britain* (1958) de Frank Ll. Harrison, o termo *rondellus* é aplicado basicamente em duas situações: a primeira, destinado às seções do *conductus* com o intercâmbio de todas as três vozes, como o exemplo de Odington; e a segunda, quando há o intercâmbio das duas vozes superiores sobre uma repetição frasal no tenor – textura a qual prevalece na maioria dos motetos ingleses.

2.2 ***Rota* ou *Rotulum***

A primeira aparição do termo ‘*rota’*, de acordo com Newes, foi como a designação de um gênero, deixando claro a relação sucessiva entre as vozes, assim como encontrada na rubrica de *Sumer is icumen in* (BM Harley 978, f. 11v) escrita em c. 1250. De acordo com as instruções contidas no manuscrito, a peça é escrita para seis cantores: quatro realizando a melodia principal (em cânone), e dois, realizando o *pes* (ostinato que utiliza a permutação vocal entre as partes). Considerando o extenso tamanho e o detalhamento realizado pelo cânone textual (que indica as instruções para a execução da obra), suponha-se que tal procedimento seja algo incomum ao contexto para qual foi escrito:

Hanc rotam cantare possunt quatuor socii. A paucioribus autem quam a tribos vel saltem duobus non debet dici, preter eos qui dicunt pedem. Cantatur autem sic: Tacentibus ceteris unus inchoat cum huius qui tenente pedem. Et cum venerit ad primam notam post crucem, inchoat alius, et sic de ceteris. Singuli vero repausent ad pausaciones scriptas et non alibi spacio unius longe note.

Hoc repetit unus quociens opus est faciens pausacionem in fine.

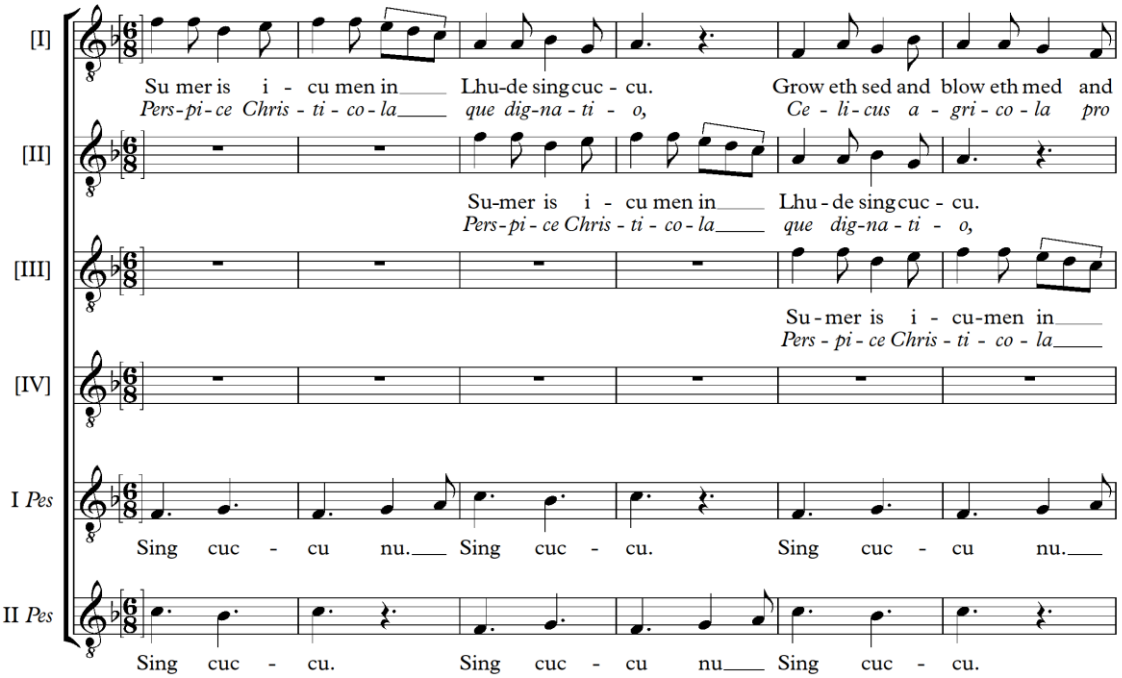
Hoc dicit alius pausans in medio et non in fine. Sic immediate repetens principium.

Esta *rota* pode ser cantada por quatro colegas, mas não deve ser executada por menos de três, exceto os que executam o *pes*. Canta-se como segue: enquanto os outros permanecem em silêncio, um [cantor] começa junto com os que fazem o *pes*; quando ele chegar na primeira nota após a cruz, o outro [cantor] começa, e assim sucessivamente. Mas cada um deverá silenciar nas pausas escritas na duração de uma nota longa, e em nenhum outro lugar.

[Inscrição ao lado do primeiro *pes*:] um cantor repete o quanto for necessário, observando os demais [cantores] até o final.

[Inscrição ao lado do segundo *pes*:] o outro canta com a pausa no meio, mas não até o final, cujo ponto ele repete uma vez no começo.

Figura 25: A *rota*, *Sumer is icumen in,* fac-símile do manuscrito (BL Harley MS 978, f. 11v).


[I]
Su mer is i - cu men in Lhu-de sing cuc - cu. Grow eth sed and blow eth med and
Pers-pi-ce Chris - ti - co - la que dig-na - ti - o, Ce - li - cus a - gri - co - la pro
[II]
Su-mer is i - cu men in Lhu - de sing cuc - cu.
Pers-pi-ce Chris - ti - co - la que dig-na - ti - o,
[III]
Su - mer is i - cu-men in
Pers - pi - ce Chris - ti - co - la
[IV]
I Pes
Sing cuc - cu nu. Sing cuc - cu. Sing cuc - cu nu.
II Pes
Sing cuc - cu. Sing cuc - cu nu Sing cuc - cu.

7
springth the w - de nu. Sing cu - cu. A - we ble - teth
vi - tis vi - ci - o Fi - li - o Non par-cens ex-
Grow - eth sed and blow - eth med and springth the w - de nu. Sing cu -
Ce - li - cus a - gri - co - la pro vi - tis vi - ci - o Fi - li -
Lhu - de sing cuc - cu. Grow - eth sed and blow - eth med and springth the w - de
que dig-na - ti - o, Ce - li - cus a - gri - co - la pro vi - tis vi - ci -
Su - mer is i - cu - men in Lhu - de sing cuc - cu. Grow - eth sed and
Pers - pi - ce Chris - ti - co - la que dig-na - ti - o, Ce - li - cus a -
Sing cuc - cu. Sing cuc - cu nu. Sing cuc -
Sing cuc - cu nu Sing cuc - cu. Sing cuc -

(*cont.*)

12
af - ter lomb,louth af - ter cal - ve cu. Bul - luc ster - teth buc - ke ver - teth
po - su it Mor - tis ex - i - ci - o. Qui cap - ti - vos se - mi - vi - vos
cu. A - we ble - teth af - ter lomb,louth af - ter cal - ve cu.
o Non par-cens ex - po - su it Mor - tis ex - i - ci - o.
nu. Sing cu - cu. A - we ble - teth af - ter lomb,louth
o Fi - li - o Non par-cens ex - po - su it Mor-
blow - eth med and springth the w - de nu. Sing cu - cu.
gri - co - la pro vi - tis vi - ci - o Fi - li - o
cu. Sing cuc - cu nu. Sing cuc - cu.
cu nu Sing cuc - cu. Sing cuc - cu nu
17
mu - rie sing cuc - cu. Cuc - cu, cuc - cu, Wel sing - es thu
a sup - pli - ci - o. Vi - te do - nat, et se - cum co -
Bul - luc ster - teth buc - ke ver - teth mu - rie sing cuc - cu. Cuc - cu,
Qui cap - ti - vos se - mi - vi - vos a sup - pli - ci - o. Vi - te
af - ter cal - ve cu. Bul - luc ster - teth buc - ke ver - teth mu - rie sing cuc -
tis ex - i - ci - o. Qui cap - ti - vos se - mi - vi - vos a sup - pli - ci -
A - we ble - teth af - ter lomb, louth af - ter cal - ve cu. Bul - luc ster - teth
Non par-cens ex - po - su it Mor - tis ex - i - ci - o. Qui cap - ti - vos
Sing cuc - cu nu. Sing cuc - cu. Sing cuc -
Sing cuc - cu. Sing cuc - cu nu Sing cuc -

(*cont.*)

Exemplo 44: Transcrição da *rota*, *Sumer is icumen in* (DUFFIN, 1988, p.17-21).

A presença do poema latino, *Perspice chricola*, junto ao inglês, *Sumer is icumen in*, revela uma ambiguidade quanto a relação textual. De acordo com Frank Ll. Harrison, o texto latino pode ser considerado mais antigo, já que as primeiras cinco notas do *pes* correspondem ao início da antífona para a Páscoa, *Regina coeli laetare* (HARRISON, 1958, p.142); sumariamente, na opinião do autor, a *rota Sumer* "é um tipo especial de obra que sintetiza técnicas [composicionais] correntes na Inglaterra, ao menos, por cerca de um século antes" (1960, p.104). Esta constatação é fundamentada pelos dois tipos de procedimentos utilizados, conjuntamente: aplica-se a *rota* (na melodia), o *rondellus* (no *pes*); e pelo fato da possibilidade do texto latino (escrito celebrar a ressureição), lembrar a *sequentia*, *Fulgens praeclara*, para o dia da Páscoa, ainda poderia ser considerado um 'moteto' (1960, p.104).

Até meados do século XV, o significado de *rota* ou *rotulum* não foi especificado, mesmo com indícios terminológicos provenientes de manuscritos musicais desde o sec. XIII, como o *Sumer* (1987, p. 33). Paulus Paulirinus, teórico de Praga, em seu tratado no início do século XV, descreve o *rotulum* como um cânone circular com entradas sucessivas (assim como a inscrição textual da *rota Sumer*):

> Rotulum est cantus mensuralis per duplum aut triplum cantabilis sine tenore, in quo cantantes ponunt tres choros secundum proporcionatam armoniam, et unusquisque procedit sua differencia, generando eciam quasi in infinitum et in se tociens quociens placuerit regenerando texto variatio aut non variatio, sed per aliquas pausas ac clausulas tamen permutato (REISS, 1924, p.259-260).
>
> O *rotulum* é um canto mensurado para dois ou três cantores, sem um tenor; estes que cantam formam três *choros* [ou partes] de acordo com a regularidade proporcional, e cada um procede de maneira independente, indo em direção ao *quasi ad infinitum*, e retornando ao começo quantas vezes desejar; [realizam] com textos diferentes ou com o mesmo texto, mas alterando-o em algumas pausas e cadências.

Apesar de ser menos precisa, a descrição do anônimo de Wrocław também descreve o *rotulum* como um cânone circular.

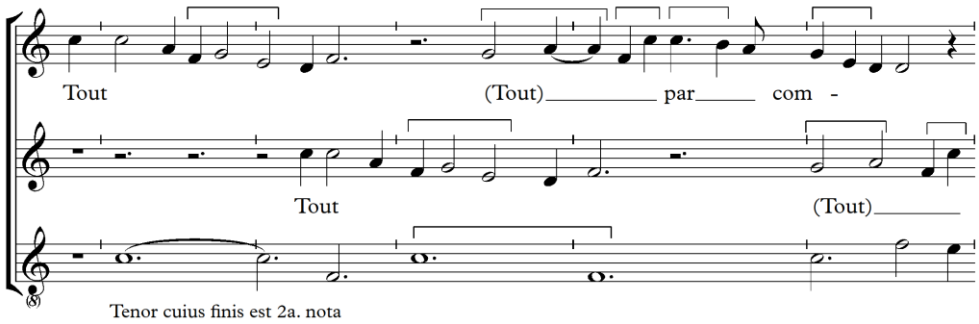
> Sed rotulum est, quod volvitur ad modum rote sine tenore et contratenore ut Salve mater savatoris, similitir Daz fewir (RECKOW, 1972, p. 5).
>
> Assim, um *rotulum* é aquele que gira em modo de roda, sem um tenor ou contratenor, como em *Salve mater salvatoris*, similar ao *Daz fewir*.

Outros termos referentes a *rota* podem ser encontrados em fontes musicais, alemães e francesas. De acordo com Newes, o termo *radel*, um diminutivo alemão para a forma, aparece em duas fontes da segunda metade do século XV, nos quais são considerados cânones

simples.[95] A forma francesa do termo, *rode*, é conhecido unicamente pelo texto da obra, *Tout par compas suy composés*/*en ceste rode proprement* (F-CH 564, f. 12) de Baude Cordier, um dos compositores da chamada *Ars Subtilior*.[96] Neste caso, a referência ao poema é dada pelo termo "*rondel*", o que parece ser a maneira preferida para designar o *rondeau* (1987, p.36). Diferentemente das fontes alemãs, a *rode* está relacionada a uma peça mais complexa quanto estrutura: um cânone perpétuo para a estrutura do refrão do *rondeau*. Notada em pentagrama circular, *Tout par compas* utiliza uma série de proporções métricas que progressivamente se afastam e eventualmente retornam ao valor integral (*integer valor*). "A *rode*, portanto, [mais] denota uma técnica imitativa de um cânone circular do que uma forma do poema utilizado" (1987, p.36).

Figura 26: Fac-símile da *Rode* ou *Rondeaux*, *Tout par compas suy composés* (Codex Chantilly, F-CH 564, f. 12), de Baude Cordier (c. 1391). Observa-se a inscrição no círculo menor:"*Tenor cuius finis est 2a. nota*", indicando que o cânone seja finalizado junto com a segunda nota do tenor (Fá).

[95] Ou seja, o tamanho da frase musical coincide com o segmento imitativo e o número de segmentos, é igual ao número de partes vocais (NEWES, 1987, p.36). Sendo uma delas, *Lambacher Liederbuch* (A-Wn4696) contendo uma "canção de beber" com a inscrição "*Martin lieber herre*", ainda sobrescrito "*Ain radel von dreion stymmen*".
[96] Caracterizada pela complexidade rítmica e de notação em obras do final do século XIV, a produção da *Ars Subtilior* (arte mais sútil) é proveniente de compositores de Paris e de Avignon, no sul da França. Compositores do norte da Espanha também são considerados, cuja principais fontes musicais são encontradas no *Codex Chantilly* (F-CH 564), *Codex Modena* (Mod A M 5.24) e no manuscrito de Turim (Torino J.II.9) (HOPPIN, 1978, 472-73).



Exemplo 45: Transcrição do início de *Tout par compas suy composés*.

Em outro exemplo, a circularidade da *rota* (apesar do nome), não ocorre no moteto denominado *Rota Versatilis*, composto no começo do sec. XIV em honra a Sta. Catarina. [97] Especificamente neste caso, não se trata de um cânone perpétuo, mas sim de uma permutação vocal – portanto, um *rondellus* entre as duas vozes mais agudas em grande escala, com uma seção repetida do tenor e contratenor (BENT, 1981, p.65). De modo similar, há um número de peças inglesas que não aplicam os aspectos metafóricos da circularidade do *rondellus* entre o texto e a música, o que possibilita uma coincidência entre o procedimento composicional presente no moteto (*rondellus*) e sua denominação (*rota*). Se partirmos das fontes teóricas, a *rota*, assim como a *caccia* e a *fuga*, são cantadas sem acompanhamento; diferentemente das fontes musicais, onde as designações *fuga* e *caccia* são aplicadas a cânones com ou sem acompanhamento (como o caso da *rota Sumer* e a *rode Tout par compas suy composés*, com acompanhamento). Pela complexidade e controvérsias terminológicas encontradas no repertório de *rondellus* e *rota* medieval, Virginia Newes conclui:

> Se o *Rondellus*, assim como a *Rota*, a *Caccia* e a *Fuga*, referem-se a um procedimento composicional em vez de um gênero específico, então nós podemos aplicar o termo àquelas peças ou às seções dessas peças cuja permutação vocal, literal ou em larga escala, tomando lugar a duas ou três vozes, seja o fator principal de organização. [Portanto] nós podemos reservar o termo 'permutação vocal' (*voice-exchange*) para uma breve e localizada aplicação do procedimento de intercâmbio que não prevaleça durante toda a peça ou seção (NEWES, 1987, p.39).

Outros autores, como Harrison, propõem a aplicabilidade do termo *rota* e *rondellus* considerando o tamanho da unidade fraseológica, contrapondo-se à definição por entradas sucessivas ou simultâneas, respectivamente. O autor define: "[para a *rota*], algumas ou todas

[97] O qual a parte superior, com a inscrição, foi preservado apenas no tratado *Regule* de Robertus de Handbo. (BENT, 2010, p.83).

as frases da melodia, se estendem sobre ao menos duas unidades de intercâmbio"; por outro lado, define-se *rondellus* quando "cada frase [da trama polifônica] possui o mesmo tamanho (como unidade) " (HARRISON, 1960, p. 101). Entretanto, em concordância com a definição de Walter Odignton, a distinção mais aparente entre os dois gêneros, consta no fato na diferença nas entradas das vocais: simultâneas, aplicadas pelo *rondellus*, e as sucessivas aplicadas pela *rota*, típicas do cânone circular.[98]

2.3 *Caccia* ou *Katschetum*

Descrita como o 'início' da exploração sistemática da concepção de novas formas para a concepção de simultaneidade, Edward E. Lowinsky, denota a *caccia* e a *chace* francesa como a 'primeira acepção da técnica canônica', ligando-as ao que se tornaria simbolicamente, o processo que ocorre na *fuga*. Relacionando-as tecnicamente como o processo semântico, Lowisnky afirma:

> "A técnica do cânone, não somente foi um símbolo perfeito do caçador perseguindo sua presa, pois, as notas de menor valor introduzidas pela *Ars Nova* (bem como o *hoquetus*), proporcionaram meios esplêndidos para ilustrar a excitação da caça. Uma transferência gradual do simbolismo, mudou a caça para à perseguição de amantes, ao voo, a perseguição em batalha e todos os tipos de cenas mundanas que evocam movimento e entusiasmo (LOWINSKY, 1954, p.546).

Presume-se que o termo *caccia* fora desenvolvido a partir de textos poéticos que retratavam cenas de vários gêneros e temas, entre os quais, cenas relacionadas a caçada – estas utilizadas com maior ênfase. Por um breve período de tempo, entre aproximadamente 1340 e 1360, a *caccia* teve uma posição proeminente no *trecento* italiano, caindo em desuso, principalmente a partir de 1400. Cuidadosamente, Nino Pirrota adverte que se enganam os que pensam que o conteúdo do texto relacionado a caça é a razão para o termo, quando, segundo o autor, "é evidente que a preferência pela cena de caça derivou-se por sugestão do nome da composição musical" (PIRROTA, 1963, p. 354). Para justificar tal posição, cita como fundamentação duas descrições teóricas. A primeira é o relato único de Francesco da Barberino em *Documenti d'Amore* (1313), um relato da execução musical de um conjunto vocal na Itália

[98] Conforme dito, fato também afirmado na definição de *rotulum* por Paulus Paulurinus. "[..] et unusquisque procedit sua differencia, generando eciam quasi in infinitum et in se tociens quociens placuerit [..]". Veja a página 113 deste trabalho.

trecentista. De acordo com Newes, as informações contidas neste documento, diferem em detalhe - mas não em substância-, das descrições de *rota* e *rotulum* realizada por outros autores.

> Collatio est trium vel plurium personarum concurrens locutio in diversis vocibus similes similibus partes habens et completis personis ad circulam se resolvens (EGIDI, 1902, p.263).
>
> *Collatio* (grupo) são três ou mais pessoas juntas que possuem partes [ou música] semelhantes, em vozes diferentes; as quais são realizadas inteiramente, em [forma de] círculo, por cada uma das pessoas.

Em uma outra fonte citada por Pirrota, um tratado anônimo de Veneza do princípio do século XIV sobre formas poéticas-musicais italianas, a descrição do gênero consta no fragmento *Capitulum de vocibus applicatis verbis* e ocorre a partir da definição *cacie sive incalci*, o qual acredita-se ser "a primeira aparição do termo *caccia* (*cacie*)" (DEBENEDETTI, 1906-1907, p. 59). Este fragmento anônimo foi anexado em *Summa artis rithimicis vulgaris dictaminis*, que consta no manuscrito de Veneza (Biblioteca Nazionale S. Marco, lat cl. 12, n. 97) de Antonio da Tempo, sendo esta a única cópia conhecida desta fonte (NEWES, 1987, p.47).

> Cacie, sive incalci, a simili per omni formantur ut motetti, salvo quod verba caciarum volunt esse aut omnes de septem aut omnes de quinque sillabis. Volunt etiam esse ad tot quod *partes* sunt et omnes volunt esse formate supra primam *partem*, ita quod, si facta fuerit ad quinque *partes*, omnes quinque cantores cantare possint simul primam *partem*. In numero canentium habere vult talis ordo qualis dictus est in motettis, scilicet quod, quando unus ascendit, alter descendit, tercius firmus stet, quartus pauset, quintus rumpat; et sic, cambiando oficia, fiat diversitas decorata, inveniendo sepissime in consonantiis; et pars illorum et omnes in fine in consonantia se reperiant, quis in quinta, quis in octava; et caveant a tritono, ut dictum est supra in motettis (MARROCCO, 1961, p. XIV, grifo nosso).
>
> *Cacce*, ou *incalci* [incalzi], são em todos os aspectos, compostas de maneira similar aos motetos, exceto as palavras (versos) que deverão terem todas sete ou cinco silabas. Elas também serão equivalentes, possuindo o mesmo número em *partes* (vozes), e todas devem ser formadas sobre a primeira *partem* (voz), então se [a *caccia*] for composta a cinco *partes* (vozes), todos os cinco cantores cantarão como na primeira *partem* (voz). Entre este número de cantores deve-se proceder da mesma maneira já dita nos motetos, isto é, quando um ascende o outro descende, [enquanto] a terceira [voz] permanece estável, a quarta, [permanece] com pausas, e a quinta, separa-se [da melodia]. Assim, pela alternância entre os papéis, uma variedade adornada será produzida, frequentemente convergindo em consonâncias; e todos, ao final, encontram-se em consonância, alguns a quinta e outros a oitava, evitando o trítono, como dito anteriormente sobre o moteto. [99]

[99] Tradução baseada a partir do inglês, conforme exposto no trabalho de Marrocco.

O procedimento composicional descrito pelo anônimo de Veneza, assemelha-se mais à descrição sobre o *rondellus* de Walter Odignton (pela técnica da permutação vocal), do que a *caccia* encontrada em fontes musicais no *trecento* italiano, caracterizada pelas duas vozes canônicas geralmente acompanhadas por um tenor livre. Outro fator importante de discordância entre as fontes, é o número de vozes: cinco, conforme o tratado teórico, enquanto que em fontes musicais, encontra-se no máximo, três. Apesar de indícios de ao menos tentativas de compositores a escreverem *cacce* a mais vozes, Fischer e D'Agostino afirmam que não há evidência do artificio da permutação vocal em um número tão alto de vozes. Uma explicação para este fato é que a '*cacie sive incalci'* pertenceu a um tipo que deixou de ser utilizado no momento em que a *caccia* foi plenamente desenvolvida" (VON FISCHER; D'AGOSTINO, 2001, p. 768).

Na descrição, o significado da palavra *partes* ou *partem* pode alterar acentuadamente o sentido proposto. Os termos, segundo Marrocco, são traduzidos como vozes, enquanto Virginia Newes, contesta-os, denotando como "seções musicais". De acordo com a autora, "um grande número de escritos do século XIV e o começo do XV, aplicam a palavra *parte* (*partem* ou *pars*) a uma seção de um poema ou uma composição musical", sendo *canti*, *cantores* ou *choros*, "os termos mais adequados para partes vocais" (NEWES: 1987, p. 48). Para a fundamentação da posição, são citadas quatro passagens de tratados históricos,[100] das quais utilizam o mesmo termo em questão, confrontando, portanto, diretamente a tradução e significado aplicados por Marrocco:

1) Anônimo de Wrocław:

Sed rondellus est qui habet duas partes, et in qualibet parte unam clausuram.... (1987, p. 48).	Além disso, *rondellus* é aquela que têm duas *partes* (seções), e cada *parte* (seção) uma cadência...

2) Johannes de Grocheo:

Nos autem solum illam rotundam vel rotundellus dicimus cuis partes non habent diversium cantum a cantu resposorii vel refractus... (1987, p. 48)	Mas nós chamamos de *rotunda* ou *rotundellus* somente àquelas *partes* (seções) que não tenham nenhuma música diferente da música do *responsorium* ou refrão...

[100] Neste caso, as traduções foram mantidas, apenas realizadas a partir da tradução de Newes, para que o propósito da explanação tenha sentido.

3) Antonio da Tempo:

Dicitur autem rotundellus quia totus est uniformis sicut rotunditas...Et primus versus primae partis semper repilogatur in cantu quando est cantatus primus versus secundae partis... (1987, p. 48)	Dito, que esta, cuja é uniforme, é chamada de *rotundellus*, isto é, rondeada; e o primeiro verso da primeira *partis* (seção) é sempre repetido no canto quando o primeiro verso da segunda *partis* (seção) é realizado

4) Egidius de Murino:

Tunc si vis facere motetum cum quatuor, tunc etiam ordinabis et colorabis contratenorem supra tenorem...Et si vis ipsum superius concordare, tunc divide tenorem in duas partes, vel quatuor, vel tot partes sicut tibi plcuerit; et cum faceris unam partem super tenorem, tunc ipsa pars debet ita esse figurata sicut prima pars, et sicut alia pars; et istud vocatur colorare motetos (1987, p. 48).	Se você desejar fazer um moteto com quatro (vozes), então você irá ordenar e variar (*colorabis*) o contratenor sobre o tenor, dividindo o tenor em duas ou quatro *partes* (*taleae*) ou em quantas *partes* (seções de *taleae*) desejar; se você compor uma *partem* (seção) sobre o tenor, então esta *pars* (seção) deverá ser figurada, assim como a primeira *pars* (seção) e também como as outras *pars* (seções) e este será chamado de moteto adornado.

Contudo, há margem para o questionamento do significado da palavra *pars* de Newes para a citação de Egidius de Murino. De acordo com a nossa interpretação, o autor refere-se a palavra *pars* a uma determinada voz, sendo *partem* um conjunto delas ou apenas vozes; assim, o adorno ou ornamento (*colorabis*) deverá ocorrer em todas as vozes sob o tenor, sendo esta a principal característica do moteto indicado por Egidius. Portanto, de acordo com esta hipótese, a citação pode ser lida assim:

Tunc si vis facere motetum cum quatuor, tunc etiam ordinabis et colorabis contratenorem supra tenorem...Et si vis ipsum superius concordare, tunc divide tenorem in duas partes, vel quatuor, vel tot partes sicut tibi plcuerit; et cum faceris unam partem super tenorem, tunc ipsa pars debet ita esse figurata sicut prima pars, et sicut alia pars; et istud vocatur colorare motetos.	Se você desejar fazer um moteto com quatro (vozes), então você irá ordenar e variar (*colorabis*) o contratenor sobre o tenor, dividindo o tenor em duas ou quatro *partes* (*taleae*) ou em quantas *partes* (seções de *taleae*) desejar; e se você compor *partem* (vozes) sobre o tenor, então [uma destas] *pars* (voz) deverá ser figurada, assim como a primeira *pars* (voz) e também como as outras *pars* (vozes) e este será chamado de moteto adornado.

Se questionarmos e trocarmos o significado da palavra *partes*, de *vozes*, conforme Marrocco, para *seções*, conforme Newes, e aplicarmos na descrição do anônimo de Veneza, a exposição passa a descrever uma forma-refrão (com permutação vocal) em vez de um cânone circular. A impressão terminológica empregada pelo anônimo de Veneza, é explicada por Pirrota, no qual acredita que pelo fato de ser um gramático escrevendo para não músicos a terminologia usada não é precisa

> [...] elas também serão equivalentes [em vozes], possuindo o mesmo número em ***partes*** (seções), e todas devem ser formadas sobre a primeira ***partem*** (seção), então se [a *caccia*] for composta a cinco ***partes*** (seções), todos os cinco cantores cantarão como na primeira ***partem*** (seção).

Destaca-se ainda outras duas importantes definições posteriores, ambas utilizando a forma latina do termo: *katchetum* e *kacetum*, realizada por Anônimo de Wrocław e Paulus Paulirinus, respectivamente. De acordo com Newes, os dois tratados do século XV provenientes do leste europeu, são os únicos sobreviventes que referem a *caccia* também como um cânone à mais de duas vozes, além de relacionarem com o *rotulum*,[101] porém não realizam nenhuma referência pelo retorno ao início como comumente ocorre na definição do termo. De acordo com a descrição do Anônimo de Wrocław, a *caccia* possui três vozes e é exemplificada por meio de outras obras com textos latinos - uma possível menção a *contrafacta*, prática comum na música secular Francesa e Italiana; de modo similar a Paulus Paulirinus, que inclui também detalhes da estrutura da *caccia*.

Sed katschetum est, quod habet choros in se cum tenore et suo contratenore sicud Prorumpamus paruuli. Similiter Cleuit in empirico, Domine et adiuvandium, Petri, etc (NEWES, 1987, p. 52).	No entanto, *caccia* é quando três partes vocais, incluindo o tenor e contratenor realizam como em *Prorumpamus paruuli*. Do mesmo modo empírico, [como ocorre] em C*leuit, Domine et adiuvandium*, *Petri*, etc.
Kacetum est mensuralis per triplum vadens, in quo tenor et médium et contratenor quilibet habet suum textum sibi coapropriatum, sic comensuratum qoud procedit in modum rote in gravibus sibi decenter obviantes in coibus, et in omni pausa illius cantilene possunt	*Caccia* é uma canção mensurada para três vozes em que o tenor, assim como a voz intermediária e o contratenor, ou a que você quiser, compartilham do mesmo texto; assim, com a mesma mensura, procedem da maneira da *rota;* as vozes adequadamente se opõem em altura e em qualquer pausa da canção,

[101] "Cuja circularidade parece ser a única característica que a distingue das definições da *caccia"* (1987, p.52).

sistere ubi volunt nullo eorum in tali cantus silente (NEWES, 1987, p. 52.).	parando quando desejar; [no entanto] nenhuma das vozes permanece em silêncio.

Se compararmos as principais diferenças entre as descrições de fontes teóricas, temos, de um lado, as duas fontes italianas do começo do século XIV (anônimo de Veneza e Francesco da Barberino), que compreendem a *caccia* como uma obra à cinco vozes que possuem semelhanças composicionais com o *rondellus*, e estrutura de um cânone circular e sem acompanhamento (como no tratado anônimo de Veneza), e do outro, as fontes do século XV do leste europeu, que definem a *caccia* como uma imitação contínua a três vozes, sem acompanhamento.

Com relação às fontes musicais da *caccia*, Marrocco divide dois grupos de compositores italianos (MARROCCO, 1961, p. xviii). O primeiro, o mais antigo, é formado por: Jacopo da Bologna, Giovanni da Firenza e Magister Piero. E o segundo, mais novo, compôm-se de: Vincentius de Arimino (Rimini), também conhecido como Abade Vincentius da Imola, Francesco Landini, Niccolo del Preposto da Perugia, Gherardello da Firenze, Lorenzo Masini da Firenze, Andrea dei Servi, Donato da Firenza e Zacar (ou Magister Antonius *dictus* Zachara de Teramo).[102] Os únicos poetas ligados a *caccia* ou *caccia da cantare*, como um suposto gênero poético destinado estritamente a música são: Franco e Giannozzo Sacchetti e Niccolò Soldaneri. Entretanto, em muitas obras, os nomes dos poetas não são marcados, constando apenas as referências aos compositores, além de contar com a possibilidade do próprio compositor escrever o texto, como possivelmente ocorreu com as *cacce* de Francesco Landini, conhecido tanto como poeta quanto músico (MARROCO, 1961, p. xix). Sobre os manuscritos, Newes aponta: "a designação explícita da *caccia* em fontes da polifônicas do *trecento*, não são frequentes", já que a realização canônica de uma obra era subtendida pelo *signum congrentiae* – sinal o qual indicava o local onde as outras vozes começavam e terminavam – ou ainda pelas pausas no início da segunda voz que seria realizada em cânone (1987, p. 55). Apesar desta prática, a obra *A poste messe* de Lorenzo da Firenze com texto de Niccolò Soldaneri, é a única das quinze peças canônicas do manuscrito I-Fn 26 que é rotulada como '*caccia'*, ainda que seja construída a maneira francesa da *chace* (sem o tenor acompanhante), como é possível observar no excerto da transcrição abaixo:

[102] Cantor papal cujo nome aparece sob disfarces em fontes do começo do século XV. Seus serviços constam em documentos papais de antes de 1391 até 1433-55 (1987, p. 53).

Exemplo 46: Início da *caccia*, *A poste messe*, de Lorenzo da Firenze (I-Fn 26, n.140), conforme transcrição de W. Thomas Marroco em *Fourteenth-Century Italian Cacce* (1961), p.3.

Após a verificação junto ao DIAMM - *Digital Image Archive of Medieval Music*[103], apenas vinte e sete[104] das peças conhecidas e completas da *Ars Nova* italiana, são caracterizadas como *caccia*. Marrocco afirma que estas composições não são pretendidas ao consumo popular, uma vez que "a música era muito refinada, muito florida e ritmicamente intricada para ser cantada por algum músico provincial ou itinerante, mesmo que competente" (1961, p. xii). Na tabela abaixo (tab. 12), estão organizadas as *cacce* conhecidas, baseada na lista de informações dadas por Marrocco (1961, p. xix), com algumas modificações realizadas a partir de estudos musicológicos recentes, indicando o título da obra (as primeiras palavras do texto), compositor, assunto do texto, tipo do texto, número de vozes e em quais manuscritos são encontradas, organizados em ordem cronológica aproximada; todas organizadas em três tipos (como vistos anteriormente): a *caccia*, o madrigal canônico (M.C.) e *ballata* canônica (B.C).

[103] Acessado em 10/02/2015.
[104] Marrocco aponta vinte e seis. Na lista apresentada neste trabalho salienta-se a inclusão de "*Per sparverare tolsi el mio*" de Jacopo de Bologna, a qual não consta originalmente na descrição do autor.

Título	Compositor	Assunto	Tipo	Vozes	Manuscritos
Or qua, compagni qua cum gran piacere	Magister Piero	Caçada de Cabrito	Caccia	3	V-CVbav 215, n.23
Giunge il bel tempo dela primavera	Jacopo da Bologna	Natureza	M.C.	2	I-Fn 26, n.165
Per sparverare	Jacopo da Bologna	Caçada de Codorna	Caccia	2	I-Fn 26, n.130
Ogeletto selvaggio	Jacopo da Bologna	Sátira	Caccia	2	- I-Fn 26, n 127 - I-Fn 26, n. 134 - F-Pn 568, n. 65 - F-Pn 6771, n.12 - F-Pn 6771, n.15 - GB-Lbl Add. MS 29987, n. 19 - I-Fl 87, n. 21 - I-Fl 23 - I-Pu 658, n.1
Per sparverare tolsi el mio	Jacopo da Bologna	Amor	M.C.	2	- GB-Lbl Add. MS 29987, n. 25
Nel bosco senza folglie	Giovanni da Firenze	Caçada de Perdiz	M.C.	3	- I-Fn 26, n. 172
Per larghi prati	Giovanni da Firenze	Caçada (Presas variadas)	M.C.	3	- I-Fn 26, n. 170
Con bracchi assai	Magister Piero	Caçada de Codorna	Caccia	3	- I-Fn 26, n. 164 - I-Fn 26, n. 166
Ongni diletto	Magister Piero	Amor	M.C.	2	- I-Fn 26, n. 168
Cavalcando con um giovine accorto	Magister Piero	Amor	M.C.	2	- I-Fn 26, n. 162
Con bracchi assai	Magister Piero	Caçada de Codorna	Caccia	3	- I-Fn 26, n. 164 - I-Fn 26, n. 166
Con dolce brama	Magister Piero	Navegação	Caccia	3	- I-Fn 26, n. 173
Segugi a corta e can per la floresta	Magister Piero	Caçada (Presas variadas)	Caccia	3	- I-Fn 26, n. 174 - GB-Lbl Add. MS 29987, n. 109
Tosto che I'alba	Gherardello da Firenze	Caçada de Cervo	Caccia	3	- I-Fn 26, n. 154 - F-Pn 568, n.40 - GB-Lbl Add. MS 29987, n. 31
A poste messe	Lorenzo da Firenze	Caçada de Cervo	Caccia	3	- I-Fn 26, n.140 - I-Fl 87, n. 69
In forma quasi tra'l veghiar e' I sonno	Vincenzo da Rimini (Johannes Vincenet)	Cena no mercado	Caccia	2	- I-Fl 87, n. 56 - GB-Lbl Add. MS 29987, n. 96
Nell' acqua chiara	Vincenzo da Rimini	Cena no mercado	Caccia	3	- F-Pn 568, n.53 - GB-Lbl Add. MS 29987, n. 56 - I-Fl 87, n.57
Cosi pensoso	Francesco Landini	Pesca	Caccia	3	- I-Fn 26, n.84 - I-Fl 87, n. 180
Deh dimmi tu	Francesco Landini	Sátira	M.C.	3	- I-Fl 87, n. 173
Quan ye voy le duç	Anônimo	Amor	M.C.	3	I-Fn 26, n.161

La fiera testa	Bartolinus de Padua	Filosófico	M.C.	3	I-Pn 568, n.61 I-Fl 87, n. 134
Da poi che 'l sole	Niccolò da Perugia	Incêndio	Caccia	2	- GB-Lbl Add. MS 29987, n. 57 - I-Fl 87, n. 97
Passando con pensier per un boschetto	Niccolò da Perugia	Cena Rural	Caccia	3	- I-Fl 87, n. 103 - F-Pn 568, n. 48
State su, donne che dobbianno stare	Niccolò da Perugia	Cena Rural	Caccia	2	- GB-Lbl Add. MS 29987, n. 58
Faccia chi de' se 'l po che passa l'ora	Donato da Cascia	Filosófico	M.C.	3	- F-Pn 568, n. 67 - I-Fl 87, n. 86
Dal traditor	Andreas de Florentia	Filosófico	B.C.	2	- I-Fl 87, n. 328
Cacciando per gustar di quel tesoro	Zaccara de Teramo	Cena no mercado	Caccia	2	- I-Fl 87, n. 322 - I-MOe M.5.24, n.26

Tabela 12: Lista das *caccia* conhecidas e em completo estado, da *Ars Nova* Italiana.

Todos os poemas da *caccia*, propriamente dita, são escritos em italiano. Entre os madrigais canônicos há inserções em outras línguas, como por exemplo em *La fiera testa*, parte em italiano e parte em latim, *Ongi dileto*, contendo frases em italiano e francês, e *Quan ye voy le duç*, inteiramente francesa.[105] Von Fischer e D'Agostino apontam que a única evidência em uma fonte musical da *caccia* fora da Itália é encontrado no sul da Alemanha na obra, *Salve mater Jesu Christi* (F-Sm 222), um *contrafactum* de *Cacciando per gustar*, de Zaccara de Teramo (VON FISCHER; D'AGOSTINO, 2001, p. 769).

2.4 *Chace* (*Chasse*) ou *Caça*

O termo é utilizado para designar um pequeno número de cânones a três partes à uníssono, provenientes do século XIV, compostos com textos franceses com extenso uso de onomatopeias e pintura de palavras (NEWES, 2001, p. 408). Uma das primeiras manifestações ocorre em meados do sec. XIV; contido em uma tradução e adaptação anônima do romance do século XIII, *Ludus super Anticlaudianus* de Adam de la Bassée (uma alegoria em consideração às sete artes liberais de Alain de Lille de c. 1202), o termo *chace* é atribuído como gênero

[105] Pois com os sessenta e sete anos da residência do Papa em Avignon (1305-1376), as relações entre Itália e França foram bastante próximas, portanto, o uso da língua, ao menos nas cortes Lombardas, não é considerado incomum (1961, p. xx)

musical. Nesta descrição o termo é listado ao lado de outros gêneros, incluindo: *rondiaux*, *balades*, *hoques* e *estampies*, tal como observa-se no excerto a seguir:

> *Et de notes toutes figures*
> *Longhes, brieves, menres, minimes*
> *Et les rifflans semiminimes,*
> *Et toutes notes pour motes;*
> *Pour rondiaux et pour hoques;*
> *Y sont aussi et estampies,*
> *Caches et balades jolies,*
> *Courans et belement tenans*
> *Et aucune foys arestans;*
> *La sont vois, son, comunament,*
> *Soit bas ou hault moyennement*.
> (MARROCCO, 1961, p.xiii)

Embora não haja conhecimento de indícios do termo *chace* em tratados teóricos, há dois relatos que aplicam o termo explicitamente. O primeiro provém das considerações de Don Pedro Nino sobre a execução de cânticos polifônicos na residência de Regnard de Trie, Amiral de France, em 1406:

> *Alli oia ome cantar lais, e delais, e virolais, e chazas e reondelas, e complaitas, e baladas, chanzones de toda el arte que trovan los Franceses, em vocês diversas muy bien acordadas* (NEWES, 1987, p.58).

O segundo, descreve uma execução musical durante a Festa do Faisão em Lille, em 1454, a qual faz menção a uma *chace* pela mimese à uma determinada cena de caça; ainda que não ocorra menção a realização canônica, lê-se no excerto a seguir, sobre a 'imitação do latido dos cachorros e os sons das cornetas de caça, como se estivessem na floresta':

> *Et après ou pasté fut fait une chasse qui glatissoient em maniere de petis chiens...et sonnoient de trompes em icelluy pasté comme s'ilz feussent em une forest: et par celle chasse fut parfaitte et accomplie tout l'entremes tant du paste comme de l'eglise* (NEWES, 1987, p. 58).

Algumas *chansons* do final do século XIV aplicam a *chace* na forma de inscrição poética, destinada a realização musical do cânone por meio dos verbos *chacer* e *chassant* (ou até mesmo embutidos no próprio texto). A exemplo desta aplicação, Newes cita três obras: (1) o *virelai, La harpe de melodie,* de Jacob de Senleches, o qual utiliza a inscrição "*chassant deux temps sans fourvoiier*", indicando as instruções para perseguir a primeira voz sem que "desvie"; (2) o *rondeau, Tout par compas suy composés,* de Baude Cordier, indicando "*trois temps*

entiers chacer me pues joyeusement" e um cânone anônimo do manuscrito *I-TRmp* 87, cuja primeira frase é, "*Casse moy, je vais devant*".[106]

Em fontes musicais, a designação *chace*, assim como ocorre com a forma italiana do termo *caccia*, compreende-se primariamente pela indicação do procedimento composicional canônico ao invés de uma referência textual ou musical. Newes afirma que "julgando pelas designações nos manuscritos, a *chace* pode ser nada mais do que um cânone circular extremamente simples"; a exemplo da *chace* à duas vozes que Jehan Lebeuf d'Abbeville en Pontieu adicionou em 1362 ao manuscrito do final do século XI (*F-CHRm* 130, f.50v); ou como 'as canções dos peregrinos', que foram rotuladas com o termo em espanhol, '*caça',*: *Laudemus virginem*, que consta no *Llibre vermell*, de Montserrat (*E-Mo* 1, f.21v-23) do final do século XIV (NEWES, 2001, p. 408). Nestes casos, uma das principais características observadas é a simplicidade estrutural, que possibilita uma rápida e fácil transmissão oral, sem uso da notação. Quando mais complexos, como as *chaces* encontradas no manuscrito de *Ivrea* (I-IV 115) [107], "são ligados intimamente em estilo, assim como disseminação, à tradição dos motetos do século XIV" (1987, p. 60).[108] Se comparada a *caccia*, portanto, quanto característica musical, entende-se a *chace* como primariamente 'rítmica e harmônica', ao invés do virtuosismo vocal empregado de maneira particular na forma italiana.

2.5 *Fuga* e terminologias relacionadas

O termo latino *fuga* relaciona-se com o ato de voar, fugir (*fugere*) ou ainda *fugare* (perseguir). A sua provável aparição inicial em uma fonte teórica, ocorre na obra *Speculum musicae,* de Jacobus de Liège, no início do século XIV. Particularmente neste caso, *fuga* é descrita como um gênero, incluída ao lado de variados tipos de discanto mensurado como o moteto, o *conductus*, a *cantilena* e o *rondeau*.

[106] Pela organização dos manuscritos de Machaut, também conclui-se que o compositor considerava a *chace* um 'procedimento composicional' em vez de um 'gênero'. Neste caso, Machaut não atribui uma seção única assim como faz com outras formas, a exemplo do *rondeaux*, *virelais* e das *ballades*. A inscrição do termo aparece anexada como direcionamento à execução, indicando a alternância das estrofes, da mesma maneira como ocorre na balada canônica, *Sanz cuer m'envois – Amis dolens – Dame, par vous*, na qual a mesma melodia é notada três vezes com três diferentes textos (1987, p.61).

[107] Embora não estejam rotuladas como tal, são consideradas *chaces* pois são estruturadas como cânone a uníssono a três vozes. (NEWES, 2001, p. 409).

[108] Como aponta Newes, *Talent m'est pris* é chamada de *chasse* enquanto que somente *Se je chant* é rotulada como "*chase*".

Dividitur autem discantus simpliciter in discantum truncatum qui hoketus dicitur, in discantum copulatum qui copula vel velox discantus dicitur, in discantum simpliciter prolatum et hic discantandi modus locum habet in discantibus ecclesiasticis vel organicis in omni sua parte mensuratis, in conductis, in motellis, in fugis, in cantilenis vel rondellis (LIÈGE, 1973, Capitulum X).	Além disso, se dividirmos o discanto simples em um discanto truncado este é chamado de *hoquetus*; o discanto unido é chamado de *copula*[109] ou discanto rápido; no discanto simples prolongado, o executante aplica o método do 'discanto eclesiástico' ou [seja], toda a sua parte é mensurada, como no *conductus*, no moteto, na *fuga*, na *cantilena* ou no *rondellus*.

No século XIV são estreitas as relações semânticas entre os termos vernáculos da *caccia* e *chace* – todas envolviam uma analogia simbólica, representada pela imitação estrita, entre geralmente a duas ou três vozes. Gradualmente no decorrer do século XV, os antigos termos começam a cair em desuso, e a *fuga* começa a ser a representação da ideia de 'imitação' canônica, ou quando possível, a execução a partir de uma única melodia, a qual todas as vozes são embutidas em uma.

Newes destaca um pequeno documento do início do século XV, indicando-o como o "único tratado que lista formas musicais, como o moteto, a *ballade*, o *virelai* e o *rondeau*, e identificando cada uma com exemplos musicais, mencionando também a fuga"; porém, especificamente no caso da *fuga*, nenhum exemplo musical é apresentado. De acordo com o tratado provavelmente originário do sul da Alemanha e de origem beneditina, "semelhantemente ao *rondellus* e diferente do moteto, a *fuga* não possui tenor; desde que não possua repetições internas executadas continuamente, são cantadas a maneira do *rondellus"*. Como pode ser observado no excerto a seguir, o autor anônimo indica gêneros mais conhecidos na intenção de esclarecer a maneira 'correta' de realizar as '*fugae'*:

[109] De acordo com Franco de Colonia, em seu... quando faz a distinção entre os tipos de discanto, expõe a *copula* como oposto, em técnica, ao *hoquetus*, distinguindo-os pelo aspecto contínuo (sem pausas) e descontínuo (com pausas) entre ambos: "Discanto é uma combinação consonante de diferentes melodias proporcionalmente acomodadas um ao outro, por meio de sons longos, curtos, ou muito curtos, expressados na escrita por figuras adequadas mutualmente proporcionais. O discanto é divido desta maneira: um tipo soa simples; o outro, chamado hoqueto, é desconectado; o outro, chamado copula, é conectado" (STRUNK, 1950, p.141).

Item de fugis: illae non habent tenorem et cantat[ur] fugando; non habent clausulum nec overtum; cante[n]tur simili modo sicut honi cantaret rondellum. Sed oportet scire, quod primus incipit et secundus exspectat per unum tempus vel per plura, sicut ordinatum est; et sic habetis fugas etc. (HUCK, 2007, p.7, nota de rodapé).	Relativo às *fugae*: não possuem tenor e podem ser cantadas em imitação; não possuem nem uma cadência aberta nem fechada; são cantadas da mesma maneira que o *rondellus*. Além disso um deveria saber que o primeiro começa e o segundo espera por um ou mais compassos, assim como especificado; e assim por diante teremos as *fugae.*

Entre os séculos XVI e XV, aparições do termo começam a surgir com mais frequência, particularmente em fontes musicais. A mais antiga conhecida ocorre na rubrica, "*tenor facit contratenorem temporis fugando*", apresentada em fontes do final do século XIV (F-Pn 568, F-Pn 6771, US-BE 744 e CS-Pu XLE9); além de constar nas instruções canônicas, "*chasse de septem temporibus fugando*", na *chace Talent m'est pris* (I-IVc 115). O termo *fuga* também surge como um título aplicado a margem do *Gloria*, de Matheus de Perusio (I-Mo e.24);[110] no 'códice de Trento', Mann destaca a aplicação em duas peças, sendo uma sacra e a outra secular: da anônima, *Chasse mois, je vois devant*, e *Et terra ad modum tubae*, de Guillaume Dufay (MANN, 1958, p.10).

Entretanto, na segunda metade do século XV, o significado do termo *fuga* começa a ser alterado. Nesta etapa, a terminologia refere-se a obras que incluem também vozes não canônicas em sua estrutura. Compositores que utilizam o cânone como técnica predominante em suas obras (como Guillaume Dufay), começam a rotular suas peças com o termo em si, como na *chanson, Par droit je puis bien complaindre et gemir* (GB-Ob MS. Canon. Misc. 213), estruturada com duas vozes superiores em cânone sobre dois contratenores não-canônicos. A peça não só possui o título *Fuga duorum temporum* (fuga após dois tempos), que indica o procedimento do cânone entre as vozes superiores, mas também possui a inscrição no primeiro contratenor, indicando que esta parte é realizada '*concordans cum fuga'* (em concordância com a fuga) (WALKER, 2000, p. 8). Por este aspecto, a designação *fuga* é realizada ainda que o processo 'fugal' ou 'canônico' não ocorra em todas as vozes. Portanto, a partir deste período, os compositores começam gradativamente a utilizar o termo *fuga* como o processo composicional em si e não a um determinado gênero polifônico. Como Jacobus de Liège

[110] Neste caso, além da entrada da segunda voz também ser indicada com um *signum congrentiae*.

define, esta prática culmina a uma nova definição terminológica apresentada no dicionário musical *Terminorum musicae diffinitorium* de Johannes Tinctoris em 1472:[111]

> Fuga est idemtitas partium cantus quo ad valorem nomen formam et interdum quo ad locum notarum et pausarum suarum (TINCTORIS, 1472, f.16).
>
> *Fuga* é a identicidade das partes de um canto em que as notas e pausas têm o mesmo valor, nome, forma, e às vezes, a mesma notação [ou a mesma posição no pentagrama].

Além da aplicação do termo neste sentido, compositores também começam a experimentar imitações não-canônicas (ou livres), gerando uma dificuldade em rotular tais composições. Walker afirma que, frente a esta dificuldade de aplicação terminológica apropriada, compositores começam a destinar o termo *fuga* somente às obras construídas utilizando apenas o 'cânone estrito', ou seja, somente possível quando a voz que persegue é aplicada à uníssono, à quarta, à quita e à oitava (2000, p. 9) – concordando assim, com descrição de Tinctoris. Contudo, o termo "imitação" foi exposto talvez pela primeira vez em uma obra teórica neste contexto por Bartolomeo Ramos de Pareja, em *Musica Pratica* (1482).[112] Neste caso, o termo é utilizado para denotar o ato de copiar uma determinada frase ou toda a linha vocal - ou seja, o próprio ato de 'imitar estritamente'.[113] A seguir, a passagem no tratado de Ramis no qual o verbo '*imitatur'* é utilizado:

> Est tamen modus organizandi optimus quando organum imitatur tenorem in ascensu aut...quem modum practici fugam appelant (FOSE, 1992, p.345)
>
> Mas o melhor modo de organização é quando o *organum* imita o tenor em ascendência e descendência; o qual os músicos práticos o chamam de fuga.

Suponha-se que por meio das variadas incoerências nas aplicações do termo *fuga*, uma consolidação terminológica tenha sido motivada por alguns teóricos Renascentistas. Entre os autores mais significativos sobre o assunto, destacam-se três: Pietro Aron, Nicola Vicentino, e o mais recorrente em tratados posteriores, Gioseffo Zarlino. Pois, especificamente como afirma

[111] Em outra obra teórica, Tinctoris destaca as qualidades da *fuga* como processo composicional. Em *Liber de arte contrapunti* (1477), o teórico enfatiza as possibilidades composicionais da *fuga*, agrupando-a junto a outras ferramentas para obter maior variedade musical, sendo esta a última regra e mais enfatizada de seu tratado (MANN, 1958, p. 11)

[112] Ainda que o fenômeno ocorra ao menos, desde o repertório de St. Martial (como visto anteriormente).

[113] No entanto, outros termos em italiano também são aplicados no mesmo significado, como: *replica* ou *reditta* (repetir) e *riposta* (resposta). O termo parodia também pode ser relacionado com a imitação, porém, em um significado distinto. Compositores do final do século XVI, o utilizam para indicar uma peça foi baseada em outra, ou apenas que o material foi emprestado de uma composição já existente. (TILMOUTH; SHERR, 2001, p.145-147).

Mann, em Zarlino (*Instutioni harmoniche*, 1558), a "fundação da nova terminologia da *fuga*" é encontrada, uma vez que é o 'primeiro' teórico a distinguir, de fato, a diferença entre a *fuga* (*fuga, consequenza, reditta*) e imitação (*imitatione*) (MANN, 1958, p.19). James Haar em seu artigo *Zarlino's Definition of Fugue and Imitation* (1971), aponta o posicionamento dúbio de Pietro Aron, que aborda ambos termos como sinônimos em *De institutione harmonica* (1516):

> Imitatio in Cantilenis sive fugatio de parte in partem fieri solet. Est autem ideo dicta imitativo/sive fugatio: quia subsequens: vel antecedens: praecedentis voces partis/vel subsequentes easdem nomine/sed locis diversas repetit: & vel quase imitando pronunciat/vel quase subsequendo fugare videtur (HAAR, 1971, p.232).
>
> Imitação ou a *fuga* entre as partes é costumeiramente praticado em composições musicais. É chamado de imitação ou fuga, pois, a voz do consequente repete as notas da parte precedente, ou então repete as notas idênticas em nome, embora diferentes em localização. Assim é cantado como se estivesse imitando; ou parece, subsequentemente, como se fosse em perseguição.

Aron define ambos os termos como uma 'imitação estrita utilizando intervalos justos', ou seja, resultando na mesma posição no hexacorde (notas idênticas em nome embora diferentes em localização). Como aponta Haar, a designação do termo "imitação" em equivalência a "fuga", é o dado mais importante neste excerto; diferentemente dos teóricos predecessores, Aron aplica a terminologia não somente para o ato de cópia de uma melodia, mas como o processo num todo (1971, p.232). No entanto, em uma publicação posterior (*Lucidario in musica*, 1545), o autor aparenta mudar a sua opinião sobre este aspecto; suponha-se que a principal razão para esta alteração seja a aproximação do teórico à Zarlino.

> *Di alcuni progressi da molti falsamente chiamati fuga, oppenione*
>
> Gia dannoi molte volte fu havuto consideratione alla poca avertenza, & 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 canon. Il quale appresso de Greci val quanto regola, come seguitando intenderai.
>
> *Um parecer de certas progressões por muitos erroneamente chamadas de fuga*
>
> Em nosso meio[114] 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 visões não têm, de fato, nenhuma concordância com o que pertence a *fuga*, desde que o efeito é tido como pertencente somente a fuga, enquanto que também pode ser encontrado no

[114] Acredita-se que Aron esteja fazendo referência aos compositores ligados a Willaert em Veneza, o que inclui Zarlino.

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, & procedendo tal principio non sara l'effetto somigliante al Canto, perche esso procede da re, mi, fa il qual processo è la prima Diatessaron, & 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 (HAAR, 1971, p.232-233).

cânone (cujo entre os gregos significa regra, como veremos posteriormente).

Se você considerar como procedem as notas ou silabas no exemplo a seguir, 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 com o 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, onde nascem a maioria das dificuldades.

Exemplo 47: O exemplo mencionado na citação de Aron, em *Lucidario*, II, x, que falsamente é chamado de '*fuga'* (HAAR, 1971, p. 233).

Logo, Pietro Aron recomenda que a imitação seja realizada à uníssono, à quarta, à quinta e à oitava, mas somente poderá ser chamada de *fuga* se as sílabas do hexacorde permanecem as mesmas, mantendo estritamente os mesmos intervalos na voz imitativa. Caso contrário, o autor adverte que sejam chamadas de cânone, adicionando a indicação do intervalo realizado, como por exemplo: "*Canon per Diatessaron", ou "per Diapente",* ou como assim quiser, mas *"non fuga*" (1971, p.232-233). Pois, neste contexto, o termo 'cânone' revela-se, curiosamente, o que Zarlino chamará de '*imitazione sciolta'*, ou seja, destinado a apenas a relação intervalar imitativa inicial entre as partes – portanto, neste caso, o termo 'cânone'substitui o termo 'imitação'.[115]

[115] Sobre este aspecto, salienta-se o apontamento de Cerone realizado em *Melopeo*, no qual, logo no início do cap. II do livro XIV, comenta um exemplo em que apenas uma imitação livre é realizada: "alguns antigos escritores chamariam o exemplo que se segue de cânone (considerando simplesmente o efeito que o faz); desde que não

2.5.1 **G. Zarlino (*Le istitutioni harmoniche*, 1558)**

No entanto, Zarlino condena os músicos que utilizam o nome 'cânone' para uma situação que não seja para destinar a regra que define a apropriada execução, sendo aqueles que não o fazem, "músicos de pouca inteligência" – que implicitamente inclui Aron. No excerto da citação a seguir, observa-se também o uso dos termos *Guida* e *Consequente*[116], sendo estes os termos aplicados às vozes integralmente (como unidade), e não somente para designar o início imitativo:

> [...] per dar notitia, in qual maniera si habbiano a cantare le parti, si pone una Regola sopra la parte della Guida, laquale essendo chiamata da i Greci κανών, alcuni Musici poco intelligenti nominano Canon quello, che douerebbono dire Fuga, ou Consequenza ou Reditta; laqual Regola si scrive in questo modo; Fuga, ou Consequenza alla Diapason: & se'l Consequente è più acuto della Guida s'aggiunge, in acuto (ZARLINO, 1558, p.214).
>
> [...] para denominar de qual maneira você irá cantar as partes, é posto uma regra sobre a parte da *Guida*, a qual é chamada pelos gregos de *kanón*, [sendo que] alguns músicos pouco inteligentes nomeiam Cânone o que deveria ser chamado de *Fuga*, (ou *Consequenza* ou *Reditta*), a qual a regra se escreve deste modo: *Fuga*, ou *Consequenza*, a oitava": se o *Consequente* for mais agudo do que a *Guida*, será adicionada a designação, "no agudo".

Na distinção de Zarlino entre *fuga* (a imitação a intervalos justos, uníssono, quarta, quinta e oitava) e *imitatione* (destinada aos demais intervalos), são aplicadas duas qualidades a cada uma: *ligate* (ligada, estrita ou "atada") e *sciolte* (solta, livre ou "desatada").[117] Na chamada *fuga legata*, a voz imitativa reproduz todas as características (intervalos e estrutura rítmica) da *guida*. Na *imitatione legata*, a voz imitativa reproduz parcialmente as características da *guida*, ou seja, ritmos e intervalos são reproduzidos 'aproximadamente' pelo consequente, como ocorre em cânones à segunda ou à terça, ou quando são aplicados processos de elaboração rítmica, como "aumentação" ou "diminuição". Na *fuga sciolta*, o consequente reproduz os mesmos ritmos e intervalos da *guida*, porém, apenas por um período limitado. E por último, na *imitatione sciolta*, o consequente não realiza os ritmos e intervalos exatos e também não realiza

havia o termo 'imitação' [...]" (CERONE, 1613, p.763). Este excerto, bem como o exemplo dado por Cerone, estão apresentados no capítulo 3 deste trabalho (p. 250-251).

[116] Relacionado às vozes da trama imitativa, referindo-se: ao que 'conduz' e ao 'conduzido', ou ao 'guia' e ao 'guiado', ou ainda, 'antecedente' e 'consequente'. Seth Calvisius em sua obra *Melopoeia sive melodiae condendae ratio* (1592), uma versão prática do tratado *Institutione* de Zarlino, traduz tais termos para o latim, *dux* e *comes*, respectivamente. (MANN, 1958, p.19)

[117] A nomenclatura 'atada' e 'desatada' descende da aplicação dos termos por Pietro Cerone em espanhol, que aplica especificamente da mesma maneira em seu tratado *Melopeo y Maestro* (1613), no capítulo 5 do livro 14.

a imitação por toda a peça; portanto, quando há uma ligação motívica somente em parte(s) da peça. Para elucidar este processo, segue-se a definição nas palavras do próprio Zarlino, referindo-se primeiramente a *Fuga* ou *Consequenze*:

Delle Fughe, o Consequenze, ouer Reditte

Et tal modo di far cantare le parti in cotal maniera da i Prattici diversamente è stato nominato; percioche alcuni considerando, che le parti cantando insieme al modo detto, l'una segue l'altra alla guisa di uno, il quale fuggendo sia seguitato da un'altro; l'hanno chiamato Fuga; alcuni Risposta; percioche tra loro cantando par che l'una parte all'altra quella istessa modulatione rispondi con proposito; alcuni l'hanno addimandato Reditta; essendo che l'una parte viene a ridire & à referire quello, che l'altra ha detto, o cantato prima: alcuni altri l'hanno chiamato Consequenza; poi che da quell'ordine di Modulatione, che primieramente è detto dall'uno de Cantori in una parte, consequentemente si pub da un'altro replicare. Ma alcuni altri l'hanno detto Imitatione: percioche quello che segue il primo, quanto puote cerca di imitarlo; si ne gli Intervalli & ne i Tempi, come anco nelli Movimenti; & si sforza di ridire tutto quello, che ha detto il primo. Et se bene tutte queste tendono ad un fine; le ridurremo a tre capi soli: cioè alla Fuga, alla Imitatione & alla Consequenza; & diremo prima, Fuga esser la Replica, o Reditta di una particella, overo di tutta la modulatione fatta da una parte grave, overo acuta della cantilena; da un'altra parte, overo dalle altre parti del concento, procedendo l'una dopo l'altra per alquanto spacio di tempo, per gli istessi intervalli nello istesso suono, o voce; overamente per una Diapason, over Diapente, o pure per una Diatessaron più grave, o piu acuta. Dipoi Imitatione nominaremo quella Replica, o Reditta, la quale hò già dichiarato nella Fuga; quella però, che non procede per gli istessi Intervalli; ma per quelli, che sono in tutto differenti dalli primi; essendo solamente li movimenti che fanno le parti cantando & le figure ancora simili. Ma la Consequenza diciamo essere una certa Replica, o Reditta di modulatione, la quale nasce da un'ordine &

Sobre a *Fuga*, ou *Consequenze, ou ainda Reditte*

Tal maneira de cantar as partes são chamadas de diversas formas pelos músicos. Para alguns, considerando quando as partes são cantadas juntas, uma seguindo a outra, de maneira que a primeira foge e logo é perseguida pela segunda, esta é chamada de *Fuga*. Outros [chamam] de *Risposta*, pois, entre as partes, uma responde a apropriadamente a outra com a mesma melodia. Alguns chamam de *Reditta*, pois uma parte repete e refere-se ao que a outra disse, ou ao que tenha cantado. Alguns outros chamam de *Consequenza*, pois neste tipo de melodia, o que é cantado primeiramente por um cantor em uma parte é consequentemente repetido pelo outro. Mas alguns outros chamam de *Imitatione*, porque aquela que segue a primeira parte, tenta imitar os intervalos, valores rítmicos, assim como seus movimentos [melódicos], da melhor maneira possível, esforçando em repetir tudo que a primeira [parte] cantou. Uma vez que todos esses elementos tendem a um [mesmo] fim, nós reduzimos a três termos, que são: a *Fuga*, a *Imitatione* e a *Consequenza*. Falemos primeiro que a *Fuga* é a *Replica* (cópia) ou *Reditta* (repetição) por uma ou mais partes de toda melodia cantada pela primeira voz, aguda ou grave, de uma composição. As outras partes procedem uma após a outra, a uma distância de tempo usando os mesmos intervalos, cantando à uníssono, à oitava, à quinta ou à quarta abaixo ou acima. Depois, iremos denominar *Imitatione* o que copia ou repete, assim como descrito na *Fuga*, exceto que neste caso não se proceda pelos mesmos intervalos, mas por intervalos diferentes do primeiro, sendo similares somente os movimentos [melódicos] e as figuras [rítmicas]. Nós chamamos de *Consequenza* uma certa *Replica* (cópia) ou *Reditta* (repetição) que nasce de uma ordenação e

> collocatione di molte figure cantabili, fatta dal Compositore in una parte della Cantilena; dalla quale ne segue un'altra, o più dopo un certo spacio di tempo (1558, p.212-213).
>
> posicionamento de muitas figuras cantáveis, realizado pelo compositor em [apenas] uma parte da composição, da qual segue uma a outra, ou mais [partes], depois de um certo espaço de tempo.

Na edição de 1558, ambos os termos, *Fuga* e *Consequenza,* são considerados sinônimos por Zarlino. Entretanto, *Consequenza* é o termo destinado a maneira *chiusa*[118] ou "fechada" da *fuga legata* (ou 'cânone' em sua acepção moderna); ou seja, especificamente de acordo com a definição dada pelo autor, é quando todas as vozes escritas estão escritas em apenas uma pauta – todas as vozes em uma, como no exemplo do próprio Zarlino (ex.48).

Exemplo 48: Figura x – *Fuga*, ou *Consequenza di tue tempi, alla Diapason acuta – Due parti ridutte in una* (ZARLINO, 1558, p.214). A voz do consequente tem início dois compassos após o início da Guida (indicada pelo sinal), sendo realizada uma oitava acima e possui o seu término estabelecido na fermata no compasso 15.

Contudo, na edição revista de 1573, com a proeminência do termo *Consequenza*, o mesmo é definido como 'cânone', sendo "distinto da variedade fugal e imitativa", como posto nas edições de 1558 e 1565 (WALKER, 2009, p.20). Especificamente no capítulo 54 da edição de 1573 (*Delle Fughe, o Consequenze*, p.257-266), Zarlino reforça a qualidade da imitação estrita da *Consequenza, explicando* também a razão da utilização do termo, embora de maneira ligeiramente distinta se comparada a edição de 1558.

> Mas a [fuga] *legata* chamaremos aquela que é ordenada de maneira e obrigação tais que todas as notas deverão ser ouvidas pela outra parte, seja ela mais grave ou mais aguda, seguindo uma depois a outra após um determinado espaço de tempo [...], devendo ser organizada de maneira tal, que, todas as partes sejam escritas e cantadas, se possível, sobre uma parte, como os compositores costumam fazer, assim podendo ser chamada verdadeiramente de *Consequenza*, porque como na lógica formal da Oratória, se alguma coisa é questionada, é *consequentemente* seguida de uma conclusão; pois nesta

[118] BONONCINI, 1673, p. 101.

> composição, o compositor realiza um tipo de melodia, de maneira tal, que, uma parte do canto segue necessariamente a outra, assim como uma conclusão (ZARLINO, 1573, p.257-259, grifo nosso).

Portanto, do mesmo modo realizado na edição de 1558, o autor também associa a fuga *legata* diretamente com o termo *consequenza*. De acordo com esta acepção, *consequenza* possui esta nomenclatura pois, assim como na oratória, um determinado argumento consequente é seguido de maneira lógica do que foi precedido; da mesma maneira ocorre no cânone, pois, as outras partes derivam-se consequentemente de maneira 'lógica'. Do mesmo modo em que que organiza a *fuga*, Zarlino organiza a imitação, dividindo-a também em dois tipos: *legata*, imitação canônica reproduzindo aproximadamente os ritmos e intervalos da *guida*, do começo ao fim da peça; e *sciolta*, imitação livre. A seguir, a definição de imitação apresentada pelo autor na edição de 1558 do *Istitutioni*:

Delle Imitationi, & quel che ele siano	*Sobre a Imitação, e o que elas são*
Non di poco utile è la Imitatione alli Compositori: imperoche oltra l'ornamento, che apporta alla cantilena, è cosa di ingegno & molto lodevole; & è di due sorti, si come è la Fuga: cioè Legata & Sciolta. E da i Prattici etiandio chiamata Fuga; ma in vero tra la Fuga & la Imitatione è questa differenza: che la Fuga legata o Sciolta, che ella si sia, si ritrova tra molte parti della cantilena, lequali, o per movimenti simili, o per contrarij, contengono quelli istessi intervalli, che contiene la lor Guida, come hò mostrato: ma la Imitatione sciolta, o legata, come si vuole; quantunque si ritrovi tra molte parti (come mostraremo) & procedi all' istesso modo; nondimeno non camina per quelli istessi intervalli nelle parti consequenti, che si ritrovano nella Guida. La onde; si come la Fuga si può fare all'Unisono, alla Quarta, alla Quinta, alla Ottava, overo ad altri intervalli; cosi la Imitatione si può accommodare ad ogni intervallo dall'Unisono & dalli nominati in fuori. Per ilche, si potrà porre alla Seconda, alla Terza, alla Sesta, alla Settima & ad altri intervalli simili. Diremo adunque che la Imitatione è quella, la quale si trova tra due, o più parti; delle quali il Consequente	A Imitação não é de pouca utilidade ao compositor: além do ornamento que oferece à música, é engenhosa e muito louvável. E possui dois tipos, assim como a Fuga, isto é, *legata* e *sciolta*. Músicos práticos tendem a chama-la de *Fuga*, mas na verdade, entre a *Fuga* e *Imitatione*, a diferença é esta: a *Fuga legata* ou *sciolta* é encontrada em muitas partes da obra, as quais possuem movimento similar [paralelo] ou contrário, contendo os mesmos intervalos que contêm a *Guida* (como eu havia mostrado); mas a *Imitatione sciolta*, ou *legata*, como você quiser, apesar de encontradas em muitas partes (como irei mostrar), procede do mesmo modo. Não obstante, a parte do consequente não caminha por aqueles mesmos intervalos realizados pela *Guida*. Portanto, como na *Fuga*, pode-se fazer à uníssono, à quarta, à quinta, à oitava, ou outros intervalos; desta maneira a Imitação pode ser acomodada a todos intervalos, do uníssono aos intervalos acima denominados. Por isso, poderá ser feito à segunda, à terça, à sexta, à sétima e outros intervalos

imitando li movimenti della Guida, procede solamente per quelli istessi gradi, senza havere altra consideratione de gli intervalli. Et la cognitione tanto delle legate, quanto delle sciolte si potra havere facilmente, quando si havera conosciuto quello, che voglia dire Fuga legata & Fuga sciolta (ZARLINO, 1558, p.217-218).

similares. Digamos, portanto, que a *Imitatione* é aquela [obra] a qual é chamada quando o *Consequente*, imitando o movimento [melódico] da *Guida*, em duas ou mais partes, procede somente por aqueles mesmos graus, sem outras considerações quanto ao intervalo; e o entendimento tanto da [forma] *legata*, quando da *sciolte*, poderá tê-los facilmente quando se conhece previamente aqueles da *Fuga legata* e da *Fuga sciolta*.

No final do capítulo sobre imitação, o autor apresenta um tipo especial de procedimento bastante similar a uma *fuga*, mas não integralmente em conformidade à sua definição anterior (muito menos sobre a *imitazione*). De acordo com a definição de Zarlino, somente podemos chamar de '*fuga'* um contraponto imitativo estrito cujo consequente, além de imitar integralmente os intervalos, repete as mesmas escolhas rítmicas. Todavia, Zarlino parece assumir um possível conflito ou 'falha terminológica', pois, no caso da ocorrência de poucas inflexões em uma imitação estrita, obriga-se a abrir uma exceção; neste caso, o autor estabelece um tipo que é "parte fuga e parte imitação", ainda que seja chamada de '*fuga'*.

Si ritrova etiandio uma sorte di compositione simile, la qual contiene la Guida, & il Consequente, parte in Fuga, & parte in Imitatione; come qui si sede. [...] Imperoche communemente è detta Fuga; & si usa molto spesso nelle compositioni a più voce, come si può vedere in molte cantilene (ZARLINO, 1558, p.214).

Encontra-se um tipo de composição similar, a qual contem a *guida* e o *consequente*, parte em *fuga* e parte em *imitatione*, como visto a seguir [ex. 49]. [...] logo, [esta composição] é chamada comumente de *Fuga*, e é muito utilizada em composições à muitas vozes, como se pode ver em muitas obras.

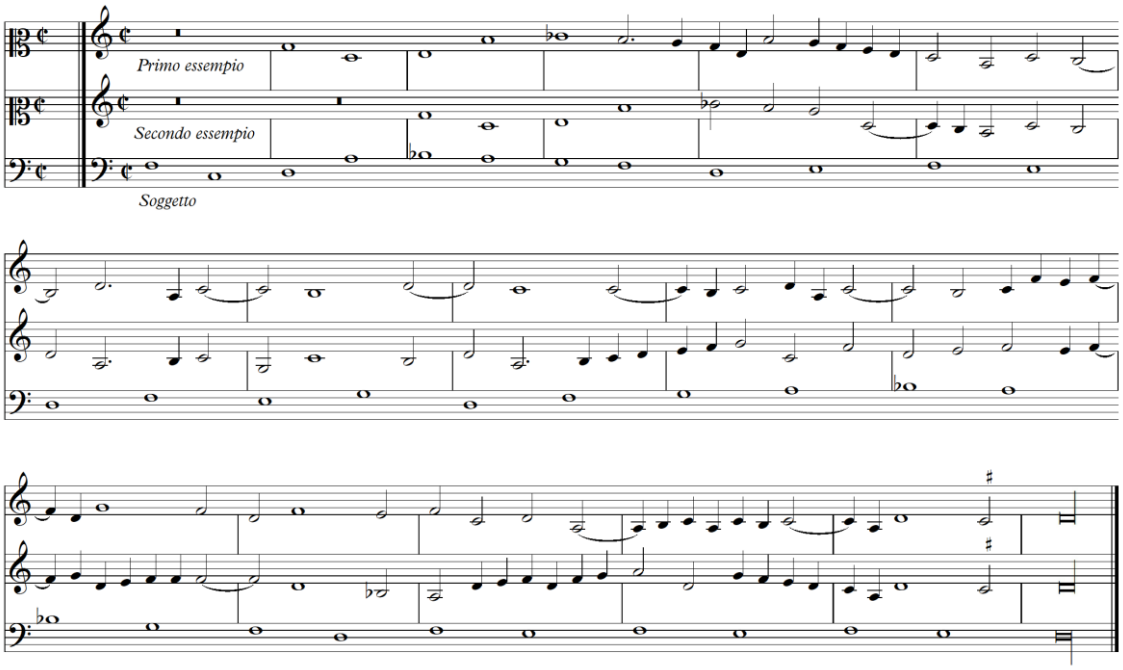
Exemplo 49: *Exemplo da combinação da fuga e imitação* (ZARLINO, 1558, p.220). No exemplo, observa-se quais os pontos que não foram imitados exatamente, neste caso, para a integridade do intervalo, o si deveria respondido meio tom abaixo, portanto, Si bemol.

Como expansão técnica aos termos *Fuga* e *Imitatione,* Zarlino faz menção a técnica da imitação por movimento contrário, chamada '*per arsin et thesin',*[119] sendo esta "aplicada pelos bons praticantes" (1558, p. 220). De acordo com os termos em grego, *ársis* (ἄρσις) e *thésis* (θέσις), originalmente relaciona-se aos aspectos rítmicos musicais e prosódicos (tempo fraco e tempo forte, respectivamente), e não aos aspectos melódicos. Em Zarlino, o termo significa quando a *Guida* e o *Consequente* "procedem um contra o outro, por movimento contrário"; aplica-se a técnica também em duas qualidades, *legata* e *sciolta,* relacionando à compreensão a partir da definição a *fuga* e imitação realizadas anteriormente no mesmo tratado.[120]

Ao longo do capítulo três do *Istitutioni* (1558), assim como a *Fuga* e *Imitatione*, o termo *Soggetto* é introduzido, porém é necessário elucidar alguns aspectos da aplicação por Zarlino. Primeiramente, o termo relaciona-se ao material previamente composto (*cantus prius factus*), ou o primeiro a ser escrito, podendo ser emprestado ou livremente inventado; é a porção melódica que deverá ser ouvida antes das outras vozes na trama polifônica, consequentemente, é a parte principal ou mais importante (ao menos como estrutura).[121] Entretanto, o autor também se refere ao termo *soggetto,* designando-o a um segundo entendimento: um tenor com

[119] Já mencionado por John Cotton (Ioannis Cottonis) em seu *De Musica*, conforme apontado anteriormente.
[120] Página 220 da edição de 1558.
[121] Posteriormente em *Dialogo* (p.49-50), Pietro Pontio descreve o mesmo sentido com o uso do termo *inventione*, indicando que "para fazer um bom uso, deverá enfatizar as notas do modo". Da aplicação da terminologia, descreve três modos de realizar os pontos de imitação: (1) *inventione reale*, quando as vozes são similares em todos os aspectos, empregando a técnica da fuga; (2) similar no nome (sílaba do hexacorde) e nos intervalos, mas não em ritmo; (3) similar em ritmo e intervalo, mas não nas sílabas. Walker pontua que a designação *reale*, sobrevive nos dias de hoje, por meio da indicação "fugal real", para descrever fugas que possuem a resposta 'real' (exata) do sujeito (WALKER, 2000, p.70-71).

função semelhante a parte acompanhante encontrada nas *cacce* medievais. Quando o autor aplica o termo em exemplos a três vozes, como no capítulo sobre a *Fuga* e *Imitatione*, o '*soggetto'* não tem necessariamente uma relação motívica com as outras duas vozes. No entanto, em exemplos à duas vozes, assim como exposto na página 213 da edição de 1558, aplica-se o termo na voz tratada como um canto dado (*cantus firmus*), uma *guida* em notas longas. Portanto, especificamente neste último caso, há uma clara relação motívica entre o *soggetto* e a voz em imitação como pode-se perceber na transcrição dos exemplos das duas fugas *sciolte*, no qual o termo '*soggeto'* é aplicado em substituição ao '*cantus firmus'*:



Exemplo 50: Exemplo de duas *fugas sciolte* com diferentes tempos de entrada.

Assim como o *soggetto*, o termo retórico latino '*thema'* é parte importante do vocabulário da *Fuga* em Zarlino. Proveniente do grego, *théma* (θέμα), ligado ao verbo *títhēmi* (τίθημι), faz referência a um tópico, proposta, assunto ou argumento. Em um contexto musical, acredita-se que tenha sido aplicado incialmente no *Istitutioni*, apesar de Nicola Vicentino, em *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, publicado em 1555 (portanto três anos antes), já ter exposto o termo '*punto'* com significado ligeiramente diferente; neste caso, introduz-se a acepção moderna do termo "tema" - constituído da 'base para imitação', enquanto Zarlino, denota ao termo uma porção melódica que é variada ao longo da peça - aproximando ao termo "motivo" no entendimento atual. Observa-se a seguir, o excerto o qual Zarlino expõe o termo

que é encontrado especificamente no capitulo 55, *Quando è lecito di usare in uma parte dela Cantilena due, o più volte um passagio, & quando non*:

> [...] li Musici si fogliono obligare di fare il contrapunto, usandi sempre um passaggio, variando però il concento: il qual modo è detto Far contrapunto com obligo; & tali repliche, o passagi si chiamano Pertinacie; però quando alcuno si vorrà obligare ad uma cosa símile, pigherà um Thema, o passaggio, & incomincierà a fare il contrapunto sopra il proposto Soggetto. Ma perche questa maniera di far contrapunto è molto difficile; però il Contrapuntista potrà prendere alcune licenze; come farebbe di usare alle vuolte alcune modulationi, che non sussero cosi agevoli obbligo alcuno. Et potrà usar quelle figure, che più gli torneranno commode, variando il concento, usando hora le Brevi, hora le Semibrevi, hora le Minime, & le altre figure; Le quali potrà porre hora sincopate, & hora senza la sincopa. A ciò possa satisfare all'obligo. Debbe nondimeno sempre haver l'occhio alla offervanza di quello, che è stato detto di sopra, & mostrato; & di schivare quanto potrà gli errori; accioche il suo contrapunto non sai piu rosto biafimato, che lodato: Perioche quella cosa, che si fa bene nel difficile, è molto più da lodare, che non è quella, che è fatta bene senza alguna difficultà. (1558, p.228).
>
> Músicos ocasionalmente os obrigam a se manterem utilizando sempre uma [mesma] passagem [melódica], variando o seu contexto [harmônico]. Isto é chamado de contraponto *con oblligo* (com obrigação), e as suas repetições são chamadas de *pertinacie* (persistente). Pois, quando alguém se obrigar de uma coisa similar, pegará um *Thema* ou uma passagem, e começará a fazer um contraponto acima do *soggetto* proposto. Mas como esta maneira de fazer contraponto é muito difícil, uma certa liberdade é permitida ao contrapontista; assim como se faz ao usar, às vezes, alguma *modulationi*,[122] que não possui, então, nenhuma obrigação fácil. Poderá, [portanto,] utilizar aquelas figuras que são mais cômodas, variando em contexto, usando a Breve, a Semibreve, a Minima e outras figuras. Elas poderão ser sincopadas ou não (o que melhor satisfazer a obrigação). No entanto, devemos sempre lembrar o que foi dito e mostrado anteriormente, evitando os erros para que o seu contraponto não seja condenado, mas louvado. Porque aquelas coisas que são bem-feitas na dificuldade, são muito mais louváveis daquelas que não são.

‘

Contudo, é possível citar teóricos italianos que continuaram a desenvolver a teoria da *fuga* a partir Zarlino, expandindo-a de modo similar ou alterando alguns aspectos, mesmo que associados à terminologia proposta. Vincenzo Galilei (*Dialogo*, p.87) e Camilo Angleria (*La regola del contrapunto e della musical composicione*, 1622), desprezam o minucioso trabalho teórico de Zarlino realizado pela cuidadosa separação entre fuga e imitação, ao designarem qualquer tipo de imitação sob o nome de *fuga*; atitude similar a tomada por Adriano Bachieri (*Cartella Musicale,* 1614), que utiliza os termos *fuga*, *consequenza* e *imitatione* de modo

[122] Termo que pode ser entendido como o próprio ‘ato de compor’. No contexto, é possível ler a frase: “assim como se faz ao usar, às vezes, alguma decisão composicional que não possui, então, nenhuma obrigação fácil”

permutado. Com relação aos autores até aproximadamente o final do séc. XVI que partilham das ideias e categorizações realizadas, parafraseando ou até mesmo plagiando Zarlino, destacam-se três: Giovanni Maria Artusi (*Arte del Contraponto*, 1586), Orazio Tigrini (*Compendio della musica*, 1588) e Pietro Cerone (*El melopeo y maestro*, 1613). Todos os três mantêm os termos *guida*, *consequente*, *legata* e *sciolta* e seus significados. Apesar de Artusi utilizar '*consequenza'* com o mesmo entendimento que Zarlino, não distingue os dois tipos de fuga (*fuga legata* e a *fuga sciolta*), mas sintetiza sob somente o termo '*fuga'*. Tigrini, por outro lado, usa de fato o termo 'cânone' para o entendimento de '*consequenza'*. Outra importante distinção é a refuta do termo *per arsin & tesin*: Artusi utiliza o termo *contrario*, enquanto que Tigrini, *alla riversa* (2000, p.55). Cerone, em adição as ideias de Zarlino, indica que a imitação pode ser realizada à um intervalo perfeito e que a *fuga* pode ser realizada à quarta, desde que a melodia imitada não ultrapasse os limites do hexacorde.

Entre autores não italianos mais significativos à teoria da fuga, e que citam explicitamente os conceitos de Zarlino, estão: o organista holandês, Jan Pieterszoon Sweelinck, e o compositor, teórico e editor inglês, Thomas Morley. De acordo com Walker, entre os principais objetivos pedagógicos de Sweelinck é ensinar aos seus estudantes o método de composição e as teorias presentes no *Istitutioni* de Zarlino, apesar de ter uma abordagem mais prática do que o contemporâneo italiano; deste processo, adapta o conceito geral da *fuga*, dividindo-a em dois entendimentos: (1) toda a sorte de contraponto imitativo, pensamento típico dos músicos práticos; e (2) técnica de imitação à intervalos perfeitos (SWEELINCK, 1901, p. 60).

2.5.2 **Gallus Dressler (*Praecepta musicae poeticae*, 1563)**

Assim como Zarlino, Gallus Dressler teve um papel significativo na teoria musical no século XVI. Pois, diferentemente de países ligados a tradição italiana, como Inglaterra e Países Baixos, a escola germânica parece não ter sido influenciada pelas ideias de Zarlino, estabelecendo Dressler, como figura central para a fundamentação das ideias que posteriormente iriam ser desenvolvidas, principalmente por teóricos ligados a *Lateinschüle*. No seu mais importante trabalho, *Praecepta musicae poeticae*, o qual sobrevive apenas em um único manuscrito datado de 1563 (o qual parece nunca ter sido impresso), Dressler baseia toda estrutura de seu processo composicional em analogia entre a música e a retórica, pensamento

que prevaleceria na Alemanha a partir do século XVII. Diferentemente de Zarlino, Dressler prioriza a imitação livre e os pontos de imitação, incluindo como foco principal, a expressividade do texto e sua apropriada manipulação musical, ao contrário da rigidez estrutural embutida no cânone, que consequentemente dificultam adequações às necessidades textuais. A definição de *fuga* realizada por Dressler é semelhante a realizada por Zarlino, embora as terminologias, ainda que associadas, são compreendidas de maneiras distintas:

> [Fuga] est duarum vel trium plurium vocum repetitivo quae fit vel per unisonum, 8 5 vel 4 (DRESSLER, 1914-1915, p. 242).
>
> [Fuga] é a repetição por duas ou três ou mais vozes, que é realizada à uníssono, oitava, quinta ou à quarta.

Dressler divide a *fuga* em três categorias. A primeira é a *fuga integra*, análoga ao 'cânone' em sua acepção atual, como observa-se na descrição do autor, sendo "um tipo de fuga que apropriada para exercícios".[123]

> [Fuga integra] est cum omnes vocês ex una cantione canunt usque ad finem (1914-1915, p.242).
>
> [Fuga integra] é quando todas as vozes cantam a partir de um canto, até o final [da composição].

A segunda categoria é chamada de *semifuga*, no qual, o material temático é aparentemente reiterado em parte, antes da primeira cadência ser alcançada (similar a *fuga sciolta* de Zarlino):

> [Semifuga] est cantio referens initia integrae fugae sed tandem omissa fugae imitatione in clausulam concedens ut "Deus virtutum", "Domus mea domus virtutum", "Mane nobiscum Domine", "Fuerunt mihi lacrymae meae" (1914-1915, p.242).
>
> [*Semifuga*] é uma peça que produz o início da *fuga integra* mas abandona a imitação fugal antes da cadência, como em "*Deus virtutum*", "*Domus mea domus virtutum*", "*Mane nobiscum Domine*" e "*Fuerunt mihi lacrymae meae*".

A terceira categoria, *mutillata fuga*, a mais controversa entre as três entre os teóricos posteriores, indica quando não há o retorno do material após a apresentação inicial do tema em cada uma das vozes (próxima a conotação da *imtatione sciolta* de Zarlino). É descrita em semelhança por outros teóricos alemães, como *fuga soluta* (Seth Calvicius), *fuga partialis* (Johannes Nucius) ou *fuga fracta* (Johannes Marinus) (WALKER, 2000, p. 28-53). A seguir, a definição de Dressler:

[123] "Tales fugae execitatis conveniunt" (DRESSLER, 1914, p.242).

> [Mutillata fuga] est cantio, quae quamquam statim initio non integram fugam referat tamen sonat harmoniam ut intelligi possit ad imitationem fugae compositam, ut initium "Timor et tremor" (1914-1915, p.242)
>
> [*Mutillata fuga*] é uma peça que embora não produza a *fuga integra* no início, no entretanto, a textura sonora pode ser compreendida tal como composta à imitação de uma fuga, como no início de "Timor et Tremor".

Pela singularidade de sua divisão de categorias da *fuga,* entre seus contemporâneos, há certa dúvida e possíveis interpretações que serão discutidas. Walker apresenta três entendimentos de comentaristas da teoria de Dressler, especificamente para as duas últimas categorias da *fuga*. De acordo com a primeira possível significação, compartilhada por Wilhelm Martin Luther (em sua dissertação sobre Dressler em 1945) e Fritz Feldman (em seu artigo sobre Joachim Thuringus), a *semifuga* é a peça a qual o ponto de imitação termina na primeira cadência, sendo a *mutillata fuga,* apenas uma imitação de natureza mais curta (2000, p. 29). O segundo possível entendimento é realizado por Martin Ruhnke em sua monografia sobre Joachim Burmeister (1955), descrevendo a *mutillata fuga,* como uma imitação (livre) que ocorra em uma peça cuja não seja predominantemente imitativa.[124]

2.5.3 **A música instrumental e a tradição de Dressler**

Na música instrumental uma gradual proeminência é iniciada por meio do uso dos 'pontos de imitação', ocorrendo aproximadamente no momento em que a imitação canônica começa a perder força na música vocal em decorrência a preocupação textual humanística em direção a monodia. No entanto, a terminologia da *fuga*, sobretudo pelos músicos práticos, começa a possuir significados afastados das teorias de Zarlino e Dressler. No final do capítulo sobre contraponto imitativo na obra de Cerreto, *Della prattica musica* (1601), a *fuga* é exposta sem nenhuma explicação, possuindo somente com exemplos. Formados de três a oito notas longas, estes exemplos constituem de uma espécie de 'esqueleto melódico' ou um 'tema,

[124] Ainda uma terceira possível interpretação relaciona-se a teoria italiana pós-zarliniana. Compreendida por Pietro Pontio (*Dialogo*, 1595) e seu discípulo, Scipione Cerreto (*Della prattica musica*, 1601), sintetizam em três a teoria quadripartida de fuga e imitação de Zarlino: (1) *fuga legata* ou *obligata*, equivalente ao cânone em sua acepção atual; (2) *fuga sciolta* ou *non obligata*, basicamente o mesmo que *fuga sciolta* (Zarlino); e (3) *imitatione ou fuga ad imitatione*, equivalente a *imitatione sciolta* (Zarlino), porém, possui também a conotação de 'paródia'[124]. Neste caso, assim como a categorização realizada por Dressler, supõe-se uma ordenação dos termos, de uma maior rigidez imitativa para a mais livre. No caso de Zacconi duas terminologias podem ser ainda relacionadas: *fuga naturale*, contraponto imitativo cuja imitação é estritamente mantida; e *fuga accidentale*, em que ocasionais liberdades são permitidas, como a reposta tonal. Ambas teorias são conexas à Dressler, pois a *semifuga* possui o início imitativo estrito (ao menos até a cadência), ao contrário da *fuga mutillata*, de natureza imitativa livre.

apropriado para um determinado complexo imitativo. O mesmo contetxo é partilhado em peças para teclado de cerca de 1600 de Giovanni Maria Trabaci,[125]que utiliza o termo 'fuga' de maneira similar, indicando os temas de cada *ricercare* como no título de uma de suas peças: "*Ricercar primo tono com ter fughe*" - indicando um *ricercare* no primeiro modo com três pontos de imitação (APEL, 1997, p. 438-439). Portanto, a partir do século XVII, o termo *fuga* ganha particularmente outros quatro significados: pontos de imitação aplicados a música vocal e instrumental; cânones dentro dos motetos; cânones de estudo e designação de gênero; e peças para teclado baseadas nas regras da música vocal do *stile antico*" (WALKER, 2000, p.120). A *fuga* como gênero pôde ser observada essencialmente a partir de 1607, quando o organista e editor musical de Strasbourg publica *Tabulatur Buch:* uma antologia de peças italianas que originalmente eram designadas como *canzoni alla francese*, porém, substituídas por *fuga*. De maneira similar, a publicação de Johann Woltz, *Nova musices organicae tabulatura* (Basel, 1617), apresenta vinte fugas breves do compositor holandês, Simon Lohet.

De acordo com Walker, entre germânicos do Norte, o termo *fuga* raramente designava um gênero, pois frequentemente é aplicado em peças breves; ao contrário dos germânicos do Sul, que aplicam o termo em peças que são 'indistinguíveis' dos ricercares italianos. Em concordância ao último entendimento, encontra-se a descrição de Michael Praetorius em *Syntagma Musicum III* (1619):

Fuga: Ricercar	Fuga: Ricerare
Fugae nihil aliud sunt, ut ait Abbas D. Ioannes Nucius, quam ejusdem thematic per distinctos locos crebrae resultationes Pausarum interventu sibi succedentes. Dictae sunt autem a fugando, quia vox vocem fugat, idem melos de promendo. Italis vocantur Ricercari: RICERCARE enim idem est, quod investigare, quaerere, guten Fugen mit sonderbahrem fleiss unnd nachdencken aus allen winckeln zusammen gesucht werden muss/ wie und uff mancherley Art und weise dieselbe in einander gefügt/ geflochten/ duplirt, per directum & indirectum seu contrarium, ordentlich/ künstlich und anmuthig zusammen gebracht/ und biss zum ende hinaus gefhrt werden könne. Nam ex hac figura omnium máxime Musicum	Como o Abade D. Johannes Nucius diz: "fugas não são nada mais do que ecos repetidos do mesmo tema em diferentes degraus [da escala], sucedendo cada uma delas por meio da utilização de pausas. Elas são chamadas desta maneira pelo ato de caçar, pois uma voz caça a outra enquanto que produz a mesma melodia". Na Itália eles são chamados de *ricercari*. *Ricercare* é a mesma coisa que investigar, procurar, buscar, pesquisar com diligência ou examinar minuciosamente. Pois, na construção de uma boa fuga, são necessários uma diligência especial, e cuidado por meio da procura para trazer o maior número de possibilidades em que o mesmo [material] possa ser combinado com ele

[125] O qual influenciou Frescobaldi em desenvolvimento estrutural e modulações para regiões ou *tuonos* mais distantes.

ingenium aestimandum est, si pro certa Modorum natura aptas Fugas eruere, atq; erutas bona & laudibili chaerentia rite jungere noverit (PRAETORIUS, 1619, p.21-22).	mesmo: entrelaçados, duplicados, [utilizados] de maneira direta ou contrária. Ou seja, acha-os para aplica-los até o final de uma maneira ordeira, artística e graciosa. Por esta razão, a figura do gênio musical é considerada a maior de todas; pois, em conformidade à natureza fixa dos modos, ele conhece como trazer a luz, fugas adequadas, e juntá-las de uma maneira devidamente coerente.

Assim como a expansão da teoria da fuga de Zarlino, o mesmo ocorreu com os preceitos e teorias de Dressler, principalmente nos músicos do norte dos Alpes. Seth Calvisius foi um dos mais significativos teóricos influenciados; além de propor novas terminologias e ideias sobre a teoria da *fuga*, também teve um expressivo papel de intermediar a teoria do autor alemão e expandi-la. Calvisius em sua obra *Malopeia* (1592), traduz os termos *guida* e *consequente* de Zarlino para *dux* (guia, líder ou a voz que lidera) e *comes* ou *comites* no plural (companhia, camarada ou a voz que segue), sendo esta, talvez a sua mais conhecida contribuição para a teoria da *fuga*. Calvisius abandona a distinção entre *fuga* e *imitatione* de Zarlino, designando o termo *fuga* para ambas os casos. Diz que "que alguns músicos" reconhecem a diferença entre eles (WALKER, 2000, p.79); mesmo assim, ambos são agrupados em um só nome, como observa-se em sua citação a seguir:

Tamen cum simul etiam subtilis videatur, & studia incipientium impedire possit, non magnopere eam urgebimus, sed utramque consecutionem, Fugae nomine comprehendemus (WALKER, 2000, p.79)	Todavia, mesmo que pareça sutil, e ao mesmo tempo possa trazer dificuldade ao estudante iniciante, não irei enfatizar com insistência, mas irei consequentemente agrupá-los sob o termo '*Fuga'*.

Calvisius também sintetiza as categorias de fuga e imitação de Dressler e Zarlino em apenas duas: *fuga legata* (também utiliza *fuga integra*[126] ou *fuga mera*), destinada às técnicas canônicas; e *fuga soluta*, destinada à todas as imitações não canônicas, imitadas somente "em parte". Na categoria da *fuga legata*, Calvisius ainda indica três possibilidades de uso: (1) *canon*, como a regra que governa a realização da peça; (2) *per contrarium motum* ou *kat'arsin kai thesin*, procedimento canônico por movimento contrário; e (3) *in orbem* (em círculo), quando

[126] Referência a terminologia de Dressler.

cada voz volta ao início após terminar a sua parte. Da mesma maneira, aponta três possibilidades de uso para a *fuga soluta*: (1) utilizado no início dos motetos, com os habituais pontos de imitação; (2) utilizado no meio dos motetos, onde nenhuma regularidade é associada aos pontos de imitação; (3) utilizado para descrever uma passagem harmônica inteira, aplicando-o sob o termo *modulatio*. Calvisius ainda aponta a *fuga pertinatis*[127], a qual envolve um único tema – neste caso, também sob o nome de *modulatio* – que é repetido variadas vezes sucessivamente, de modo similar a um '*ostinato'*.

Como Walker descreve, Calvisius introduz dois novos termos: *fuga ejusdem modulationis* (fuga com o mesmo movimento melódico) e *fuga diversae modulationis* (fuga com movimento melódico diverso). Em ambas categorias, há a prioridade ao contorno melódico: mais rigoroso (porém não exata), na primeira; e diversa ou mais livre, na segunda. Para exemplificar os termos com maior clareza, Calvisius expõe exemplos de tais significados; dois deles, *Ascendente Jesu*, de Jacques de Wert, e *Inclina Domine*, de Orlando de Lassus, são reproduzidos a seguir (ex. 51 e 52).

[127] Em possível referência ao adjetivo "*pertinacie*" (repetição) utilizado por Zarlino, como pode ser observado na p.138 e 139, no texto original da tradução sobre o termo *soggetto*.

Exemplo 51: *Ascendente Jesu*, de Jacques de Wert, exemplo de *fuga ejusdem modulationis* pela utilização da imitação com o mesmo movimento ou contorno melódico, demarcado com letras A e A' (WALKER, 2000, p.80-81).

Exemplo 52: *Inclina Domine*, de Orlando de Lassus, exemplo de *fuga diversae modulationis* pela utilização da imitação com mesmo movimento ou contorno diferente, demarcado com letras A e A'. (WALKER, 2000, p.80-81).

Joachim Burmeister, contemporâneo a Calvisius, é conhecido por sua contribuição à terminologia analítica ao adaptar os conceitos de Quintilanus, relacionando-os, a persuasão pelo discurso à arte de cantar (assim como Dressler). Burmeister compreende o processo prático musical em analogia às estruturas retóricas, expondo seus conceitos em três obras: *Hypomnematum musicae poeticae* (1599), *Musica autoschediastike* (1601) e *Musica poetica* (1606). Em *Hypomnematum*, Burmeister estabelece vinte e dois "ornamentos",[128] entre os quais constam a *fuga*, da disciplina da música e outras figuras de linguagem adaptadas da retórica clássica; porém, ambos os significados se relacionam pelos mesmos procedimentos e função da estrutura do discurso. Estes ornamentos são revistos e reordenados em *Musica autoschediastike* e ampliados em *Musica poetica*. Especificamente com relação ao termo *fuga*, expressa-se a imitação estrita, também relacionado às próprias vozes que participam de uma trama imitativa:

[128] Dressler lista apenas três ornamentos ou habilidades que o compositor deverá ter para se tornar um mestre: (1) *syncopationes* ou suspensões (dissonâncias), relacionado a escrita apropriada de suspensões; (2) *Clausulae* ou cadências, manipulação apropriada de cadências; e (3) *fugae* ou fugas, domínio da textura imitativa.

Fuga est Melodiae alicujus to *memimemenon* paribus vel iisdem intervallis expressum (BURMEISTER, 1599, f.G2r)	Fuga é a expressão de uma melodia imitada utilizando intervalos equivalentes ou exatos.

De maneira similar a Calvisius, Burmeister divide a *fuga* em duas categorias: *fuga realis*, referência a todas as imitações livres; e *fuga imaginaria*, referência a todos os cânones que não precisam serem escritos, portanto, executados por meio da "imaginação". Na última categoria, descreve ainda duas possibilidades: *fuga imaginaria unisona*, quando a imitação ocorre imitando exatamente por meio das mesmas distâncias intervalares, e *fuga imaginaria multisona*, quando a imitação não ocorre com os mesmos intervalos.

Além da *fuga* propriamente dita, outros quatro 'ornamentos' são relacionados ao contraponto imitativo, são eles: *metalepsis*, quando duas melodias são intercambiáveis - o contraponto duplo; *hypallage* (*subrutatio*), fuga invertida; *apocope*, uma pequena porção do tema é apresentado diversas vezes no ponto de imitação, e *anaphora,*[129] imitação em duas ou mais vozes, estrita ou livre, porém não em todas as vozes da textura. Como aponta Walker, Burmeister foi um dos primeiros teóricos a concentrar na realização de análise de outros compositores, utilizando-as para ilustrar as teorias debatidas sobre os ornamentos; por este motivo, a análise aplicada no moteto, *In me transierunt*, de O. de Lassus, é considerada única (em abordagem) entre os teóricos do final do Renascimento (WALKER, 2000, p.93-105).

Portanto, a partir de Calvisius e Burmeister, a terminologia da *fuga* começa a se consolidar em basicamente duas categorias, assim como Johannes Nucius aponta em *Musices poeticae* (1613), dividindo-a em: *fuga totalis,*[130] "quando duas ou mais vozes precedem com o mesmo tema de acordo com uma certa regra, soando juntas até o final da harmonia",[131] e *fuga partialis* (ou *fuga fracta*), "quando o eco do mesmo tema em todas as vozes, finalmente desaparece (ou é abandonado), em consonância perfeita ou em uma cadência formal [...]; abundantemente utilizado em peças chamadas de moteto".[132] Entre os autores que similarmente assumem a dicotomia da *fuga* – ainda que nenhum aprofundamento significativo ou expansão a teoria da fuga é realizada - estão: Johannes Magirus em *Artis musicae* (1596 com edição

[129] O mesmo termo na versão de 1599 é relacionado ao procedimento técnico do ostinato, tendo o seu significado alterado nas publicações de 1601 e 1606 (WALKER, 2000: p.104).
[130] Sinônimo da fuga integra de Dressler, já que há a aparente similaridade entre os adjetivos: *integra* ou completa, e *totalis* ou total (WALKER, 2000: p.108).
[131] "Cum duae aut plures vocês, ex eodem themate procedentes, juxta certi alicujus Canonis inscriptionem, usque ad finem Harmoniae concinnunt" (NUCIUS, 1613: fol.G2r).
[132] "[...] ut cum ejusdem thematis resultatio in omnibus vocibus tandem in perfectam consonantiam aut formalem clausulam abit" (NUCIUS, 1613: fol.G2r).

revisada em 1611), empregando os termos, *fuga fracta* (imitação livre), e *fuga integra* (imitação canônica); Rudolph Goclenius em *Ars musica*, (1613), utilizando *fuga universalis* (imitação livre) e *fuga particularis* (imitação canônica); Joachim Thuringus em *Opusculum bipartitum* (1624) utilizando os mesmos termos de Nucius, ou seja, *fuga partialis* (imitação livre) e *fuga totalis* (imitação canônica); Wolfgang Schonsleder em *Architectonice musices universalis* (1631), utilizando *longae deductiaeque* (imitação canônica) e *breves seu imitationes* (imitação livre); e Laurentius Ribovius em *Enchiridion musicum* (1638) utilizando *ganze fugen* (imitação canônica) e *halbe fugen* (imitação livre).

Além dos autores citados, Johannes Lippius em *Synopsis musicae novae* (1612) também utiliza o entendimento da *fuga* sob duas categorias; no entanto, de modo contrastante aos demais teóricos, suas ideias com relação a verticalização do pensamento musical trouxeram significativo impacto na consolidação das chamadas *trias harmonica*, em similaridade as estruturas triádicas, bem como a polaridade tônica-dominante, fundamento da música chamada 'tonal'.[133] Como aponta Walker, de modo geral, "Lippius descreve como escrever cânones e pontos de imitação tratando-as exclusivamente relacionando estas técnicas à tríade fundamental, [...] focando nos aspectos verticais da polifonia". Porém, apesar da importância de tal estrutura, "foi o conceito da resposta tonal de Diruta que verdadeiramente estabeleceu a ponte entre a imitação Renascentista e a fuga Barroca" (2000, p.111). Lippius utiliza o termo *fuga soluta* para designar a imitação livre, descrevendo-a como a mais habilidosa entre todos os 'ornamentos' da composição musical, apontando os motetos de Lassus e os madrigais de Marenzio como os melhores modelos. A *fuga ligata* é destinada a imitação canônica, tratando-a como gênero musical (assim como os editores), sendo o seu estudo um verdadeiro 'teste' ao compositor, com dificuldade análoga ao "poeta quando escreve em versos estritos" (WALKER, 2000, p.108).[134]

[133] Vale lembrar que o conceito de 'tonalismo' foi sugerido somente no século no século XIX por François-Joseph Fétis em *Philosophie de la musique* (1828) *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (1840).

[134] Entre os autores alemães da *Lateinschüle* do século XVII que devotam um estudo mais aprofundado da *fuga* como cânone, destaca-se: Christoph Demantius em *Isogoge artis musicae* (1632). O autor destina toda a seção da *fuga* ao tratamento do cânone como procedimento composicional, descrevendo variados tipos e seus respectivos termos, como: *fuga simplex* (cânone comum); *fuga contraria* (cânone em inversão); *fuga perpetua* (o cânone circular ou *in orbem* de Calvisius); *fuga reciproca* (cânone de modo regular e depois de modo retrógrado); e *fuga cancrizans* (cânone retrógrado) (2000, p.131).

2.6 **Cânone**[135]

No contexto musical renascentista, o termo cânone é comumente destinado a regra que possibilita a execução de réplicas estritas. Desde a primeira explanação realizada por Johannes Tinctoris em seu dicionário, *Terminorum musicae diffinitorium* (1472), o 'mistério' ou 'obscuridade' é relativo a este tipo de execução - ainda que seja somente a regra em si e não um tipo ou gênero composicional. Estas 'regras' poderiam ser associadas a enigmas e particularidades aplicadas a própria escrita, propiciando a 'descoberta' de complexas mensuras e 'imitações' incomuns ligadas às inscrições poéticas. A designação '*canon'* realizada pelos compositores renascentistas provém do significado original do grego κανών (como indicado nas palavras de Zarlino no subcapítulo anterior). No entanto, talvez a primeira contribuição terminológica ao cânone no Renascimento foi a realizada por Tinctoris, sendo esta frequentemente citada em tratados posteriores. No verbete '*Canon'* de seu dicionário, Tinctoris define claramente a acepção do termo naqueles dias:

Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens (TINCTORIS, 1472, f. 4.)	O Cânone é uma regra que mostra o propósito do compositor atrás de uma certa obscuridade.

Embora o termo seja bastante amplo, em termos gerais, a partir do uso original grego é possível dividir em dois significados fundamentais: retinilidade e medida. Thomas Bokedal cita o extenso estudo do termo grego realizado por H. Oppel em *Zur Bedeutunggsgechichte des Wortes und seiner lateinischen Entsprechungen* (1937), organizando-o em três áreas de aplicação: (a) "cânone" como um 'lema' de exatidão e precisão (Ακρίβεια ou *akríbeia*); (b) "cânone" como expressão helênica para a noção de imitação ou representação (μίμησις ou *mímisis*); e (c) "cânone" em conexão com a noção de prazo ou limite (όρος ou *hórus*) (BOKEDAL, 2014, p. 57). No desenvolvimento do termo na Grécia antiga, aplica-se a palavra tanto ao 'nível' (ferramenta) utilizado pelo artesão, quanto no monocórdio Pitagórico, influenciado não pelo formato plano do instrumento, mas principalmente pela exatidão matemática aplicada; neste caso em particular, o termo 'cânone' é relacionado ao sentido de '*akríbeia'*(Ακρίβεια), referente também aos variados tipos de proporcionalidade, assim como

[135] A aplicação técnica-composicional em obras teóricas de autores selecionados do séc. XVI e XVII, serão debatidos e elucidados no próximo capítulo, sendo este momento reservado à apenas os aspectos terminológicos. De certa maneira, a discussão sobre o posicionamento de Picerli, (contido neste subcapítulo) é encarado como uma exceção, pois sua posição terminológica é intrinsicamente relacionada ao processo composicional. Desta maneira, alguns atributos relacionados ao processo composicional da terminologia presente em seu *Specchio Secondo di Musica* (1630), foram realizados.

as proporções numéricas e proporções do corpo humano - critério grego de beleza. Deste modo, de modo similar, o musico teórico necessita alcançar por meio do 'cânone' (ou monocórdio), as razões matemáticas e proporções necessárias para obter, neste sentido, harmonias "belas" (BOKEDAL, 2014, p. 57). Para elucidar os diferentes processos terminológicos do cânone, propõe-se a separação do termo por ordem cronológica aproximada, dividindo-o em cinco principais estágios, relacionados ao especificamente ao contexto musical: parte-se dos diversos significados e aplicações gregas até a sua possível cristalização, em termos musicais, na primeira metade do século XVII. Portanto, o termo cânone pode ser entendido:

1) Na designação grega do termo, κανών, que possui diversos significados na sociedade helênica, como descrita acima;

2) No uso da 'igreja primitiva' também com a aplicação latina da palavra (*regola*), influenciada por uma das atribuições originais do termo. Neste contexto, possui os significados: a) medida; b) protótipo ou modelo; c) norma, regra ou padrão; d) prazo ou limite; e) ferramenta de exatidão ou critério da verdade; f) protótipo de proporcionalidade e simetria; e g) tabela que proporciona um padrão (BOKEDAL, 2014, p.56-58)

3) No Séc. XIII – pela distinção dos tipos de música em *De Musica* pelo teórico francês Johannes de Grocheo (c. 1300), o qual separa em três categorias: *musica civilis*, *musica canonica* e *musica ecclesiastica*;[136]

4) No Século XV – atribuindo o cânone como regra de execução, com a sua possível primeira aparição neste sentido, como já mencionado, em Tinctoris em seu dicionário *Terminorum musicae diffinitorium* (1472);

[136]A primeira categoria, relaciona-se às variadas formas de música 'civil', também chamada de *vulgaris* (por ser cantada em língua vernácula); em geral, monofônicas (ou *simplex*), sem precisão mensural, baseadas nas práticas da *chanson* e da *chansonete*. Dois níveis de música são atribuídos: *cantus* e *cantilena* (no diminutivo). Na forma do *cantus*, o início possui com uma canção épica ou chamada de *cantus gestualis* (*chanson de geste*), assim como o *cantus coronatus* (ou o *simplex conductus*), feitas inteiramente de notas longas, compostas para reis e princesas, onde as canções eram atribuídas e arranjadas de acordo com o status do *trouvère*. No nível da *cantilena*, encontra-se as formas de canções mais "leves", entre elas: o *cantus versualis* ou *cantus versiculatus*, assim como o *rondeau*, *stantipes* ou *estampie*, *ductia* ou *carole*, *cantilena entata* ou *chanson à refrain*. Na segunda categoria, *musica canonica*, constam essencialmente a música dos clérigos, também chamada, com ligeiras diferenças, de *musica composita* e *musica regularis*; ambos são tipos de composições precisamente mensuradas. A *musica composita* está entra a música secular (*lai*), compostas por partes separadas, enquanto que a *regularis*, reflete a concepção da polifonia como arte regulada, ao contrário da monofônica, como presente nos motetos politextuais e o *conductus* polifônico - para a *musica canonica*, inclui-se uma seção em hoqueto. E na última categoria, a *musica ecclesiastica*, relacionada aos cantochões, incluindo uma combinação das duas categorias precedentes, ao incluírem também cânticos relativos a missa e do ofício das horas (PAGE, 1993, p. 17-41).

5) No Século XVI e XVII – na acepção musical ‘moderna’ do termo, iniciada das discussões terminológicas realizadas pelos compositores e teóricos italianos por meio de suas publicações, destacando: Aron (*Lucidario*, 1545), Vicentino (*L’antica musica ridotta alla moderna pratica*, 1555), Zarlino (*Istitutione*, 1558), Zacconi (*Prattica di musica*, 1596) e Cerone (*Melopeo*, 1613), com a provável consolidação terminológica realizada por Silvero Picerli em 1630 (*Specchio secondo di musica*).

No entanto, apesar do termo “cânone” ser esclarecido em seu entendimento moderno por Picerli, em Vicentino, o termo encontra-se designando além da regra que institui a apropriada execução; é também utilizado para indicar o procedimento composicional em si - atribuição que pode ser percebida mesmo no título do capítulo 33 de seu *L’antica musica* (1555):

Regole di comporre vaij Canoni sopra canti fermi & figurati	Regra para compor vários cânones sobre *cantus firmus* e melodias figuradas
Fra molte & varie compositioni si compone alcuni ordini di cantar ele medesime note à due, à ter, à quattro voce, & à piu sopra uma parte di canto fermo, ò figurato; & questa regola de cantare sopra uma parte è domandata Canon, che vuole significare regola & ordine di cantar ele medesime note, & far le medesime pause che in quella parte faranno scritte[...]; questa rego la si può far com pause & col valore dele note, & accommodare quelle ne canti fermi & figurati: & si farà i Canoni che verranno in proposito;	Entre as muitas e variadas técnicas de composição, estão alguns esquemas de cantar as mesmas notas em duas, três, quatro ou mais vozes a partir de uma parte, ou de um cantochão, ou de uma melodia mensurada. A regra para cantar a partir de uma parte é chamada de cânone, que significa uma regra ou método de cantar as mesmas notas e realizar as mesmas pausas que são escritas naquela parte [...]; a regra pode ser feita com pausas e valores de notas, assim como acomodá-las aos *canti fermi* e melodias mensuradas, com a aplicação de cânones apropriados.
Se l’osservatione dele pause non seguirà, però seguirà il cantare medesimo: & s’alcuno dissesse que questo modo di tramutar le pause, ne i Canon non fusse uso, hora si porrà al uso; & se Canon vuol dir Regola, questo ordine di tra mutare le pause farà Canon & Regola, fatta in quell’ordine: però in tal proposito s’havrà um poco d’avvertenza al cantante di qualche zifra di parole à tal proposito sopra il Canon, fatte per dare indrizzio & intelligenza al Cantante come havrà da procedere (VICENTINO, 1555, f.89 e 89v).	Se as pausas não repetirem, mas seguirem na composição, estas serão reproduzidas. Se alguém disser que este modo de mudar as pausas não é usado nos cânones, agora poderá fazer uso. Pois se cânone significa regra, este sistema de troca de pausas é um cânone ou a regra realizada naquele sistema. A respeito disso, entretanto, você deverá providenciar uma breve consideração para o cantor e colocar algum tipo de rubrica verbal sobre o cânone, dando-lhe

> a direção e informação de como irá proceder.

Como observa-se, Vicentino aponta dois significados para o termo '*canon*': (1) como a regra ou método para cantar a duas ou mais partes a partir de uma; e (2) pela frase, "*però in tal proposito s'havrà um poco d'avvertenza al cantante di qualche zifra di parole à tal proposito sopra il Canon [...]*", percebe-se a denominação para a composição em si. Posteriormente, Zacconi em seu *Prattica de Musica* (1596) também denota o cânone em seu entendimento "moderno", refutando a terminologia de Zarlino:

> [...] é bem ragione che vediamo le cose piu intrinseche, & piu profonde: aile quali volendo io dar principio com uengo hora dimostrare, & auetire, che spesse volte due parte cantano uma dentro all'altra; cioè quella istessa cosa che canta uma parte, dopo l'haver aspettato alcune pause le canta ancora a l'altra.
>
> 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 uma contenute (ZACCONI, 1596, f.44v).

> [...] é certo de que veremos coisas mais profundas, pois neste caso, irei iniciar demonstrando e alertando como frequentemente duas partes cantam uma dentro da outra, o que é a mesma coisa que cantar uma parte e, depois de esperar algumas pausas, cantar a outra.
>
> Esta sorte de composições é chamada pelos cantores de *Canon*, o qual não são preceitos, nem leis, nem estatutos e nem decreto ou constituição, mas um canto de duas ou mais partes contidas em uma.

Este mesmo posicionamento é mantido também por Cerone (*Melopeo y maestro*, 1613), inclusive citando literalmente Zacconi, ainda que não tenha lhe dado os devidos créditos. Observa-se, portanto, que o entendimento do termo 'cânone' como procedimento composicional (e não exclusivamente a regra ou método para execução), relaciona-se à tratados práticos por autores que caracteristicamente possuem um posicionamento prático, destinado particularmente aos cantores.[137] No texto, observa-se o indício deste posicionamento, pois: "entre os cantores", as composições que são nominadas como cânone, "não são preceitos, nem leis, nem estatutos e nem decreto ou constituição" – refutando o posicionamento de Zarlino – mas sim, "um canto de duas ou mais partes contidas em uma" (ZACCONI, 1596, f. 43v).

[137] Baseando-se nesta evidência, é apresentado no capítulo três deste trabalho, traduções e comentários de quatro autores autores-práticos renascentistas, o que inclui a discussão sobre o cânone realizado por Zacconi em seu *Prattica di musica* (1596).

2.6.1 **Silvero Picerli - *Specchio Secondo di Musica* (1630)**

Segundo Alfred Mann, o 'ápice' da discussão terminológica do cânone, consolida-se em Silvero Picerli (MANN, 1986, p.36-37). Isso quer dizer que, apesar de autores mencionarem o cânone como a 'regra' em si, o entendimento como procedimento ou um determinado gênero composicional é cada vez mais cristalizado, distanciando assim, da atribuição realizada por Zarlino. Mesmo que este posicionamento não seja exclusivo de Picerli (como comentado anteriormente), sua principal contribuição do autor italiano para o cânone – o que presumidamente leva a Mann considera-lo como importante teórico do assunto - consta no amplo tratamento dado nos capítulos 16 e 17 do seu tratado, *Specchio Secondo di Musica,* ou "Segundo Espelho da Musica" (1630), apontando o cânone como gênero composicional. Neste caso, o autor divide o cânone em duas sortes: *canoni sciolti* ou *liberi* (solto ou livre, em dissonância) e *canoni obligati ou ristretti* (obrigado ou restrito, também em dissonância) – uma analogia a *fuga sciolta* e *legata* de Zarlino, embora com significados distintos. Esta terminologia foi adotada posteriormente também por outros autores, como Bononcini, que inclusive cita explicitamente Picerli como sua referência terminológica.[138] Sobre a proposta de classificação do cânone, Picerli inclui uma 'reverência' à terminologia de Zarlino; apesar de incluir o significado 'regra' ao cânone (dada a sua etimologia), porém, atribui-o primeiramente como o título de uma determinada composição, como observa-se a seguir:

> Ad alcune Compositioni musicali si dà titolo di Canone, che vuoldire, regole, & osservationi tali, che tutto quello, che disse la prima parte di esse, dicono anco tutte l'atre (ecceto alcune poche note nel fine) dal prinipio infin'al fine.
>
> Dove per maggiore intelligenza si deve notare, che da Compositori si soglion fare due sorti, o specie, o generi di Canoni, cioè, sciolti, o liberi, & obligati, o ristretti (PICERLI, 1630, p.126).

> Em algumas composições musicais são dadas o título de Cânone, o que quer dizer, regra. Nestas composições, tudo aquilo que a primeira parte disse, é dito pela segunda do início ao fim (exceto algumas poucas notas no final).
>
> Para os de maior inteligência, deve-se notar que os compositores frequentemente fazem cânones em duas sortes, espécies ou gêneros, que são: *sciolti* ou *liberi*, e *obligati* ou *ristretti*

Desta maneira, após a definição do termo e sua divisão categórica em dois tipos, Picerli ainda separa o *canoni sciolti* ou *liberi* em outras duas categorias: livre de liberdade absoluta (*liberi di libertà assoluta*) e livre de liberdade condicionada ou restrita (*liberi di libertà*

[138] Assim como consta na tradução do cap. 12 de seu *Musico Pratico* (1673) a partir da p. 267 deste trabalho.

conditionata ou *ristretta*). De modo geral, o autor define o *canoni sciolti* ou *liberi* (cânone livre) como: "aquele que não nega nada daqueles [artifícios] que são concordados em outras composições comuns, não havendo mais nada de cânone, exceto o modo de cantar toda a composição reduzida em apenas um corpo [parte], bastando apenas isso".[139] Tal explicação, supostamente tem relação direta com a liberdade do uso da dissonância. Neste entendimento, o autor implicitamente relata que o "verdadeiro" e tradicional cânone possui restrições quanto o emprego de dissonâncias, pois, adverte que este tipo de cânone somente deverá ser feito à uníssono, não possuindo nenhum limite de vozes. Além disso, ao compor o consequente, o compositor deverá ter o cuidado ao "unir" a *guida* ao seu *consequente*, sem colocar nenhuma consonância mal realizada, procurando, assim, unir ambas as partes do melhor modo possível. Com a utilização do verbo "unir", o autor supõe que o leitor tenha em mente o modo tradicional em compor cânones, ou seja, compor parte da guia e adicionar gradualmente o consequente, repetindo o processo até a sua finalização. Esta maneira é percebida na disposição dos três exemplos - à duas, três e à quatro vozes -, a fim de esclarecer os cânones *sciolti ou liberi*. Neste caso, o autor coloca cada porção melódica, e consequentemente cada voz que participa da trama, em linhas separadas com divisão ou barra de compasso, facilitando a compreensão do processo composicional.[140] Tal disposição é chamada de *spartito* (partitura) como pode ser observado na reprodução dos três exemplos: sintetizado (em fase de planejamento), e aberto ou resolvido. Perceba que tal maneira de organização pré-composicional, somente faz-se possível se todas as frases tiverem a mesma quantidade de compassos, resultando no chamado 'cânone simples'.

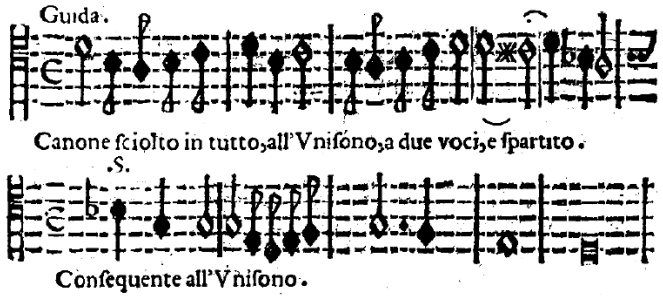


Figura 27: Exemplo 1 do cânone *Sciolto* (*in tutto*), à uníssono para duas vozes (PICERLI, 1630, p.127). Os sinais de início do consequente (.S.) e finalização (fermata) também são empregados.

[139] "Alli primi sciolti non si neg'acuna cos adi quelle, che convengono ad ogn'altra compositione ordinária, non havendo essi altro di cânone, eccetto il modo di cantare tutta la compositione ridotta in un corpo solo, bastandogli solo quasto" (PICERLI, 1630, p.126).
[140] Como poderá ser visto, a mesma maneira dos *rounds* ingleses.

Exemplo 53: Transcrição do exemplo 1. Percebe-se a maneira tradicional da concepção do cânone. Neste caso, o consequente tem início exatamente na metade do cânone.

Exemplo 54: Realização do cânone do exemplo 1.

Exemplo 55: Transcrição do exemplo 2, o cânone *Sciolto* (*in tutto*), à uníssono, à três vozes.

Exemplo 56: Resolução do exemplo 2 do cânone *Sciolto* (*in tutto*), à uníssono, à três vozes.

Exemplo 57: Exemplo 2 do cânone *Sciolto* (*in tutto*), à uníssono, à três vozes.

Exemplo 58: Resolução do exemplo 3 do cânone *Sciolto* (*in tutto*), à uníssono, à quatro vozes.

Com relação ao ‘cânone solto ou livre de liberdade condicionada, ou restrita’ (*liberi di libertà conditionata* ou *ristretta),* Picerli o define como uma composição ‘comum’ – com relação a consonância ou dissonância – mas realizado na forma ‘verdadeira’ do cânone, ou seja, da forma ‘fechada’ onde todas as vozes são derivadas de apenas uma; de acordo com o autor, esta é a única diferença se comparado ao primeiro tipo (*liberi di libertà assoluta*). Entretanto, o primeiro tipo também pode ser escrito de maneira fechada, o que se leva a crer que a terminologia utilizada por Picerli possui uma relação direta com o processo composicional empregado em cada um dos casos. No segundo tipo, as entradas do consequente ocorrem de maneira “irregular”, propiciando um processo diferenciado, ainda que similar. Para tal

composição, o autor oferece um exemplo para elucidar o o procedimento para compor tal sorte de cânones.

Exemplo 59: Exemplo 1: *guida vera* do cânone "*sciolto nella forma vera di canone"* ou cânone *"liberi di libertà conditionata"*, à três vozes, à uníssono. Originalmente, este exemplo já aparece na forma resolvida, expondo, de certa maneira, o processo composicional utilizado.

Exemplo 60: Resolução do exemplo anterior.

Finalizando a discussão sobre o cânone *sciolte*, Picerli introduz o cânone *obligati*. No entanto, por uma questão pedagógica, percebe-se que o autor estrategicamente coloca os procedimentos mais simples do cânone na primeira parte, para o leitor assim entender primariamente a natureza do cânone em sua forma mais comum, para depois discutir aspectos mais complexos deste gênero. Portanto, a partir do capítulo 17, o autor descreve os detalhes do chamado cânone *obligati*, inciando sua explanação por sua definição geral:

> Alcuni Canoni si dicono obligati, o ristretti, perche in farli s'obliga il Compositore a servisi solo di alcune cose, e d'acun'altre si priva, de quali si potria servire suori di tal'occasione. Questi sono di tante sorti, o specie, o generi, di quante sorte d'obligationi diverse si ponno fare, quali si riducono a quattro generi principale cioè all'obligationi
>
> Alguns cânones são ditos *obligati* (obrigados) ou *ristretti* (restritos), pois são feitos [obrigando] o compositor a se utilizar de apenas algumas coisas, e se privando de algumas outras, das quais você poderá se servir nesta ocasião. Estes são de tantos tipos, ou espécies, ou gêneros de tantas sortes de obrigações, que podem ser

de consonanze, dissonanze, di moto delle parti, d'unione, o inclusione de più canoni in uno, e di soggetto di Canto fermo.	reduzidos a quatro gêneros principais: a obrigação de consonância e dissonância; [a obrigação de um] movimento da(s) parte(s); [a obrigação] da união ou inclusão de mais cânones em um; e [a obrigação] do sujeito ao *cantus firmus*.

No primeiro gênero do *canoni obligati*, com a obrigação de *consonanze e dissonanze* (de consonância e dissonância), Picerli o relaciona ao procedimento composicional adotado no contraponto *obligati* (ou duplo). Desta maneira, depois do cânone ser composto (a qualquer intervalo), a composição poderá ser e expandida a maneira do contraponto duplo, no qual escolhe-se entre as possibilidades de consonâncias e dissonâncias geradas a partir da inversão, acima ou abaixo, da guia ou do consequente. Esta ligação é explicitada na frase sobre este tipo de cânone: "o modo de inverter [as vozes] ou cantar de muitos modos do dito *canoni obligati*, é a mesmíssima do *contrapunti obligati* [contraponto duplo] e do sujeito [guia] acima ou abaixo".[141] O autor enumera doze tipos de cânone de tal gênero *obligati*, conforme as doze obrigações e observações numeradas:[142] observação à terça, à quarta até a décima quinta, excluindo o uníssono, a segunda e a nona.[143] Conforme Picerli, embora se possa fazer cânones deste gênero à uníssono, à segunda ou à nona, "sem nenhuma repugnância", "não se põem a fazê-las segundo obrigações e observações" (PICERLI, 1630, p.134). A razão descrita pelo autor ao longo do texto é a mesma para refutar a utilização deste tipo de inversão nos contrapontos duplos; pois, neste caso, a inversão provocará mais dissonâncias do que consonâncias, sendo possíveis somente com as inflexões das notas - portanto, consonâncias e dissonâncias *scioltas* (em oposição às *legatas*). O autor adverte que neste tipo de cânone, o compositor deverá utilizar "consonâncias e dissonâncias, permitidas, isto é, aqueles [intervalos] que sucedam bem".[144] Para elucidar o processo, é descrito um caso possível o qual o compositor deverá evitar; para isso, é necessário visualizar a tabela apresentada no cap. 10

[141] "Il modo di rivoltare, o cantare in più modi, i detti canoni obligati, è quell'istesso de' contrapunti obligati, de soggeti, sopra, o stto, si quali si fanno" (PICERLI, 1630, p.134).
[142] Neste contexto, o termo 'observações' é usado para o ato de antever quais os intervalos serão utilizados em determinada inversão intervalar.
[143] Bononcini enumera apenas nove possibilidades com relação ao contraponto duplo, podendo ser realizado à terça até à décima segunda, excluindo também a nona (BONONCINI, 1688, p.88)
[144] "[...] di quelle consonanze, e dissonanze, che da quelle se gli concedono, cioè, che in quelle riescono buone" (PICERLI, 1630, p.133).

do trabalho de Picerli (fig. 28), destinado às consonâncias e dissonâncias para o contraponto *obligati*, a qual também se aplica neste tipo de cânone:

Ordine principale per fare li contrapunti sopra il soggetto alle repliche segnate à man sinistra.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
3	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
4	3	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
7	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9
8	7	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	7	8
9	8	7	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6	7
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5	6
11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	2	3	4	5
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	2	3	4
13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	2	3
14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	2
15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Ordine principale posto per fare li contrapunti doppii sotto il soggetto alle repliche segnate à man destra.

Figura 28: Tabela de consonâncias e dissonâncias para contraponto ou cânone *obligati*. (PICERLI, 1630, p. 63). A inscrição acima, diz: "ordem principal para realizar um contraponto acima do sujeito, com a replica marcada à mão direita [da esquerda para direita]. E a inscrição abaixo, diz: "ordem principal posta para realizar um contraponto duplo abaixo do sujeito a réplica marcada à mão esquerda [da esquerda para direita].

Por meio desta tabela, antecipa-se quais intervalos serão replicados a partir de um determinado intervalo da imitação. Utiliza-se a barra horizontal acima, da esquerda para direita, para um contraponto que sucederá acima do sujeito, e na barra horizontal de baixo, da direita para esquerda, para um contraponto abaixo do sujeito. Com relação ao exemplo, Picerli descreve:

> [Por exemplo, um] cânone à uníssono com observação à terça, não poderá usar a sexta, [pois] sucedendo desta observação, [replicará] uma quarta, e da décima terceira, sucede-se uma décima primeira, nem de alguma dissonância *legata*, pois, desta maneira, todas, a partir de tal observação, [serão] mal resolvidas. Mas poderão serem servidas de outras consonâncias e dissonâncias *scioltas*, assim como apresentadas na tabela (PICERLI, 1630, p.133) [145]

[145] "[...] un canone all'unisono con l'osservationi della terza, non si può servire della sesta, riuscendo in detta osservatione, quarta, ne della terzadecima, riuscendo undecima, nè d'alcuna dissonanza legata, riuscendo tutte in tal'osservatione mal risolute; ma si può servire d'ogn'altra consonanza, e dissonanza sciolta, come in detta tavola".

O autor também aponta que particularmente neste tipo de cânone, "privam-se muitas incertezas e harmonias, não sendo [o compositor] capaz de lidar com todas as regras musicais dos quais este contraponto é desprovido; na verdade, às vezes são permitidos alguns defeitos, dos quais fora [deste contexto], não são (assim como dito sobre o contraponto *obligati*)" (1630, p.134). Esta indicação, demonstra a dificuldade em manter o cânone *obligati* dentro das regras sobre consonância e dissonância do contexto, pois, particularmente neste caso, há a expansão de um cânone já realizado pela transposição de suas estruturas, não somente à oitava – o que apenas inverteria os intervalos, propiciando uma possibilidade maior de se manter em relações intervalares 'aceitáveis'. Antes de mostrar as partes musicais, Picerli descreve as variadas possibilidades aplicadas especificamente ao primeiro cânone:

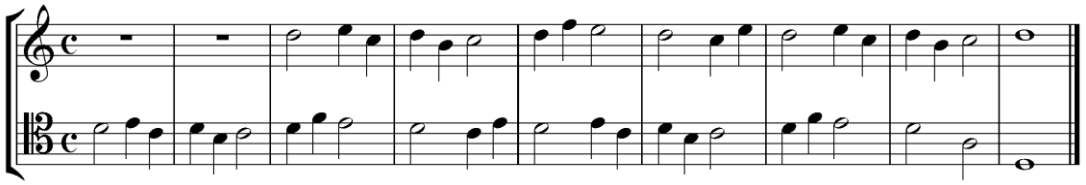
> Primeira [possibilidade]: cantando a guia com o consequente, como é de fato. Segunda: cantando [o consequente] uma terça acima. Terceira: [o consequente] uma oitava acima. Quarta: cantando o consequente com a guia, como feito, abaixando, do mesmo modo, [a guia] uma terça. E a quinta: abaixando [a guia] uma oitava.
> Se canta também à três vozes. Primeira [possibilidade]: cantando a guia com o consequente, como feito, adicionando [o consequente] uma terça acima. Segunda: [com o consequente] uma terça acima, [adicionando-o também] uma oitava acima. Terceira: cantando o consequente com a guia como feito, abaixando [também a guia], uma terça. Quarta [possibilidade]: com a mesma terça abaixada, e uma oitava. Quinta: cantando a guia abaixada uma oitava com o consequente como feito, [adicionando o consequente] uma terça acima. Sexta: cantando o consequente uma oitava acima, a guia como feita, [adicionando também a guia] uma terça abaixo. Em todas as possibilidades é possível cantá-las [também] por movimento contrário[146] (PICERLI, 1630, p.134-135).

Exemplo 61: Originalmente, encontra-se descrito acima: "Cânone obrigado feito com observação da terça com a conveniência da oitava, à uníssono, à duas vozes" (*Can. Obligat. Fato conl'osserva. della 3 co la cove. dell'8 all'unis. a 2 voc.)*. Descrito abaixo*: "*Guia à uníssono, cantável também a três vozes *(Guida all'Unisono, cantábile anco a trè voce).* O mesmo ocorre quando Picerli expõe o consequente, *"Consequente à uníssono, cantável também a três vozes (Consequente all'Unisono, cantábile anco a trè voce).*

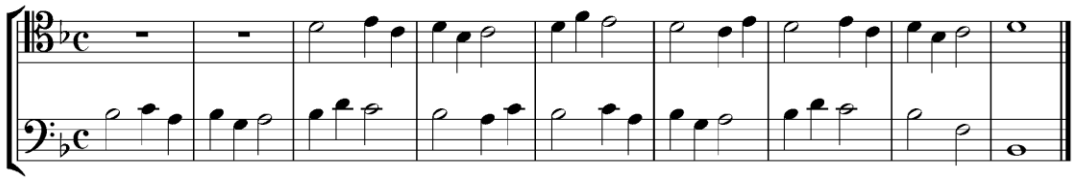
[146] Quando cantadas por movimento contrário com a obrigação de "consonância e dissonância, pertenceram ao segundo tipo de cânone *obligati*, como ser visto ver a partir da p. 165.

Exemplo 62: Primeira possibilidade (original).

Exemplo 63: Segunda possibilidade, cantando o consequente uma terça acima.



Exemplo 64: Terceira possibilidade, cantando o consequente uma oitava acima.



Exemplo 65: Quarta possibilidade, cantando a guia uma terça abaixo. Note a mudança do modo para adequação às dissonâncias, o que o autor chama de "*consonanza e dissonanza sciolta*", pois, para um cânone aceitável, é necessário alterar o modo inicial.

Exemplo 66: Quinta possibilidade, cantando a guia uma oitava abaixo.

Exemplo 67: Primeira possibilidade à três vozes, adicionando o consequente uma terça acima.

Exemplo 68: Segunda possibilidade à três vozes, realizando o consequente uma terça acima e adicionando o consequente uma oitava acima.

Exemplo 69: Terceira possibilidade à três vozes, adicionando a guia uma terça abaixo.

Exemplo 70: Quarta possibilidade (versão A), à três vozes, realizando a guia uma terça abaixo e adicionando a guia uma oitava abaixo. Neste caso, não foi alterado o modo, obrigando uma pequena modificação na cadência (nota Si, para Lá).

Exemplo 71: Quarta possibilidade (versão B) à três vozes, realizando a guia uma terça abaixo e adicionando a própria guia, uma oitava abaixo. Nesta versão, alterou-se o modo (da mesma maneira ocorrida na quarta possibilidade à duas vozes) permitindo a repetição literal, do começo ao fim.

Exemplo 72: Quinta possibilidade à três vozes, realizando a guia uma oitava abaixo e adicionando o consequente uma terça acima.

Exemplo 73: Sexta possibilidade à três vozes, realizando a guia uma terça abaixo e adicionando o consequente uma oitava acima.

Para este tipo de cânone *obligati* é importante compreender a terminologia adotada por Picerli que é utilizada para demonstrar as possibilidades de expansão de um cânone à duas vozes (assim como os exemplos apresentados). No título inicial, leia-se: “Cânone obrigado feito com observação da terça com a conveniência da oitava [...]”. O termo “observação”, como dito, relaciona as possibilidades de expansão, neste caso, tanto da guia como do consequente.

O termo "conveniência", refere-se quando há 'ainda uma outra possibilidade' de expansão.[147] Na expansão a três vozes, ocorre nada mais que a junção dos procedimentos anteriores: uma das vozes torna-se uma dobra da guia ou consequente, até o esgotamento das possibilidades combinatórias dos procedimentos (já realizados) à duas vozes.

O segundo gênero de obrigações aplicado ao cânone *obligati* é o movimento contrário. Deste modo, Picerli o divide em duas possibilidades: (1) sem a obrigação de "consonância e dissonância"; e (2) com a obrigação de "consonância e dissonância" e suas variações.[148] As regras referentes ao segundo tipo de obrigação são aplicadas de maneira similar ao primeiro tipo, embora em um novo contexto. Neste caso são denominadas "duplamente obrigadas" (*duplicatamente obligati*), isto é, com as obrigações concernentes tanto pelo movimento das partes, quanto para a relação processo de "consonância e dissonância" do processo anterior. Para sua realização, bem como seu entendimento em outros compositores, Picerli descreve o processo para a realização do um cânone deste gênero:

> É feito comumente à duas vozes: à uníssono, à segunda, à terça, etc., abaixo e acima da guia na forma comum; assim como o anterior, fazendo caminhar a parte com o movimento contrário. Coloca-se primeiramente a fuga relacionada ao cânone,[149] neste caso, na ordem da guia. Depois coloque a mesma fuga ao contrário, na ordem do consequente: à uníssono, à segunda ou outra consonância e dissonância, como quiser, [em relação] com a guia. Depois isto é composto na ordem da guia, acima ou abaixo da fuga posta na ordem do consequente; novamente, adicione (mas ao contrário da primeira) ao consequente. Em seguida, torne a compor e adicione como o anterior, até o fim. Acrescentando ao fim da guia, algumas notas livres e arbitrárias, empregadas para o preenchimento e [alargamento da] extensão do cânone. Deste modo, fará facilmente e será muito bem, como poderá se ver nos três exemplos seguintes: [1] à uníssono sem qualquer observação; [2] à segunda acima, feito adicionando a observação somente da décima sem nenhuma conveniência; e [3] à segunda acima, feito com a observação da terça, com a conveniência da oitava e da décima quinta (PICERLI, 1630, p.141).

Nos exemplos abaixo (ex. 74 a 86), o autor demonstra os três tipos de cânone por movimento contrário: o primeiro com nenhuma "observação", portanto realizando exclusivamente o consequente por movimento contrário; um exemplo com observação da décima; e o último exemplo, com observação da décima e conveniência da décima-quinta; no último exemplo, o autor indica ainda cinco possibilidades por meio do uso das "obrigações".

[147] Vale lembrar que o autor nem sempre utiliza a "conveniência à oitava". O segundo exemplo (não reproduzido), o autor utiliza um cânone com "observação da terça com a conveniência da décima".
[148] Salienta-se que este gênero já é antecipado no final da descrição do primeiro exemplo do gênero anterior.
[149] Fuga como referência terminológica do procedimento imitativo, portanto, mais um indício do entendimento do cânone como o gênero.

Em todos os exemplos, Picerli ressalta a possibilidade de trocar a guia pelo consequente; neste caso, pelo fato do consequente ser repetido do modo inverso ou contrário, possibilita ainda a adição de mais uma maneira de expansão, já que a relação intervalar permanece a mesma - com exceção do final (cadência). Portanto, o mesmo deverá ser planejado para realizar satisfatoriamente esta possibilidade. Abaixo, seguem-se os exemplos do *cânone obligati* por movimento contrário de ambos os tipos: simples (por movimento contrário somente), e os de "dupla obrigação" (por movimento contrário, e relações de "consonância e dissonância"), bem como suas possíveis resoluções:

Exemplo 74: "Cânone obrigado por movimento contrário (apenas), à duas vozes" (*Canone obligato di moto contrario solo, a dua voce*). "Guia à uníssono, podendo mudar a pausa" (*guida all'unisono, si ponno mutar le pause*).

Exemplo 75: Primeira resolução, "cânone obrigado por movimento contrário (apenas), à duas vozes".

Exemplo 76: Segunda resolução, "cânone obrigado por movimento contrário, à duas vozes". Mudando "a pausa" na resolução anterior. Neste caso, consequente (por movimento contrário) passa a ser a guia, e a guia passa a ser o consequente. A disposição das vozes foi mantida para evidenciar tal fato.

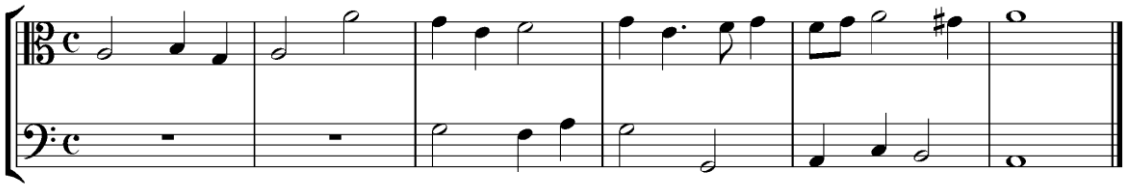
Exemplo 77: "Cânone obrigado por movimento contrário, feito com a apenas a observação à décima, " (*Canone obligato di moto contrario solo, fato com l'osservationi solo della decima*). "Guia à segunda acima à duas vozes em três modos" (*guida alla seconda sopra a due voci in trè modi*).

Exemplo 78: Primeira resolução.

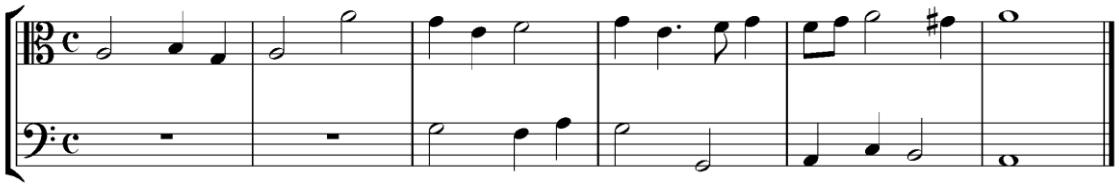
Exemplo 79: Segunda resolução. Mudando “a pausa” na resolução anterior. Neste caso, consequente (por movimento contrário) passa a ser a guia, e a guia passa a ser o consequente. A disposição das vozes foi mantida para evidenciar tal fato.

Exemplo 80: Terceira Resolução. A Guia uma décima acima e o consequente uma décima abaixo (com mudança de modo A disposição das vozes foi mantida para evidenciar tal fato.

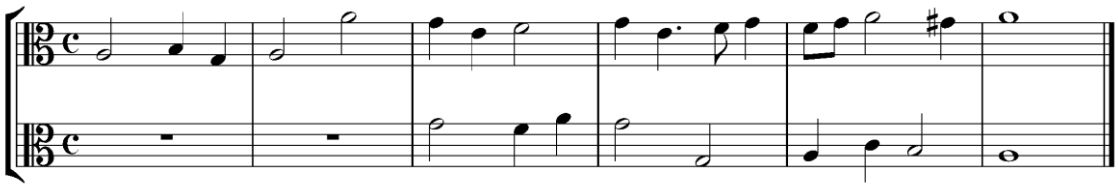
Exemplo 81: “Cânone por movimento contrário, feito com a apenas a observação da oitava com a conveniência da décima quinta” (*Canone per moto contrario solo, fato com l’osservationi dell’ottava com la convenienza della quintadecima*). “Guia à segunda, à duas vozes em cinco modos” (*guida alla seconda, a due voci in cinque modi).*



Exemplo 82: Primeira resolução do exemplo 3. Consequente à segunda abaixo (por movimento contrário).



Exemplo 83: Segunda resolução do exemplo 3. Guia uma oitava abaixo. Foi mantida a disposição original das vozes.



Exemplo 84: Terceira resolução do exemplo 3. Consequente uma oitava acima (por movimento contrário). Foi mantida a disposição original das vozes.

Exemplo 85: Quarta resolução do exemplo 3. Consequente uma décima quinta acima, (por movimento contrário). Foi mantida a disposição original das vozes.

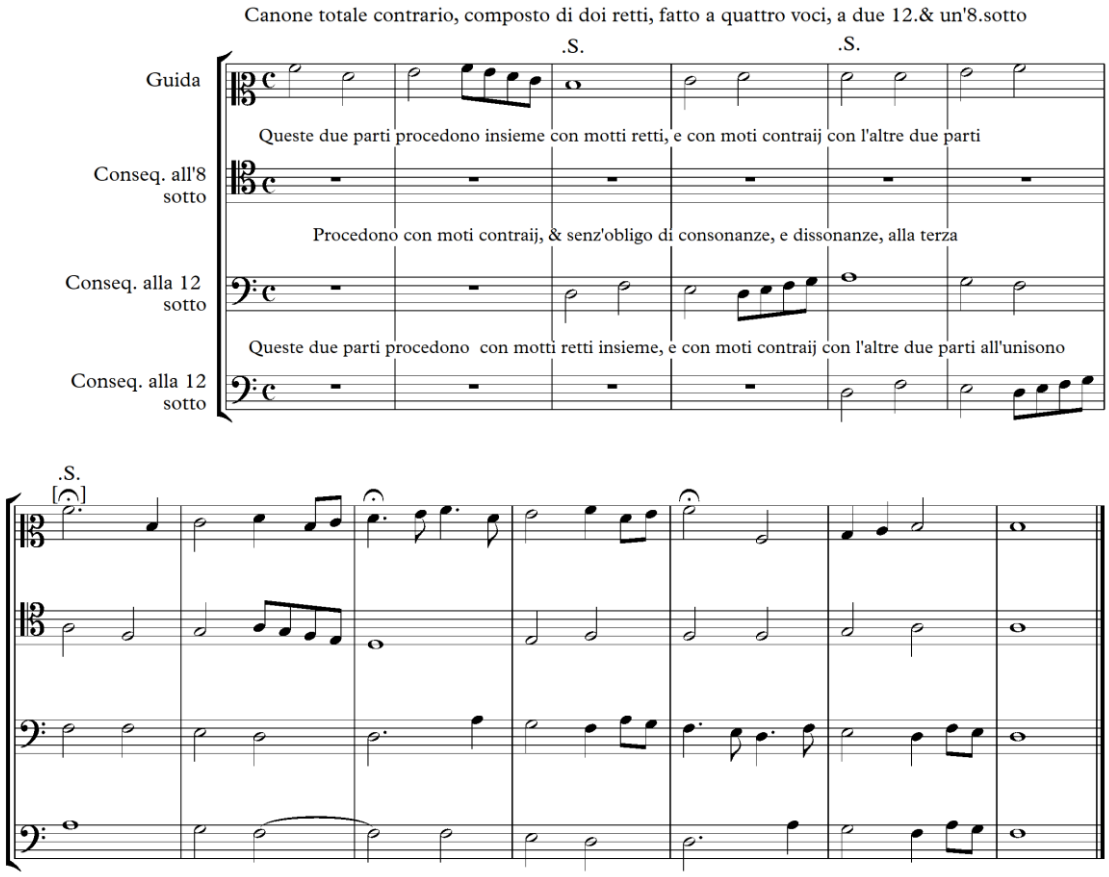
Exemplo 86: Quinta resolução do exemplo 3. Consequente uma décima quinta acima, (por movimento contrário). Mudando “a pausa” na resolução anterior. Neste caso, consequente (por movimento contrário) passa a ser a guia, e a guia passa a ser o consequente.

O terceiro gênero de obrigações do cânone *obligati* é a "união ou junção de cânones parciais em um total" (PICERLI, 1630, p.143). Neste caso, pode-se proceder de três maneiras: (1) juntar cânones *retti* (movimento ordinário) em um único cânone *retto*; (2) juntar cânones de movimento contrário em um total contrário; e (3) juntar cânones *retti* em um total contrário ou em alguma outra obrigação. Como aponta o autor, não há nenhuma restrição de intervalos ou quantidade de vozes, sendo este gênero, livre ou à escolha do compositor. No primeiro exemplo, dois cânones diferentes são exibidos: à duas vozes com início em imitação que forma um único cânone a quatro vozes com a entrada à terça, assim como apresentado na figura 29 (seguido pelas respectivas transcrições).

Figura 29: Fac-símile do primeiro exemplo do cânone *obligati* do terceiro gênero, junção de cânones parciais em um (PICERLI, 1630, p.144). Na primeira descrição, leia-se: dois cânones parciais [a duas vozes] à uníssono, unidos em um [único] total, à terça [abaixo]. Mais abaixo: "cânone unido à terça a quatro vozes" (*canoni unit'infieme alla terza a quattro voci*). Observa-se um possível erro do sinal (.S.), o qual deveria constar no início do compasso seguinte.

Exemplo 87: Transcrição do primeiro exemplo do cânone *obligati* do terceiro gênero ou duplo cânone.

Exemplo 88: Segundo exemplo do cânone *obligati* do terceiro gênero, "dois cânones parciais por movimento contrário, unidos em um total contrário por terça'. O autor enfatiza que não há a obrigação de "consonância e dissonância" neste caso A relação de terça ocorre entre as guias, bem como, entre os consequentes, formando uma quinta entre a guia 2 e o consequente 1, e um uníssono, entre a guia 1 e o consequente 2.



Exemplo 89: Terceiro exemplo do cânone *obligati* do terceiro gênero, "cânone total contrário, composto de dois [cânones] ordinários, fazendo quatro vozes, com dois à décima segunda e um à oitava".

Neste último exemplo, a guia e o consequente à oitava procedem de maneira ordinária (reta), diferentemente das outras duas vozes que repetem por movimento contrário, realizando entra elas, um cânone à uníssono. A diferença entre este exemplo aos outros dois, é a presença de uma única guia para todas as vozes. Entretanto, o primeiro consequente à décima segunda (terceira linha), é estabelecido neste contexto como uma "guia secundária". Uma vez realizado por movimento contrário, assume-se um caráter de 'novo material' ou 'nova linha melódica', sendo afirmado pelo outro consequente (quarta linha) que realiza a repetição à uníssono. Acredita-se que por esse motivo, o autor tenha o categorizado assim como o fez, o mesmo para com os outros dois exemplos.

A quarta e última categoria de obrigação do cânone *obligati* é denominado 'obrigação do sujeito ao *cantus firmus*". Esta categoria é realizada "principalmente acima, embora ocorra

também abaixo do sujeito do *cantus firmus*".[150] Não possui limite de vozes nem limite de intervalos da imitação canônica. Segundo o autor, o cânone deste gênero pode ser realizado procedendo de duas maneiras: (1) com as doze observações de "consonância e consonância" ou (2) sem nenhuma observação. Com esta informação, todas as possibilidades do cânone do primeiro gênero de cânone *obligati* descrito por Picerli podem ser utilizadas novamente. No entanto, quando não há nenhuma observação, "não poderá ser cantado com tantas variações", mas podem todas elas serem "reduzidas a um só corpo" (PICERLI, 1630, p.147). Com relação a regra geral deste gênero, Picerli alerta sobre a importância de considerar prioritariamente a relação entre a guia e o(s) consequente(s) com o *cantus firmus*, além de indicar procedimentos a serem realizados, principalmente tendo em vista o direcionamento melódico da guia. Assim, o autor oferece três exemplos:

Exemplo 90: Exemplo 1, "cânone à uníssono livre de obrigação de consonância e dissonância, a duas vozes ou três com o sujeito do qual acima [o cânone] é realizado" (*Canone all'unisono sciolto d'obligatione di consonanze, e dissonanze, a 2 voci,e 3 co'l soggetto sopra il qual'è fatto*).

[150] "[...] è di farli principalmente sopra, ò sotto il soggeto di canto fermo" (PICERLI, 1630, 147). Perceba o uso do termo *soggetto*, mais uma vez utilizada como o "tema". Neste caso, vale lembrar que o termo "*canto fermo*" (cantochão ou *cantus firmus*) se distingue do "canto *figurato*" (canto figurado) pois o segundo, possui divisão rítmica, destinando o primeiro a sua maneira tradicional, ou realizado a notas longas.

Exemplo 91: Exemplo 2, “Cânone à uníssono, feito com a observação da décima, à duas vozes ou três com o sujeito” (*Canone all’unisono, fatto com l’osservationi della decima, a2. voci, e 3 con’l soggetto)*.

Exemplo 92: Exemplo 3, “Cânone à segunda acima da guia sem a obrigação de consonância e dissonância, à duas vozes ou três com osujeito” (*Canone alla seconda sopra la guida senz’obligatione di consonanze e dissonanze, a 2.voci, e 3 co’l soggetto)*.

No quarto exemplo, Picerli introduz uma possibilidade à semelhança aos exemplos dados, porém estes cânones "não devem ser chamados de cânone *obligato*, nem *sciolto*, mas composições que são, parte *obligata* e parte *sciolta*, ou apenas mista" (PICERLI, 1630, p. 150). Neste caso, enquanto realiza-se um cânone em duas ou mais vozes, realiza-se uma ou mais partes *scioltas* ou livres (com o início em imitação a guia) – em analogia ao *soggetto* do *cantus firmus*. Observe que a parte livre (*sciolta*) inicia a trama polifônica nos dois exemplos apresentados pelo autor.

Exemplo 93: "Cânone sem obrigação, à uníssono, a duas vozes ou três com a parte livre" (*canone senz'obligatione all'unisono a due voci, e ter com la parte sciolta*).

Exemplo 94: Na parte da *guida*, leia-se: guia à quinta abaixo, feita com observação da oitava, à duas vozes. O consequente é realizado também à quinta abaixo.

Exemplo 95: Variação por meio da "observação" do exemplo anterior, com a guia oitava abaixo e com duas possibilidades de consequente: oitava acima ou abaixo do original.

Em suma, a terminologia utilizada por Picerli em seu *Specchio Secondo de Musica*, reflete a relação intrísica entre processo composicional e escolha terminológica para os variados tipos cânone. A consolidação do cânone como um gênero à parte da *fuga*, estabelecendo-o como processos semelhantes em origem, mas distintos em aplicação, têm sua conclusão a partir de suas ideias gradualmente provindas da tradição terminológica principalmente de Vicentino e Zacconi. [151] Como visto, o auge desta mudança encontra-se em Picerli, principalmente pelo tratamento singular dado ao cânone entre seus contemporâneos ao observar a música do sec. XVI - em questão de termos e tratamento técnico-composicional -, materializando assim, o entendimento 'moderno' do cânone.

[151] Apesar de Vicentino recomendar o uso livre da imitação pela liberdade em vários níveis, faz alusão ao termo como a denominação da composição em si, como visto anteriormente.

2.7 **Cânone Enigmático**

Os chamados ‘cânones enigmáticos’ são peças que traduzem a própria execução por meio de inscrições textuais obscuras, podendo contar inclusive com a utilização de recursos gráficos.[152] Logo, o cânone desta categoria é caracterizado quando há a necessidade da resolução de uma ‘charada’ ou ‘enigma’ para a sua execução. Apesar de ser um ‘cânone’, entende-se que não há necessariamente a ideia de imitação estrita, pois, muitas vezes o artifício composicional utilizado se resume em elaborações mensurais e/ou melódicas, no qual o executante deverá realizar em conformidade à indicação textual. Presume-se que o termo ‘cânone’, destinado a tal tipo de composição, é apenas uma reminiscência da acepção em que ‘todas as partes são contidas uma’, ou do entendimento como a ‘regra’ que dita a execução apropriada. Neste sentido, o ‘cânone’ verbal pode indicar a resolução de um moteto ou qualquer outra peça, vocal ou instrumental, por exemplo. Portanto, não há o compromisso com um determinado gênero ou com um procedimento composicional; o termo ‘cânone enigmático’, resume-se apenas na indicação obscura para a realização de uma determinada composição.

Fundamentalmente ligados ao conceito de alegoria, foram proeminentes no final do sec. XVI, e sobretudo a partir do sec. XVII, utilizando “ideias de outras disciplinas, como: literatura, teologia, iconografia, simbolismo e filosofia”, tornando-se aspectos fundamentais para um bom entendimento de como estas peças foram criadas (SCHILTZ; BLACKBURN, 2007, contracapa).[153] Em “*Theories of Obscurity in the Latin Tradition*”, Jan Ziolkowski desenvolve a hipótese que discute o pretexto para o uso de elementos enigmáticos. Segundo o autor, além validação do criador como ‘autoridade’ do saber (neste caso, literário), o ‘enigmático’ possibilita ainda uma ‘conquista’ artística por meio da distinção e originalidade autoral ao aplicar, de maneira tais, obscuridades com caráter bastante particular (ZIOLKOWSKI, 1996, p. 146); em complementação a esta ideia, pode-se citar Schiltz, que aponta ainda que “na música, compositores consideram a obscuridade como veículo para a ênfase de seus respectivos *status* professional” (SCHILTZ, 2015, p.15). Muito embora, assim como exposto no capítulo anterior, esta posição é veementemente condenada entre os humanistas, como Glareanus,

[152] Nas palavras de Wuidar, o cânone enigmático é a “quintessência do enigma musical entre as outras formas criptografadas mais raras, carregando a herança matemática-especulativa medieval; no sec. XVII, possui uma simbologia extremamente rica, especialmente na Itália” (WUIDAR, 2008, p.13).

[153] Na finalização da discussão sobre cânones, Picerli descreve brevemente sobre o cânone enigmático (*canoni enimmatici*). Como descrito, neste caso o cânone poderá ser feito à um número indeterminado de vozes, sendo sua resolução dependente da resolução de um ‘enigma’, escrito em Latim ou em língua vulgar, posto acima ou abaixo da partitura. O autor adverte que, pelo fato de ser realizado ao ‘capricho’ compositor, não há nenhuma regra em particular

principalmente por meio do conceito da *ostentatio ingenii*, que indica a 'ostentação da engenhosidade' composicional acima da própria música.[154]

Pertinente ao processo da elaboração e realização do cânone enigmático, há a relação entre "signo e significado", como Manfred Bukofzer o faz no ensaio *Allegory in Baroque Music* (1940), devotando a atenção para esta relação, sobretudo na música barroca. Neste ensaio, o 'simbolismo' neste contexto é compreendido como:

> [...] o modo de substituição da expressão figurativa, quando não são representadas imediatamente, mas sim, por meio de uma certa expressão ambígua, em que são nelas mesmas, alguma coisa diferente do que significam. Neste ponto de vista, alegoria, metáfora, similaridade e símbolo, poderiam todos ser casos gerais simbólicos de procedimentos que empregam signos (BUKOFZER, 1940, p. 2).

Porém, a relação estabelecida poderá permanecer ambígua pela generalização do procedimento em questão. Neste sentido, propõe-se três tipos ou níveis de relação: (1) divergente; (2) coerente; (3) inerente, possibilitando associá-los aos três tipos de expressões figurativas, que são respectivamente: (1) signo; (2) alegoria e (3) símbolo.[155]

Nos cânones enigmáticos, entretanto, a relação mais comum é a 'coerente': quando se interpreta a relação entre signo e significado de maneira inteligível, ou seja, por meio do intelecto. Na realização musical, a compreensão por parte do intérprete é alcançada a partir de elementos comuns entre a sugestão poética (ou alegórica), e a execução musical. Para ilustrar este processo, propõe-se a discussão e resolução de duas peças enigmáticas: o "Enigma do Tabuleiro de Xadrez" ou "*Ave Maris Stella*", de Ghiselin Dankerts (1535); e o "Enigma da Balança", apresentado por Pietro Cerone (1613).

---

[154] Como é possível observar na seguinte afirmação em *Dodecachordon* (1547, p. 227): "*Magis haec ad ostendanda ingenia, quam ad Magnum musices usum inventa, videantur*" (eles parecem que têm inventado mais para a ostentação do talento do que para a nobre prática da música).

[155] A primeira relação, estabelece-se a partir da convencionalidade, podendo ser aplicada arbitrariamente sem a consideração de sua forma externa, esta chamada de signo. Quando a relação entre signo e significado são interpretadas compreensivelmente, permanecendo juntos de alguma forma inteligível, esta é chamada de coerente, e sua expressão figurativa é a alegoria. Desta maneira, é necessária uma compreensão intelectual por parte do espectador para estabelecer a relação inicial. Logo, a relação não é arbitrária, pois possuem elementos em comum entre as duas partes, do objeto em questão e sua compreensão. Quanto a terceira relação, absoluta e inseparável entre o objeto e seu significado, estabelece-se a relação inerente, sendo a sua expressão figurativa, o símbolo, vinculado a apercepção intuitiva (BUKOFZER, 1940, p. 3).

2.7.1 *Ave Maris Stella,* de Ghiselin Dankerts (1535)

De autoria do compositor holandês Ghiselin Dankerts, o moteto publicado em Nápoles, "*Ave Maris Stella*", em forma de tabuleiro de xadrez (1535), possui grande engenhosidade em sua construção. Cerone em sua antologia de cânones enigmáticos contidos no livro XXII da obra *Melopeo y Maestro* (1613), publica-o novamente, apesar de não conseguir, de fato, uma resolução satisfatória. A dificuldade é observada em suas próprias palavras: "para dizer a verdade, até agora, não sei ao certo como [este cânone] deve ser cantado" (CERONE, 1613, p.1128). No entanto, como Westgeest adverte, a peça é representada em um formato conhecido entre os literatos ligados aos estudos retóricos do séc. XVI. Como exemplo, cita a coleção *Cons van Rhetoriken* (1555), no qual o autor, '*rhétoricien*' (*redijker*) de Oudennarde, Matthijs de Castelein, adiciona à tabuleiro de xadrez, as instruções para serem descobertas, trinta e oito '*baladen'* literárias. Neste sentido, Westgeest presume uma similaridade ao comparar as informações obtidas por meio do entendimento deste documento literário, aplicando-os diretamente ao cânone. De acordo com o tratado não publicado de Dankerts, o cânone resultaria além do moteto *Ave Maris Stella*, outros vinte motetos sobressalentes:

> [...] após todos os outros motetos, eu devo novamente ter impresso o referido moteto que inventei na forma de um tabuleiro de xadrez; ainda que fora publicado há muitos anos, foi direcionado aos engenhosos músicos que apreciassem as variadas invenções canônicas, [e] eles, podendo estudar suas estruturas, observaram como este cânone pode ser cantado em mais de vinte maneiras diferentes [...] (WESTGEEST, 1986, p.69).

Dankerts, em outro excerto, reconhece a posição contrária de Vicentino com relação às obscuridades realizadas no cânone em questão, inclusive insinuando-o "incapaz de compreender a arte destas invenções". No mesmo excerto, fornece outras informações importantes relacionado aos "mais de vinte motetos" resultantes do cânone. Neste sentido, o autor afirma que além das vintes possibilidades, há uma 'peça central' (*il canto*) – de importância mais elevada; suponha-se que esta é uma referência a *Ave Maris Stella*, a resolução 'principal' deste cânone.

> Vicentino nega aos compositores a possibilidade de realizar cânones baseados em torres, montanhas, rios, tabuleiros de xadrez ou sobre qualquer outra coisa, dando abertura a muitas de suas ideias não refinadas e sem sentido, [destinadas a] somente censurar a invenção de harmonias em quatro maneiras diferentes; e ele o faz não somente porque foi incapaz de entender a arte destas invenções, assim como a peça (*il canto*), mas também por não estar apto em descobrir por meio de suas regras, os outros vinte possíveis motetos; pois ele na incapacidade de acha-los, desaprova-os (WESTGEEST, 1986, p.69).

Consequentemente, depois destas informações, entende-se que a resolução do cânone é baseada principalmente em dois mecanismos distintos: um para *il canto*, e a outro, para os vinte motetos. Na obra, além do aspecto gráfico em forma de tabuleiro de xadrez, há uma inscrição verbal colocada acima da figura; conforme apresentado na figura 30, lê-se: "*Quatuor vocum, unio - Canon, Quod appositum est, et apponetur, per verbum Dei benedicetur*". Em uma tradução possível, entende-se: "Quatro vozes unidas – Aquele que é aposto e acrescentado, pela palavra "Dei" é abençoado".

Figura 30: Enigma, *Ave Maris Stella*. RISM, A, 1, 2, D888; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek (WESTGEEST, 1986, p.76).

Para a resolução do moteto principal, é necessário perceber aspectos simétricos distribuídos no tabuleiro. Desta maneira, percebe-se que a primeira 'casa' do tabuleiro possui bemóis, portanto sugerindo uma leitura na clave de dó na primeira linha; as duas vozes (notas pretas e brancas), distintas em altura, são lidas, *a priori*, com o mesmo valor (apesar da coloração diferente); o mesmo ocorre na última casa do canto inferior direito, constando duas partes distintas. Nas linhas diagonais, (que cortam o tabuleiro, tanto da esquerda para direita, como da direita para a esquerda), vê-se também duas notas diferentes e, por consequência, a escolha inicial (entre notas pretas ou brancas) deverá permanecer a mesma nestes casos. De acordo com a inscrição verbal (*quatuor vocum, unio)*, quatro vozes compõem a trama polifônica. Olhando atentamente, percebe-se que, no aspecto textual, há quatro direções distintas a partir da frase, "*ave maris stella fulges*": a partir da primeira casa, de modo vertical e horizontal; a partir da última casa, retrogradamente, também de modo vertical e horizontal; pois se todas as partes continuarem em tais direções, todas terminarão na casa "*ave*" oposta, como mostra o diagrama abaixo (fig. 31), que indica apenas o início do processo. Esta simetria textual é o indício mais importante que contribui à primeira resolução do moteto *Ave Maris Stella*, como realizado na transcrição musical, apresentado no exemplo 96.

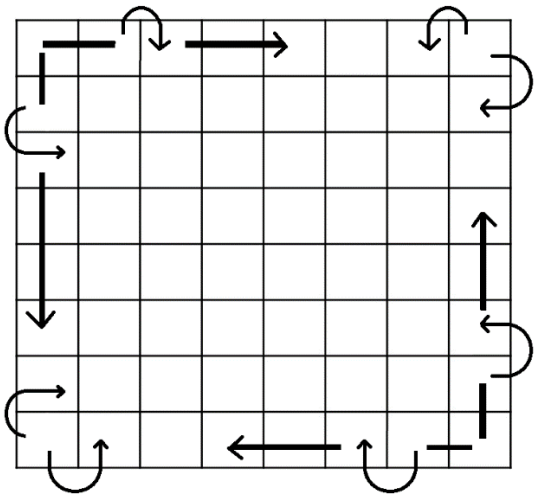


Figura 31: Diagrama da resolução 1 para a cânone *Ave Maris Stella*.

Exemplo 96: Início da resolução de *Ave Maris Stella* (WESTGEEST, 1986, p.77).

Para a resolução do segundo mecanismo, ou a resolução dos outros vinte motetos, faz-se necessário um exame mais atento às indicações verbais. Segundo Westgeest, a parte inicial

do cânone, *'Quod appositum est'* (aquele que é aposto ou 'ligado ao outro de maneira aposta'), sugere uma "combinação de vozes que têm lugar no gráfico, uma maneira comparável"; já a palavra seguinte da primeira frase, '*apponetur*' (acrescentado), pode referir-se a "vozes que não estejam entrelaçadas no tabuleiro desta maneira, mas, contudo, podem ser combinadas para formarem uma composição" (1986, p.71). A segunda parte da inscrição, *'per verbum Dei benedicetur'* (pela palavra "Dei" é abençoado), é um indicativo do ponto que deverá o início para a compreensão da simetria envolvida – a casa que contêm a palavra "*Dei*" (Deus).[156] Ao olhar para a figura do tabuleiro, percebe-se no centro, uma simetria espelhada entre as palavras *iram* e *poli*, possibilitando uma divisão em quatro quadrantes, iguais; sendo que dois deles, possuem a palavra 'Dei', conforme o diagrama '*a'* abaixo (fig. 32). Logo, dentro destes quadrantes simétricos, traçam-se vozes com textos também simétricos. Por exemplo, nos dois quadrantes demarcados, lê-se, em direções diferentes, algumas frases realizadas paralelamente pelas quatro vozes, como: (1) *Iram vertas patris summi*; (2) *Alma mater dei summi*; (3) *Summi Dei mater alma*; e (4) *Summi patris vertas iram.*

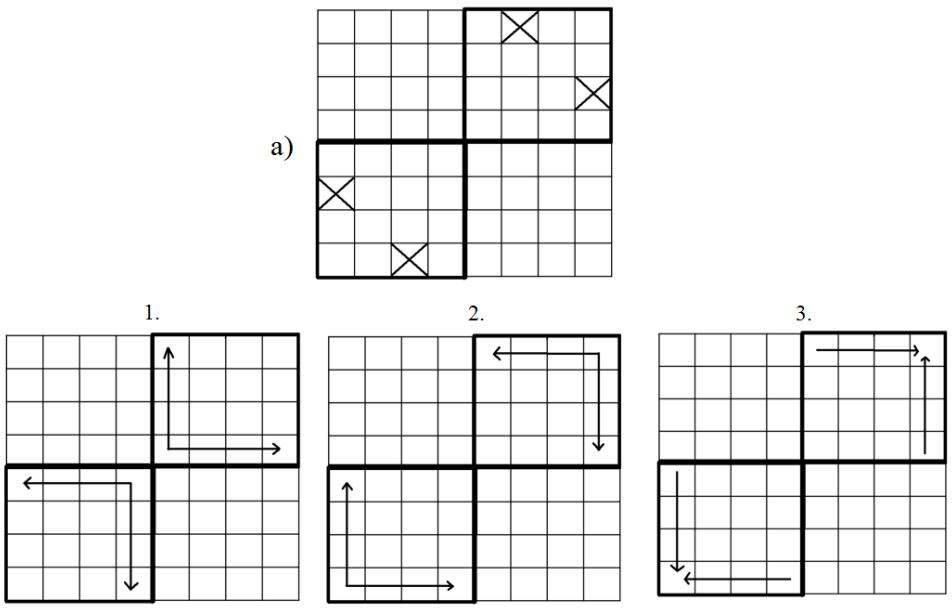
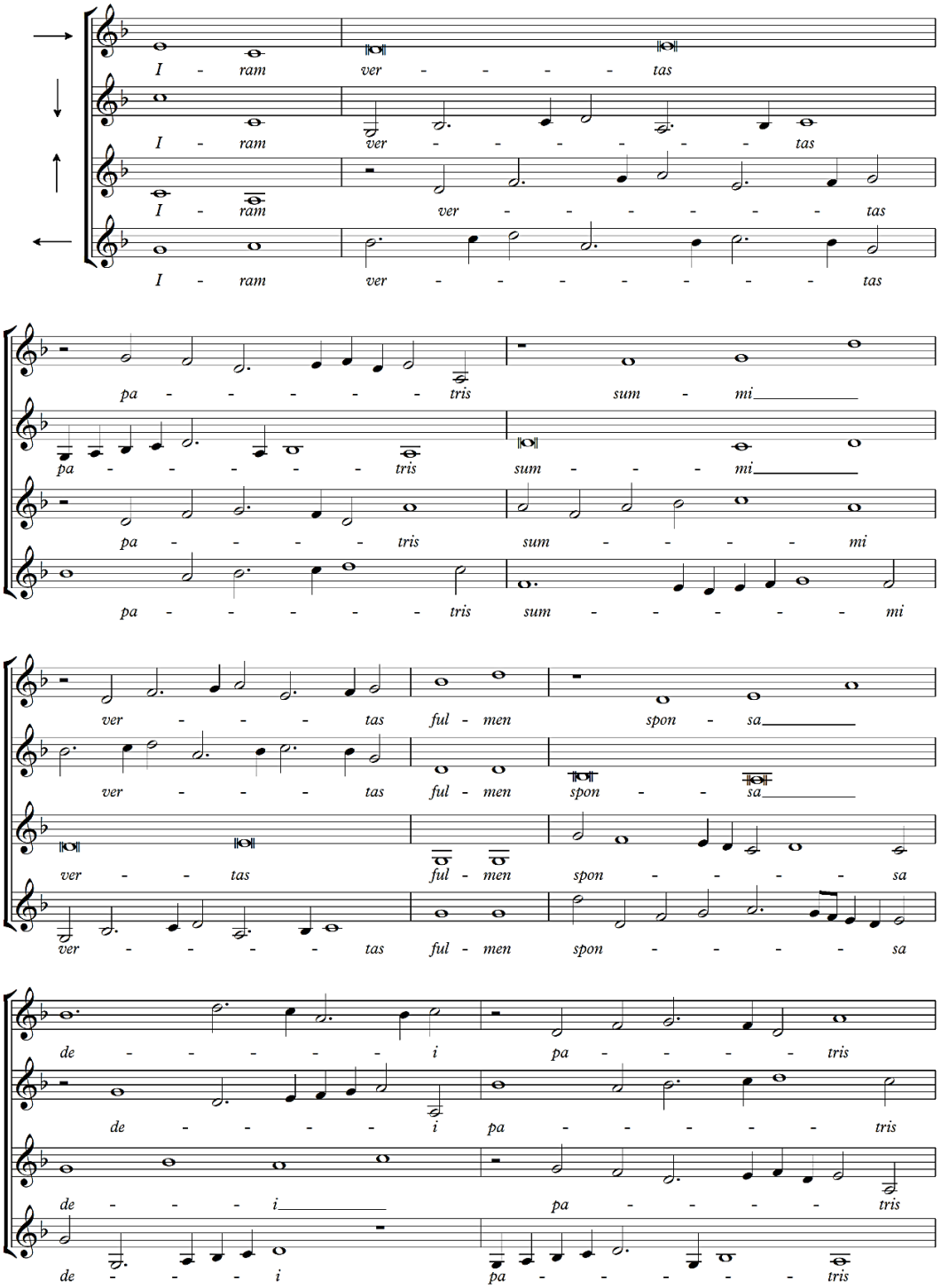


Figura 32: Diagramas realizados a partir da simetria dos quadrantes com a palavra *'Dei".*

[156] Em concordância ao versículo bíblico de Lucas (12:31): "Buscai, pois, em primeiro lugar, o Reino de Deus, e todas as demais coisas vos serão acrescentadas"; no capítulo 1 do mesmo livro, consta a saudação do anjo Gabriel à Maria, 'Ave, cheia de graça, o Senhor está contigo! ' (1:28), bradada no texto do moteto em questão.

Com base na resolução no esquema do diagrama 1 (*Iram vertas patris summi*), estabelece-se o primeiro dos vinte motetos adicionais do cânone; as vozes seguem o mesmo padrão direcional realizado para *il canto*, *Ave Maris Stella*, como percebe-se na transcrição abaixo:



(cont.)

Exemplo 97: Resolução do moteto, *Iram vertas patris summi* (WESTGEEST, 1986, p.78-79).

No entanto, os dois quadrantes simétricos evidenciados pelos diagramas acima, não são os únicos no tabuleiro. Como indica Westgeest, um total de vinte possibilidades de simetria textual condizem com os vinte motetos sobressalentes indicados pelo autor. Todos os demais processos ocorrem em similaridade à primeira transcrição, com todas as vozes permanecendo nos mesmo padrões direcionais já expostos, de acordo com a simetria textual. Para elucidar todas as possibilidades no tabuleiro, apresenta-se os diagramas elaborados por Westgeest, sintetizando todas as resoluções possíveis deste cânone.

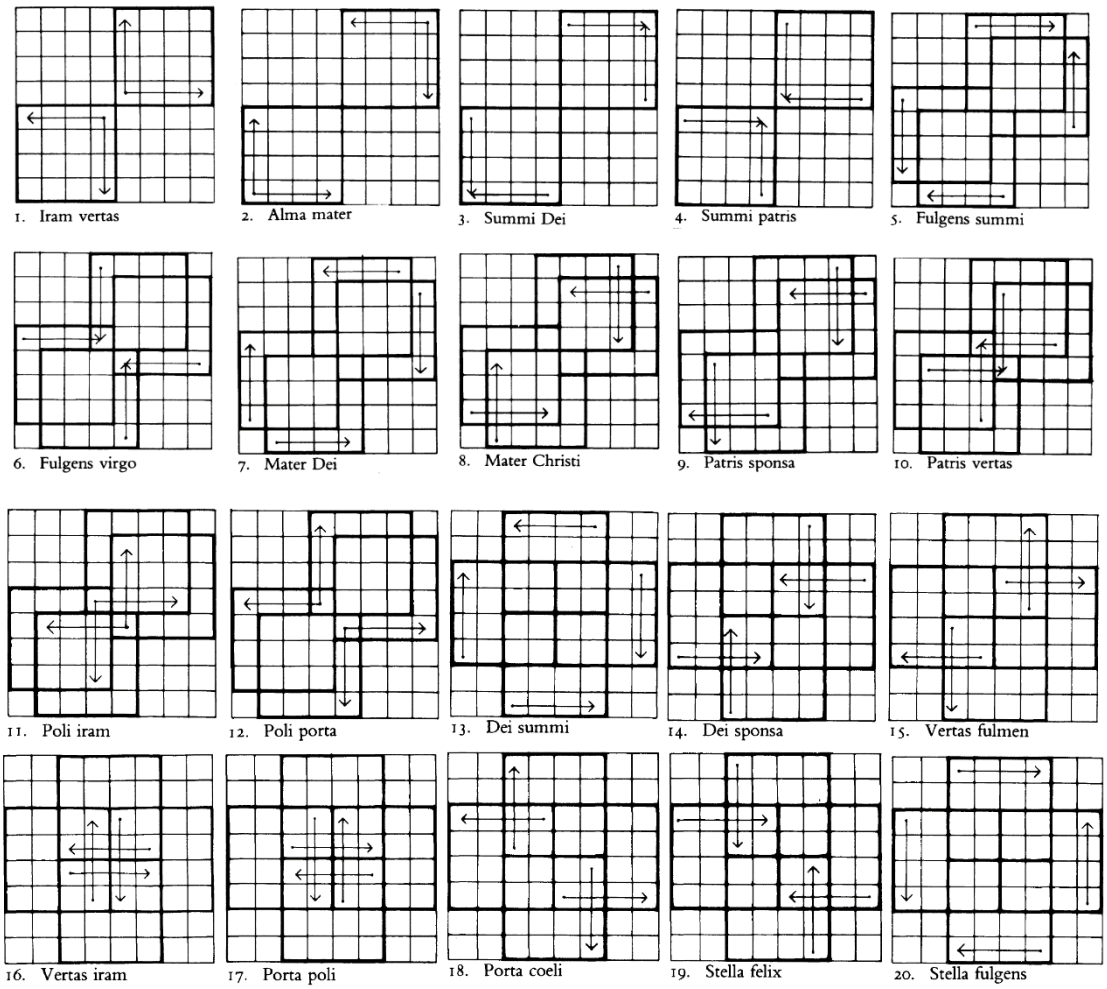


Figura 33: Diagramas que representam as vinte resoluções do motetos sobressalentes ao cânone *Ave Maris Stella* (WESTGEEST, 1986, p.74-75).

Portanto, baseado em um enigma poético contemporâneo, as resoluções revelam o elevado grau de elaboração combinatória realizado por Dankerts, derivando vinte e um motetos diferentes. Salienta-se que, por consequência do limite de frases que constituem os cânones, há grande incidência de recorrências motívicas, resultando em um grande processo de 'permutação vocal' – portanto, de certa maneira, validando-o como 'cânone' também quanto processo composicional.

2.7.2 **‘Enigma da Balança’, de Pietro Cerone (1613)**

Contido no livro XXII da obra *Melopeo* de Cerone, o “Enigma da Balança” é uma obra à quatro partes que possui informações textuais e uma representação gráfica de uma balança, que ‘carrega’ as informações fundamentais para a realização do enigma do *tenor*, já que as outras três vozes são fornecidas. O autor adiciona uma “declaração” após a figura, explicando todos os detalhes necessários para a realização do cânone – procedimento que indica o caráter didático, pois, além de serem incomuns, oferece uma solução possível para o tenor ‘enigmático” após todas as informações.

No cânone lê-se: “*Tenor, Notate Verba, Signate Mysteria*” (tenor, notado pelas palavras, elucidado pelo mistério); e em cada um dos pratos: da esquerda, “*tua nos exaltat humilitas*” (rebaixados, somos exaltados); da direita, “*usque ad infimum descendam*” (e ao infinito, descenderemos); mais abaixo, “*cum alpha, in diapason omega*” (com alfa, e ômega à oitava); após as informações, o autor expõem as demais vozes da trama polifônica.

Figura 34: Enigma da Balança, n. 22 (CERONE, 1613, p.1099).

Para elucidar os processos para a resolução, Cerone fornece uma ‘declaração’, que é reproduzida integralmente a seguir:

> Neste caso, apresenta-se somente o tenor, fazendo-se necessário uma declaração em particular. A inscrição verbal, diz: ‘*Notate verba, signate mysteria’*, advertindo que devemos nos guiar, segundo o efeito das balanças: descendem a parte que possui a clave, e sobem a outra, com as notas; de maneira que, *com o abaixar da clave, sobem os pontos ou as notas*; que por isto, é dito: ‘*Tua nos exaltat humilitas* (falando das claves); e, portanto, quanto mais se abaixa a clave, mais sobem as notas. A clave, que está na quarta linha, descendente para a terceira, para a segunda, e finalmente, para a primeira, que é a mais baixa, pois, ‘*Usque ad infinitum descedam’*. Desta maneira, as notas fazem o efeito contrário, sobrem a cada repetição, abaixando tanto quanto a clave sobe; ou seja, em cada repetição, sobe um intervalo de uma terça. Assim a primeira exposição começa em *D sol re*, a segunda em *F fa ut*, a terceira em *A la mi re*, e a quarta, em *C sol fa ut* (CERONE, 1613, p.1099).

Na verdade, a resolução do tenor é bastante simples se comparado ao cânone proposto por Dankerts. Como explica o Cerone, o princípio de toda resolução se passa no entendimento do ‘efeito’ da balança, em um jogo entre a clave, de um lado, e a porção melódica, do outro. Enquanto que a clave descende ‘ao infinito’, as notas se elevam “em exaltação”; processo que resulta no tenor conforme figura 35.

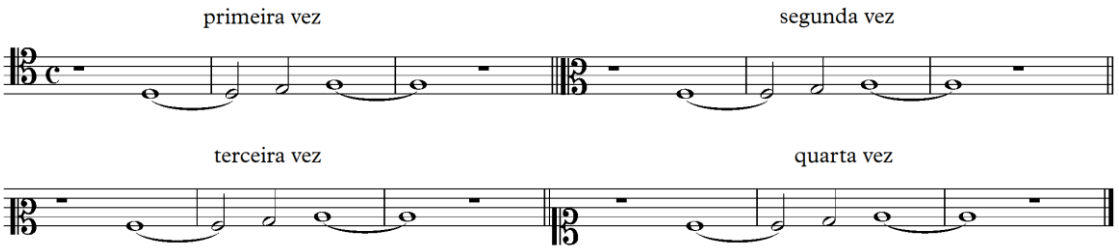


Figura 35: Resolução do tenor.

Contudo, a indicação, “*cum Alpha in Diapason Omega*”, informa que o tenor deverá ser realizado, “do início ao fim, à uma oitava”, ou seja, a voz deverá ser escrita de maneira escalar, com a utilização de uma só clave. O autor adverte que uma nota deverá ser adicionada à cadência, como percebe-se na resolução integral do cânone:

Exemplo 98: Resolução do Enigma da Balança, de Cerone.

Embora há cânones enigmáticos mais simples (apenas com uma porção melódica e a inscrição verbal), optou-se por apresentar dois cânones de níveis de dificuldade completamente distintos, mas que representam a natureza terminológica e prática do cânone enigmático – finalidade deste subcapitulo. Ainda que muitas relações simbólicas podem ser traçadas, a alegoria presente em obras como as apresentadas desenvolvem aspectos diversos provenientes

da relação entre o autor e o executante. A demonstração de engenhosidade técnica, em caráter de 'desafio', estabelecido muitas vezes entre mestres colegas e amigos – como consta no início do livro XXII de *Melopeo* –, é fator característico, embutido neste tipo de produção.

2.8 ***Round* e *Catch***

De uso amplo e genérico, caracteristicamente ligado a ideia de circularidade e estaticidade harmônica, o termo *Round* é essencialmente aplicado em composições inglesas a partir do final do século XVI, em que o 'cânone' é o principal procedimento composicional, constando no mínimo três vozes com textos de caráter popular e social (JOHNSON, 2001, p. 797). É etimologicamente ligado ao *Rondellus*, sendo a aplicação inglesa, uma forma abreviada do termo *Rondelays*, como consta na capa de uma das primeiras constatações da terminologia em uma fonte musical publicada, *Pammelia* (1609)[157] do compositor inglês Thomas Ravescroft – embora manuscritos não publicados de c.1580 já possuírem associações a este termo. Neste registro, o compositor o coloca ao lado do termo *Catch* (provavelmente uma associação a *caccia* italiana): obras destinadas essencialmente a vozes masculinas, cantadas como 'passatempo'. Os textos em sua maioria com caráter humorístico, são relacionados essencialmente à bebida, tabaco, música, profissões, ao mal serviço em tavernas, e principalmente, o 'sexo', mencionando também aspectos ligados aos corpos das mulheres - observações tais chamadas de '*schoolboyish gusto'* (RANDEL, 2003, p. 152).

Não é bem claro o posicionamento de Ravescroft quanto ao *round* e a *catch* em *Pammelia*, uma vez que ambos os termos constam como sinônimos na designação das obras, mas são listados separadamente, na capa: "*Pammelia*. Miscelânea musical ou variedade mista de agradáveis *Rondelays* e encantadoras *Catches*, a 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10 partes em uma".[158] Apesar das origens distintas, possuem a mesma aplicação em procedimento composicional neste contexto: cânone a uníssono. A principal distinção entre os dois termos pode ser apontada com relação ao tema aplicado pelos textos, sendo a *catch*, especificamente de caráter mais vulgar e cômico, ligado ao universo masculino da sociedade inglesa do final do séc. XVI e XVII. Uma outra possível associação terminológica é destinada ao ato de "pegar" (*catch*), o

[157] Com relação a outras obras importantes para este repertório, destacam-se as coletâneas de peças: *Deuteromelia* (1609) and *Melismata* (1611) ambas de Ravenscroft e *Catch that Catch Can* (1652) de John Hilton, que também incluem algumas peças de Ravenscroft.
[158] *Pammelia. Mvsicks Muiscellanie. Or, Mixed Varietie of Pleasant Rondelayes, and delighfull Catches, of 3.4.5.6.7.8.9 10. Parts in one."*

qual em muitos casos, o texto está relacionado e inserido a uma conotação sexual neste sentido (JOHNSON, 2001, p. 797). Em fontes teóricas, o termo aparece nas instruções de Thomas Morley em *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597), inserido no terceiro capítulo (p. 177 na edição de 1598), descrevendo "como compor cânones e *catches* a três, quatro, cinco e seis partes".[159] Em outro contexto, o teórico Christopher Simpson em sua obra, *A Compendium of Pratical Musick* (1678), aplica os termos *Catch* e o *Round* como sinônimos de um cânone a uníssono (SIMPSON, 1678, p.143) - em semelhança à aplicação prática realizada por Thomas Revenscroft.

A fácil memorização do *Round* como estrutura musical, tanto para crianças e adultos (com pouca experiência musical), propiciou a partir do século XVIII, o uso também como ferramenta didática, conforme aponta David Johnson (2001, p. 797). A segmentação da estrutura frasal é relacionada estritamente ao número de vozes, estabelecendo, assim, um cânone simples.[160] A seguir, um exemplo deste procedimento aplicado ao *round* ou *catch* à cinco partes, *Sing You Now After Me,* de Thomas Ravescroft, retirado de sua primeira coletânea *Pammelia* (1609).

Figura 36: Fac-símile do *Round* ou *Catch* n. 83, o cânone a uníssono à cinco partes, *Sing You Now After Me;* o sinal de entrada da segunda voz consta somente na primeira frase, subtendendo-se a mesma configuração para as outras cinco vozes. No final, a indicação de retorno ao início, "*ut supra*", estabelecendo um cânone infinito. (RAVESCROFT, 1609, f. 40).

[159] A tradução bem como comentários desta passagem, constam no próximo capítulo, a partir da p. 203.
[160] No qual o tamanho da frase musical coincide com o segmento imitativo, e o número de segmentos é igual ao número de partes (NEWES, 1987, p.36).

Exemplo 99: O Round ou Catch *Sing You Now After Me* transcrito em mensura diferente para que o ciclo seja fechado sem a necessidade de adicionar pausas ou tempos.

Exemplo 100: O Round ou Catch *Sing You Now After Me* escrito de maneira aberta, como aparece tipicamente em edições modernas. A repetição ocorre quantas vezes julgarem necessárias com a finalização na última nota de cada frase, onde constam as fermatas.

Capítulo 3

O Cânone em Tratados Práticos Renascentistas

Introdução

Entre os tratados práticos e especulativos do sec. XVI, observa-se uma acentuada diversidade dos conceitos e termos ligados ao cânone. Como visto no capítulo anterior, entende-se o *Istitutioni harmoniche* (1558) de Zarlino, como uma das mais significativas obras teóricas do Renascimento, notadamente por sua contribuição à teoria da *fuga*, comprovada por sua autoridade refletida nas constantes citações em obras posteriores (implícita e explicitamente). No entanto, apesar do posicionamento reconhecido e difundido da obra de Zarlino, outros conceitos e entendimentos são traçados paralelamente por cantores e instrumentistas, e em alguns casos (como nos autores apresentados neste capítulo), com convicções divergentes. Os tratados 'práticos' caracterizam-se pela linguagem direta, visando uma aproximação rápida ao músico prático. Pela grande experiência de vivência musical adquirida por estes autores, entende-se que a terminologia e os conceitos abordados nestes tratados refletem com maior precisão o posicionamento da prática musical daquele período. Consequentemente, esta divergência conceitual também é revelada sobre o entendimento do 'cânone'.

Para um exame da perspectiva prática, neste capítulo são comentados[161] excertos de quatro tratados correlacionados, que refletem o posicionamento do cânone sob os aspectos técnicos e práticos no séc. XVI: '*Prattica di Musica*' (1596) de L. Zacconi; '*A Plain and Easy Introduction to Practical Musick*' (1597) de Thomas Morley; '*El Melopeo y Maestro*' (1613) de Cerone; e '*Musico Prattico*' (1673) de Bononcini. Os trabalhos foram escolhidos tendo em vista o tratamento dado ao cânone (ou a *fuga* estrita), proporcionando a elucidação de aspectos práticos da teoria proposta por Zarlino e a tradição composicional italiana.[162] Ao propor tais tratados, procurou-se estrategicamente abordar o cânone renascentista por dois pontos de vista diferentes: (1) em tratados até o final de séc. XVI, mais próximos a nomenclatura e influência

[161] Enquanto que a tradução é exposta com letras menores, em itálico, os comentários permanecem na formatação corrente neste trabalho.

[162] Embora o fato de todos os tratados estarem ligados de alguma maneira a tradição italiana, muitos sobressaem-se pelas caraterísticas de seus respectivos contextos, especialmente no caso de Morley, provendo maior diversidade e conteúdo sobre o assunto.

teórica de Zarlino; (2) e comentaristas ou ‘antologias’ do contraponto do século XVII, intimamente ligados à esta tradição.

3.1 **Zacconi – *Prattica di Musica* (1596)**

A principal característica dos ensinamentos de Lodovico Giulio Cesare Zacconi (1555-1627) é a transmissão direta destinada ao músico prático, neste caso, o cantor. Esta intenção é presente não apenas pelo título de sua principal obra, *Prattica di Musica* (1596) e a complementação posterior (1622), mas pelo reflexo de sua ampla experiência como cantor, e relativamente pouca experiência como teórico - ao menos até a sua mudança para Veneza em 1577, onde inicia os estudos com Andrea Gabrieli. Em sua autobiografia, admite não conhecer Grego e que o seu Latim era falho; conforme Gehard Singer aponta: “embora as posições nas cortes provam a sua competência como cantor, Zarlino sugere que sua formação musical não era completa” (SINGER, 2001, p. 707). Nos textos de Zacconi, são recorrentes as discordâncias teóricas aos conceitos do mestre de Veneza, incluindo aspectos concernentes ao cânone. O encontro entre os dois músicos ocorre em 1584, em decorrência a estada de Zacconi para um teste como cantor na Basílica de São Marcos. Mesmo com o êxito no teste, não é empregado, mas estabelece uma aproximação que é descrita na segunda parte do *Prattica di Musica* (1622), o que inclui comentários sobre os sete aspectos da *musica armoniale*, tão importantes à Zarlino:

> E però volendo io ragionar de i varij stili, modi, e maniere di diverse compositioni dico; che la Musica armoniale si distingue in sette particolar distintioni: cioè, in arte, modulatione, diletto, tessitura, contraponto, inventione, e buona dispositione. Ciascuna di queste cose è necessaria al compositore; e quantumque ò poco ò assai si trovino in ogn'uno, una però ritrovandosi piu singolarmente che un altra, da quella quel tale ne piglia nome e vien celebrato. Onde in proposito tale senza offensione di niuno io mi ricordo, che l'anno 1584. Discorrendosi un giorno di Musica alla presenza de molti di detta professione, innanzi al Signor Don loseffo Zerlino, e dicendosi dello stilo di questo, e di quello, diede la sudetta distintione, e poi venne a questo particolar dicendo. Che volete mò voi dire? chi hà uno non hà l'altro, e chi n'hà dua o tre non gli può haver tutti. Eccò (dicendo lui di se stesso) che
>
> E, pois, querendo eu tratar variados estilos, modos e maneiras de diferentes composições, digo que a *musica armoniale* é distinguida por sete aspectos particulares, isto é: por *arte, modulatione, dileto, tessitura, contraponto, inventione* e *buona dispositione;* sendo necessário ao compositor, cada um deles; pois, ainda que em maior ou menor grau, uma qualidade singular irá sobressair mais do que as demais, e desta, o compositor irá fazer o seu nome e ficar famoso. A este respeito, e sem ofender a ninguém, eu me recordo que no ano de 1584 houve uma discussão sobre música realizada na presença de muitos músicos, como a do senhor Don Gioseffo Zarlino; e como a conversa enveredou sobre estilo, deste ou daquele compositor, ele fez as distinções acima e, em seguida, veio uma questão particular, dizendo: “O que você teria a me dizer?

il genio mio, è dedito alla regolar tessitura & arte, come anco e quella del presente Costanzo Porta. Lo Strigio hebbe talento e dono di vaga modulatione, M. Adriano di grand'arte e giuditiosa dispositione. Morales hebbe arte, contraponto e buona modulatione. Orlando lasso, modulatione, arte, e bonissima inventione, & il Palestina, arte, contraponto, ottima dispositione, & una sequente modulatione, dal che ne nasce, che chi ha sentito le cose di detti auttori una volta, cantandosi altre volte altre loro compositioni, subito si sà dire, quest' opera è del tale: e veramente cosi è, poi che; quando l'huomo d'un autore piu volte hà sentito le sue cose, subito frà l'altre sentendole, le sà discernere, dice è opera del tal autore (ZACCONI, 1622: p.49-50).	Aquele que tiver um desses não tem o outro, e até mesmo aquele que se distingue em dois ou três, não pode ter todos. "Meu próprio gênio (ele disse, falando de si) é entregue a tessitura e arte, como o que está presente em Constanzo Porta. O Striggio teve um talento e [foi] dono de charmosa *modulatione*; Messer Adriano foi distinto pela grande *arte* e grandiosa *dispositione*. Morales teve *arte*, contraponto e boa *modulatione*. Orlando Lasso possuía *modulatione*, *arte* e boníssima *inventione*; e Palestrina teve *arte*, *contraponto*, ótima *dispositione* e fluída *modulatione*." Disso, seguiu [dizendo] que uma vez ouvida as obras destes compositores, diz imediatamente: "esta a obra tem tal e tal coisa", que de fato, era verdadeiro, pois, quando alguém ouve as obras de um autor, muitas vezes pode distingui-la das demais dizendo que a obra é de tal compositor.

No entanto, para a discussão dos aspectos ligados a técnica do cânone, foram selecionados excertos a partir do capítulo 56, *Che cosa sia Canon, & com vadi cantato,* do *Prattica di Musica* (1596) que revelam um entendimento particular de Zacconi. Talvez a maior contribuição deste texto para o assunto é a confrontação direta do entendimento do 'cânone' derivada da tradição de Jacobus de Liège, o qual relaciona o termo à uma determinada 'regra ou instrução' que indica a execução – entendimento mantido e reiterada por Zarlino. Como músico prático, Zacconi é enfático em definir o cânone também como procedimento composicional (além da composição em si), colocando em evidência todas as abordagens teóricas da acepção do cânone do ponto de vista de um cantor.

Tradução:

O que é o Cânone e como cantá-lo (Cap. LVI – f. 43v)

"[No capítulo anterior,] depois de havido muito bem explanadas as ocorrências, que pertencem às figuras musicais, dúvidas confessas foram esclarecidas (como os valores de determinadas figuras). É certo que veremos coisas mais profundas, pois neste caso, irei iniciar demonstrando e alertando como frequentemente duas partes cantam uma dentro da outra, o que é a mesma coisa que cantar uma parte e, depois de esperar algumas pausas, cantar a outra.

*Este tipo de composição é chamado pelos cantores de '*Canon'*, o qual não são preceitos, nem leis, nem estatutos e nem decreto ou constituição, mas um canto de duas ou mais partes contidas em uma. Alguns dizem "*Canon a canendo" *[Cânone a cantar], mas não é de se crer, pois se é isto, toda a sorte de canto se chamaria* Canon*, uma vez que são cantadas, [pois] seria um nome que serviria para toda sorte de canções. Mas creio que a palavra para os Gregos é chamada diferentemente do que se chama em Latim. O chamado 'cânone' pelos músicos vem a ser, portanto, uma composição feita com um artifício tal que uma parte canta aquilo que canta a outra; e são dois os tipos chamados: "*semplice"

*(simples) e o outro "*resoluto" *(resolvido). O 'cânone* semplice*' é aquele que não há outro acompanhamento da parte que é cantada, é o mesmo [canto] um atrás do outro, com [um final determinado pela] fermata. O 'cânone* resoluto*' é aquele no qual as outras partes são escritas em acompanhamento, não contêm duas [em uma], mas uma se refere a outra parte, sendo esta, resolvida. O primeiro, [o cânone simples], é o mais comum, e pode-se dizer que por ele os cantores compreendem o segundo; se assim o fizerem, [é realizado] sempre à uníssono, o que vem a dizer uma mesma voz. Como fará para saber sua posição, se não há nenhum indício ou sinal? [..] Para isso, é colocado um sinal ".S.", pois, pelo sinal, o compositor apontará onde o cantor deverá começar, possuindo [assim,] mais respeito. [O sinal é] colocado abaixo do que se canta, como a seguir:*

Exemplo 101: Exemplo de Cânone *Semplice.*

Exemplo 102: Resolução do Cânone *Semplice* a 6 vozes (não consta no original). Para a apropriada execução, apesar dos sinais indicarem uma posição clara abaixo das notas as informam quando as vozes adicionais devem entrar, foi necessária a adequação de todas as entradas (exceto a primeira) para que o cânone seja executado satisfatoriamente.

Desta maneira, a primeira voz inicia, e junto ao primeiro sinal, começa a outra; do mesmo modo o segundo [sinal indica] a outra voz, [continuando] assim, até todos cantarem. Note que nada é

colocado no fim: somente por constar um retorno, [este] indica que o cantor deve voltar o tanto quanto quiser. Neste tipo de canto não se pode colocar outras palavras [ou inscrições], pelo fato que é cantado em modo circular, bastando haver como notado acima, que indica, por meio dos sinais (.s.) também o número correspondente de cantores."

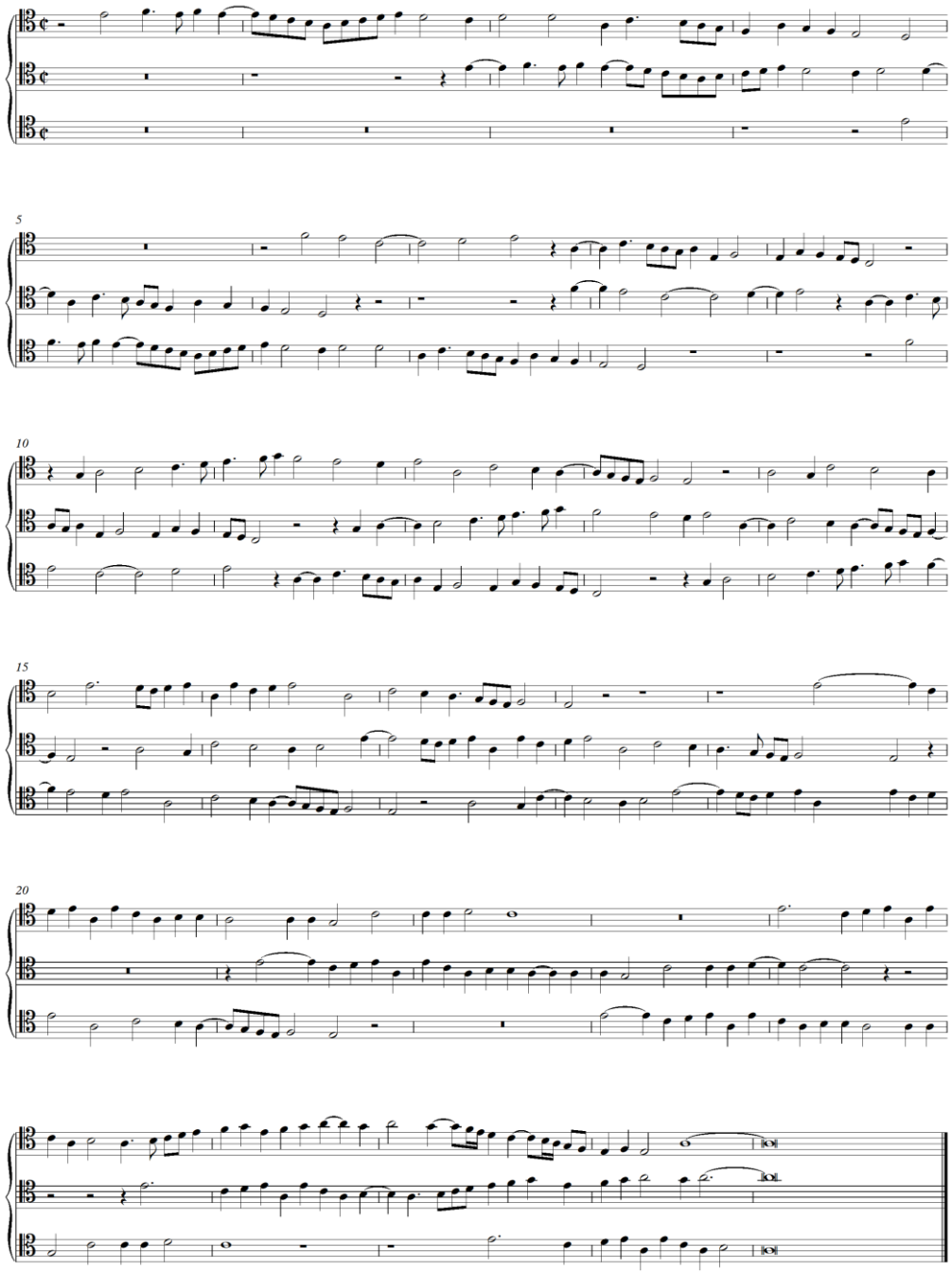
A distinção realizada logo no início do capítulo por Zacconi, demonstra a natureza prática do livro e, consequentemente, a relação com o seu público alvo: os cantores. É enfático e direto ao afirmar que o cânone, pelo entendimento entre os cantores – isto é, em oposição aos teóricos –, é um "canto de duas ou mais partes contidas em uma", e não "preceitos, nem leis, nem estatutos e nem decreto ou constituição". Neste caso, Zacconi os divide em duas categorias: cânone *semplice*, duas ou mais partes em uma; e o cânone *resoluto*, onde o cânone é inserido em uma textura a mais vozes, podendo estas não serem canônicas, constituindo de apenas um princípio imitativo.

Tanto em um tipo quanto no outro, as vozes terão início onde constam os sinais (*.s.*), posicionados abaixo da nota correspondente. Outra preocupação de Zacconi é com relação ao final, podendo estes serem indefinidos, pelo uso do ritornelo, ou ainda definidos, por meio do uso da fermata (ou por outro artifício), como expõe a seguir.

"Mas antes que eu vá mais longe ou que eu mostre um cânone que possua um fim determinado, digo que [sobre] o [cânone] comum, ninguém há de ter dúvidas. Entre os cantores, [o seu entendimento] é público e notório, não havendo necessidade de nenhuma outra prova de demonstração. O que ainda devo advertir é que, assim como tipos similares de cânone comuns soam bem (com as figuras colocadas em círculo [com ritornelo], ou com fermata [com final determinado]), outros também podem ser acompanhados de palavras, possuindo [neste caso], também um fim [determinado]. De uma maneira ou de outra, para que eu não entre em contradição, advirto: caso seja apresentado figuras musicais, [significa que] que você pode cantar conforme as palavras [ou inscrições], o mais comodamente possível.

Em seguida, [apresenta-se] uma maneira o qual possui um fim, ou [ainda quando] canta-se determinado a romper a fermata, impondo [assim], um final. Por isso, não devemos crer que todos [os cânones] tenham repetição; [...] são encontrados aqueles que são do mesmo tipo (cânones simples), mas apesar disso, são finitos, ou seja, cantados apenas uma única vez, não podendo retornar. Este [exemplo] que mostro, é [uma composição] de Pietro Molu [Pierre Moulu], [assim] como conservado, acreditando e tomando por certo que foi o único que compôs este hábil cânone escrito abaixo."

Exemplo 103: Exemplo de Cânone *Semplice com final determinado de Pierre Moulu.*



Exemplo 104: Exemplo da resolução do Cânone *Semplice* com final determinado a 3 vozes (não consta no original).

*[Para este exemplo, poderia estar] escrito sob estas palavras: "*Trinitas in unitare, & unitas in Trinitate*", não pela causa e efeito, mas para demonstrar que sob a palavra "*Trinitas*", consta a quantidade de vozes que será utilizada para a execução, e com a outra [frase], a unidade de distância ou o começo da voz a partir da voz que se inicia o canto. Sendo este canto feito com tal mistério e arte, que chegando ao final você não pode continuar como se continua nos outros [cânones], no qual o cantor realizava a fermata [o final] como desejava. Por isso, imediatamente é posto "*& unitas in Trinitate" *querendo que por esta indicação, seja entendida que todas as três vozes estão unidas, juntas.*

Para o Cânone do primeiro exemplo é necessário colocar o 'ritornelo', que é aquela barra pontuada posta no final, chamado de sinal de repetição. Mas o segundo [exemplo], por ser desprovida

da habilidade circular ou voltar de maneira a finalizar, é posto um final (de fato), o qual é normalmente posto como em uma composição comum."

Uma possível interpretação às "figuras", mencionadas por Zacconi, são as claves, que são tipicamente presentes em cânones do final do século XVI, indicando diversas relações de entre as vozes (com relação ao intervalo), que somadas com as "palavras" ou as inscrições poéticas que precedem o cânone, indicam a execução adequada. Pela característica estrutural da composição, este o cânone, ao contrário do primeiro exemplo, conta com um final determinado. No último parágrafo, o autor apresenta a inscrição poética do cânone do mestre franco-flamengo, Pierre Moulu, identificando possíveis interpretações a partir da separação das duas frases: '*Trinitas in unitare*', e a segunda parte, '*& unitas in Trinitate*'.[163] A seguir, a explicação sobre a segunda categoria, o cânone *risoluto*.

"O Canoni di risolutione *é feito sempre inserido [em uma textura polifônica imitativa, mas não canônica], combinando-o com as outras partes. [...]. Pode também ser realizado à uníssono, à segunda, à terça, até à oitava, com a adição de poucas indicações (como escrito no exemplo abaixo), podendo uma parte estar dentro da outra, com a utilização do sinal ou [por meio]das palavras que comumente constam no início.*

(cont.)

[163] Tais inscrições poéticas, que escondem uma certa 'obscuridade' (se tomarmos as palavras de Jacobus de Liège), geralmente são escritas em latim, mesmo no Renascimento. Esta prática pode ser percebida mesmo obras e tratados posteriores, como em *Esemplare, o sia Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto Fugato* (1774) de Giovani Battista Martini, que inclui uma grande lista de termos de inscrições latinas, e sua ampliação, presente no *Traité du conterpoint et la fugue (1846) de* François-Joseph Fétis, a qual é apresentada integralmente no anexo II deste trabalho.

Exemplo 105: Exemplo de *Canoni di risolutione* à cinco partes. Os nomes das partes do *tenor* e *alto*, constam originalmente trocadas. As notas e pausas com asteriscos indicam alterações realizadas para uma execução contrapontística satisfatório à quatro partes.[164]

[164] Embora tentou-se de muitas maneiras a resolução do cânone no tenor, o resultado não produziu um contraponto satisfatório à cinco partes.

Este modo de cantar é muito utilizado pelos compositores sobre a qual não há muita dificuldade. Atenta-se, pois, [no alto,] duas partes cantam uma, começando a segunda a cantar quando a primeira chega no sinal da letra pontuada. É preciso saber como conduzir a voz, pois, quando o cânone é à uníssono, à segunda ou à terça, não somente deverá iniciar da voz que começa, [realizando] uma ou duas vozes (ou [pela] quantidade dita pelas palavras), mas também [quando] a nova voz é realizada com uma clave diferente, indica-se que a parte deverá ser realizada, [por exemplo], à segunda, iniciando ao se aproximar do determinado sinal. "

Na categoria do cânone '*di risolutione'* (ou apenas, *risoluto*), a imitação estrita ocorre em conjunto a uma trama polifônica de caráter imitativo. Como Zacconi aponta, é um tipo muito utilizado pelos compositores, pois há maior liberdade polifônica por não se tratar integralmente de um cânone. Observa-se, pois, que neste caso nomeia-se por "cânone" uma peça que no qual a imitação estrita não é o procedimento composicional dominante, mas apenas parte formante da textura. Possivelmente, este tipo de cânone remete aos procedimentos da imitação pareada realizada pelos mestres flamengos, sobretudo, a partir de Dufay.

Na parte final do capítulo, o autor faz uma breve revisão e discorre sobre possíveis adições ao cânone, relacionado às palavras que informam diferentes intervalos imitativos. Para finalizar, com a presença do caráter prático do tratado, Zacconi escreve sobre a dificuldade enfrentada pelo 'simples cantor' quando o compositor não informa devidamente o intervalo apropriado, dificultando a compreensão dos 'mistérios' e dificuldades 'obscuras' para a execução.

"[...] Me parece que entende-se bem o primeiro exemplo; o mesmo com o segundo, que também é entendido muito facilmente, sendo pelas regras ou ordens [textuais] quase a mesma coisa.[...] Se não for encontrado nenhum outro número ou voz, nenhum dizer que não seja 'Canon', [isto significará que a imitação] sempre será à uníssono, embora, até hoje, muitos compositores [de cânone] não realizam nenhuma outra anotação; entretanto, [estes compositores] querem ser entendidos por aqueles que os estão executando, [mesmo quando estas composições são realizadas] à quarta ou a quinta. Para eles eu deixo o julgamento aos que julgam, [pois] querem que um simples cantor entenda o mistério daquele canto. Pois digo que uma vez que não há palavras, nem números que demonstrem se é quarta ou à quinta, sempre há de se entender que deverá ser à uníssono, mas quando depois da palavra 'Canon' há outra palavra, e esta palavra disser 'à segunda, à terça, à quarta, etc.', desta maneira deverá ser a ordem para cantar, começando a cantar quando a primeira parte chegar ao sinal. Esta maneira de cantar uma parte dentro da outra, pode estar tanto no Baixo quanto no Tenor, ou ainda no Alto ou no Soprano; e a parte que há de seguir, pode estar tanto abaixo quanto acima [da voz inicial], acrescentando [na indicação, as palavras,] superius *ou* inferius, *para demonstrar que a parte que segue deverá ser acima ou abaixo, respectivamente. Pois diferentemente do uníssono ou da oitava - como à quarta, e à quinta - a outra voz é chamada por outro nome; desta maneira, deve-se saber quando for a quarta, se chama* Diatesseron, *a quinta,* Diapente, *e oitava* Diapason, *todas são palavras Gregas como a* Theorica *de hoje pode entender. [...]*

O cânone, portanto, é uma maneira de cantar onde muitas partes cantam uma única coisa, podendo estar à uníssono, à segunda, à terça, até a oitava. Caso seja chamado de Caenon ad nonam ad decimam & ad bis Diapason, *as premissas das quais foram derivadas deverão ser revistas, cantando a oitava abaixo ou acima como estas palavras indicam. Basta aplicar este princípio ao cantar o cânone.*

Resta somente a dizer que alguns compõem cânones, [como]: Canon in Tuono, in Semiditono, in Exacordo, *etc, chamado também de* Canon ad Secundam ad tertiam minorem e ad sextam, *como no livro quarto no cap. 3, que constam declarações com todos os nomes que se possa fazer; coisas mais relacionadas ao* Theorico, *do que o simples* Prattico.

Do mesmo modo, alguns compositores ainda chamam, por sua fama e veneração, os que são [...] mais apropriadamente chamados por fuga, repliche, consequenze *ou* reditte, *sendo modos de cantar em que uma voz se diz acompanhar ou uma segue a outra, ou repete a mesma coisa (caminha em fuga), sobre as quais eu não irei falar [...]; pois o [músico] prático jamais nomeia este tipo de composição sob o nome de* reditte, *de* consequenze, *de* repliche *ou de* fughe. *Não querendo que o cantor por estas palavras entenda outra coisa do que foi dito, desta maneira, elegi para falar sempre sob o nome de 'Canon', sendo por todos os cantores assim chamado, e por todos os compositores, assim compostos.*

Portanto, do que eu poderia ser responsabilizado, digo que hoje é possível nominar [de 'cânone'], outras formas semelhantes ou parecidas; [no entanto,] ao invés de chamá-las de outro nome, o melhor é sempre de 'Canon', pois é a melhor intenção para este tipo de composição, sendo que a mudança [do nome] neste momento, é quase o mesmo que querer mudar o nome do pão."

Em sua conclusão, Zacconi traz à tona o princípio de discórdia entre muitos práticos e teóricos: o que é um cânone? Durante a exposição no capítulo, o entendimento do termo é direcionado a um determinado tipo de composição (e consequentemente o procedimento imitativo estrito nela utilizado) aplicado em basicamente dois contextos: (1) quando duas ou mais partes cantam a partir de uma, com ou sem final definido, denominado cânone *semplice*; ou (2) quando uma estrutura imitativa estrita está inserida em uma textura imitativa livre, denominado cânone *di risolutione* ou *risoluto*. A definição realizada pelo autor refuta diretamente os termos *reditte*, *consequenze*, *repliche* e *fughe*, apresentados por Zarlino.[165] Assim, Zacconi afirma que, nestes casos, os termos indicam obras em que uma voz simplesmente "acompanha a outra" ou "caminha em fuga", portanto, distintos do rigor imitativo presente no cânone. Para demarcar a distinção, o autor ainda faz um alerta para que o cantor não entenda por 'cânone' outra coisa além do que foi explicada, pois existem outras formas que, embora 'semelhantes' ou 'parecidas', não são cânones. A frase que finaliza o capítulo - repetida posteriormente por Cerone em *El Melopeo y Maestro* (1613) – sintetiza o posicionamento do termo entre os cantores ao longo do sec. XVI: de acordo com Zacconi, a questão terminológica do cânone é um problema que, na prática, já foi resolvido muito claramente e não há razão para ser questionada.

[165] Termos que foram esclarecidos no cap. 2 deste trabalho.

3.2 **Thomas Morley - *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597)**

O inglês Thomas Morley (c.1557-1602), compositor, editor teórico e organista, foi um dos mais prolíficos músicos ingleses do seu tempo, em extensão e variedade. Pupilo de William Byrd, possuía grande conexão com o estilo italiano de composição, cuja relação estreita é compreendida por meio de suas composições (sobretudo aos madrigais), como editor, tradutor, arranjador, propagandista e intérprete. De acordo com Philip Brett, as funções de editor e tradutor, proporcionaram a Morley a produzir duas antologias de música italiana em 1597 e 1598. Em 1595, publica uma edição bilíngue (inglesa/italiana), de um livro de *canzonetas* de Felice Anerio (*Canzonette a 4 voci*, 1586) e outro de *balletti* de Gastoldi *(Baletti*, 1591) com extensivos arranjos de obras populares italianas. Entre suas publicações, destaca-se também, *The Consort Lessons* (1599), um método de arranjo, associado extensivamente a dança de salão e teatro da música popular Inglesa (BRETT, 2001, p. 129). No entanto, a sua publicação mais importante é o tratado, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597), talvez o mais conhecido tratado de música inglês do Renascimento, apontado por Brett como 'uma tendenciosa obra de propaganda de música Italiana'; a este respeito, o autor escreve:

> Um reflexo da medida de seu sucesso a este respeito é o grau em que a posteridade adotou a noção de uma brilhante conquista musical elisabetana, alcançada principalmente pela adoção do estilo Italiano por compositores Ingleses, uma visão que só tardiamente entrou plenamente em questão durante o final do século XX (BRETT, 2001, p. 129).

Em '*A Plaine and Easie'*, o texto é realizado em forma de diálogo, participando: *Philomathes*, "amante do conhecimento" e *Master*, "Mestre", além de *Polymathes*[166] ou o "especialista em um número significante de conhecimentos". Sempre com uma abordagem prática, porém fundamentada, compara processos composicionais e aspectos teóricos continuamente à maneira italiana de composição. Um bom exemplo desta distinção e comparação entre as duas culturas musicais, consta no texto sobre a 'pintura de palavras' encontrada no final da terceira parte; neste caso critica veementemente a disposição textual do compositor inglês John Dunstable, referindo como "grande absurdo" a separação da palavra "*angelorum"*, presente no moteto, *Nesciens mater virgo virum*, pois inclui duas pausas longas entre "*angelo*" e '*rum*". De acordo com Morley, tal procedimento somente seria aceitável no caso da "pintura de palavras" em um madrigal, como exemplo, na palavra *sospiri*: neste caso, a pausa poderia ter uma interpretação semântica da palavra na disposição musical do texto –

[166] Personagem que aparece com menos frequência ao longo da obra.

como ocorre no compositor italiano, Stephano Venturi, segundo o autor (MORLEY, 1597, p.177-180).

Na primeira parte da tradução apresentada, extraiu-se os aspectos sobre a concepção de *fuga*, imitação, contraponto duplo e o cânone. Ao longo da explanação, é possível reconhecer a concepção particular de Morley a respeito da *fuga*, bem como conhecer como é compreendido a técnica para a sua realização. Ao final do livro, denominado '*Peroratio'* – de acordo com a tradição do seccionamento estrutural da retórica -, Morley comenta que, apesar da brevidade o qual tratou o assunto do cânone, entende que os aspectos mais significativos foram discutidos, apesar dos inúmeros exemplos que ainda poderiam ser fornecidos e comentados.

Tradução:

(Second Part of the Introduction to Musick: Treating of Descant) **[p. 76]**

[…]

*"*Phi. *O que é fuga?*
Ma. *Nós chamamos de fuga quando uma parte começa, e a outra canta o mesmo por um determinado número de notas (das quais a primeira realizou), assim como o exemplo:*

Exemplo 106: Primeiro exemplo de *fuga*.

Ma. *Com relação a pausa: não poderá haver nenhuma nota ou [imitação em] fuga sem uma pausa, e neste lugar, é impossível realizar um contraponto mais rápido [ou com uma pausa menor]; [a voz em imitação]entra à oitava. Sobre o intervalo de sexta no início: da mesma forma fui compelido a fazê-lo, alterando a parte mais aguda, mas não até o fim, [...]. Para a adequação, a nona nota [Dó] foi forçada ser uma quarta (voz inferior em relação a superior). Mas se você cantar a parte do Discanto uma décima quinta abaixo, então você irá cantar uma oitava abaixo do cantochão, e a nota que soava uma quarta, soará uma quinta:*

Exemplo 107: Segundo exemplo de *fuga*.

Da mesma maneira, a voz imitativa não executa todas as falhas restantes (das quais poderão ser contestadas contra a mim), a não ser por falso discanto, ou seja, quando se realiza dois intervalos perfeitos do mesmo tipo, juntos, ou como a seguir:

Exemplo 108: Terceiro exemplo de *fuga.*

Phi. *Você me deu informações importantes e, portanto, oro para você me dizer em quais e quantas distâncias eu poderei iniciar o meu contraponto.*

Ma. *À uníssono, quarta, quinta, sexta e à oitava, mas isso você deverá lembrar pelo caminho; quando falamos 'Fuga' ou 'Canon', à uníssono, quinta ou oitava, isto deverá ser entendido a partir da primeira nota da parte iniciada, como o meu exemplo que pode ser chamado de duas partes em uma à oitava, embora [o intervalo entre as duas partes] comece com uma sexta."*

No início da segunda parte de seu livro, o que antecede tradução acima exposta, Morley discute questões essenciais ao modo de realizar o discanto, como a relação entre consonância e dissonância entre duas partes e movimentos cadenciais. De uma maneira direta, o autor inicia a discussão sobre os aspectos e terminologias apropriadas no tratamento da *fuga*. Neste contexto, o termo 'discanto' significa apenas 'contraponto' no sentido mais estrito da palavra: nota-contra-nota. Deste modo, durante todo este capítulo, o autor elucida aspectos importantes da independência do perfil melódico das vozes.

Quando há a incidência de dois intervalos iguais (de maneira sequencial), o autor chama de "falso discanto" (*false discant*), comprometendo o contraponto como um todo. Apesar do primeiro excerto traduzido ser breve, já é possível compreender aspectos fundamentais da acepção da *fuga* por Morley. Neste caso, a fuga é a réplica de "um determinado número de notas" pela outra voz, portanto, somente o início é imitado, o que posteriormente será atribuído como 'sujeito' ou 'tema' da fuga, divergindo assim, do cânone, o qual é exposto mais adiante. A parte que inicia deverá necessariamente começar sozinha, para que após um determinado número de pausas, o consequente seja realizado em imitação. A partir da p. 96, segue-se a discussão sobre o cânone propriamente dito.

[p.96]

Phi. *O que são duas partes em uma?*
Ma. *Quando duas partes são feitas como uma, realizando todas as notas e pausas em tamanho e ordem, da mesma maneira como realizadas pela parte que inicia. Conforme prometido a você, dividirei*

[ritmicamente] o cantochão, porém antes, eu irei falar das duas partes em uma. Dou a você um exemplo de uma das obras do Mr. [Osbert] Parsley, o qual você deverá se contentar, pois tem sido um processo muito tedioso escolher um entre tantos exemplos desta natureza que podem ser encontrados nas obras de Mr. [John] Redford, Mr. [Thomas] Tallis, [Thomas] Preston, Hodges, [John] Thorne, [William] Selbie, e muitos outros, onde você encontrará uma variedade de 'breaking of plainsongs' *(cantochão divididos ritmicamente)*[167]*; assim, alguém não qualificado musicalmente não poderá discernir [ou reconhecer] o cantochão [utilizado]. Entretanto, você deverá aprender a fazê-lo.*
Phi. *Quais são as regras para fazê-lo?*
Ma. *Apenas uma regra: sempre manter a substância da nota do cantochão.*
Phi. *O que significa "manter a substância da nota"?*
Ma. *Quando você "quebra' [ritmicamente], você também canta a primeira ou a última nota ou em sua oitava [acima ou abaixo].*
Phi. *Eu oro para que você me mostre por meio de um exemplo.*
Ma. *Aqui temos três notas planas que podem ser "quebradas" como a seguir:*

Exemplo 109: Exemplos de como manter a 'substância' da nota.

E de infinitas maneiras você poderá adequar ao seu cânone; eu tenho somente que estabelecer quais as notas terão as suas substâncias mantidas.
Phi. *Eu entendo o que você diz e, portanto, eu oro para que você mostre um exemplo como prometido.*
Ma. *Aqui está [um exemplo] estabelecido em partições,*[168] *pois assim você poderá perceber melhor a propriedade [entre] as partes.*

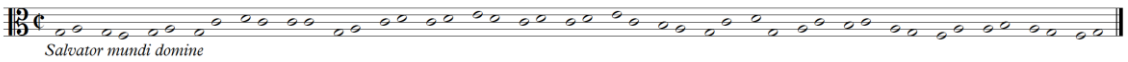
[167] Compreende-se por 'quebra', o desenvolvimento de novos cantos a partir de um *cantus firmus*. Morley se refere ao termo para a aplicação técnica no desenvolvimento motívico, enquanto a 'substância' (*substance*) do canto original é mantido.
[168] Em 'score'.

Exemplo 110: Exemplo mantendo as substâncias das notas do cantochão *Salvator Mundi*.

Do mesmo modo, mostrarei o cantochão para que você perceba todas as notas que foram 'quebradas'[...]. Concernente ao discanto:[169] *embora eu não recomende isso como o melhor em música, ainda que seja louvável (embora em alguns lugares [algumas relações intervalares] são mais 'duras' aos ouvidos), é mais tolerável quando duas partes [são realizadas] a partir do cantochão;*

[169] Neste caso, interpreta-se o uso do termo discanto para designar a realização contrapontística do cânone ou as características das relações texturais.

porque quando estão acimas do cantochão, há uma maior liberdade [de escolha] do que este tipo [exemplificado].



Exemplo 111: O cantochão do hino *Salvator Mundi*, "quebrado em divisões e posto no *Canon* de três partes em uma, por Osbert Parfley.

No excerto acima, Morley elucida como realizar a "quebra" rítmica a partir de um cantochão, a fim de transformá-lo em um cânone - ou como define o autor, "duas partes que fazem uma". Para tal procedimento é necessário que o compositor mantenha a 'substância' da melodia pré-existente, realizando assim, uma espécie de desenvolvimento motívico pelo acréscimo de notas à porção melódica original, como explicado no exemplo 109, e exemplificado no cânone a três vozes (ex.110), sobre o cantochão *Salvator Mundi* de Osbert Parfley (ex. 111). O comentário do autor no último parágrafo reflete a compreensão de cometer algumas falhas quando o cânone se deriva do cantochão – 'quebrando-o e mantendo a substância de seu canto'; quando o cânone é realizado acima do cantochão, tais falhas são menos toleráveis.

"Phi. *Eu percebo que este exemplo irá servir para maiores propósitos; se eu vier a tentar outros mistérios, então neste momento [devo] aprender sobre o discanto. Portanto irei estudá-lo e orar para que você siga em frente com os seus propósitos inicias das duas partes em uma, [de acordo com] a definição do qual eu tive anteriormente.*
Ma. *[Pois então], sigo declarando sobre os tipos [de cantos de duas partes em uma]. Iremos distingui-lo de não outra maneira a não ser pela distância da primeira nota da parte que irá seguir. Se a primeira nota da parte que segue for uma quarta, a composição ou cânone será chamado "duas partes em uma à quarta"; se a quinta, à quinta, e assim por diante em outras distâncias. Mas se o cânone é à oitava, ou além disso, como uma décima, décima segunda, e assim por diante, é comum colocar o cantochão no meio, entre a parte líder e a parte que a segue; ainda que esta não seja uma regra geral, você poderá colocar o cantochão onde for conveniente. Porque quem pode realizar perfeitamente duas partes sobre um cantochão, poderá realizar também a indicação da regra quando prepará-la; eu irei mostrar um exemplo da maneira mais usual no qual você poderá praticar.*
Phi. *O que? Não há regras que podem ser observadas na realização de duas partes em uma sobre um cantochão?*
Ma. *Na verdade, não. Nesta forma de cânones, há diversas maneiras de se alterar, portanto, nenhuma regra geral pode ser colhida. Para a realização de duas partes em uma à quarta, você deverá ter a parte que segue em contraponto, e então, seguir uma nota após a outra; você não poderá ascender duas [notas] nem descender três. Mas se você descender duas e ascender três, você não terá problema. Assim como pode-se ver no exemplo a seguir (que para melhor percepção, estou mostrando [as notas] de maneira plana e depois quebradas [ou divididas ritmicamente]:*

Exemplo 112: Exemplo com notas planas.

Exemplo 113: Exemplo com notas divididas ritmicamente. *"Alguns a chamam de* 'Fuga in epidiatessaron'*, isto é, à quarta. Porém se a parte líder fosse elevada, nós chamamos de* 'hypodiatessaron'*, isto é uma quarta abaixo. Assim como outras distâncias:* 'diapente'*, o que é uma quinta; e* 'diapason'*, uma oitava."*

[...] O mesmo procedimento é aplicado quando há duas partes em uma, à quarta ou à quinta. No cânone a seguir, eu quebrei [ritmicamente] o cantochão para que a resposta em fuga tenha três partes. Assim como os outros exemplos, você poderá cantar com as divisões [rítmicas] ou da maneira plana.

Exemplo 114: *Canto Plano.*

Exemplo 115: *Canto Dividido.*

Phi. *Eu oro por você (mesmo sendo tão ousado em interromper o seu propósito) para dizer-me o que eu posso fazer para realizar duas partes em uma à quinta em contraponto.*
Ma. *Eu estou contente por você perguntar isto; você deverá preparar a melhor maneira para realizar a pausa.*
Phi. *Desta maneira eu sigo, mas temo que me condene pois eu realizei a parte líder no soprano e o seu exemplo mostra ao contrário:*

Exemplo 116: exemplo de duas partes em uma à quinta, com cantochão.

Ma. *Isto não é importante, exceto quando imposto o contrário; e vendo você fazendo [as notas planas] tão bem, desejo ver como você fará isso, dividindo-as.*
Phi. *Tudo bem, eu oro por você olhar, [e assim] poderei ter a sua opinião.*

Exemplo 117: *Duas partes em uma à quinta*.

Ma. *Isto foi bem dividido; agora eu darei a você alguns outros exemplos à quinta, em que você terá o cantochão alterado de uma parte para outra: com [imitação à] quinta no soprano, em seguida, no tenor, e por último, no baixo.*
Phi. *Eu oro por você ainda deixar eu interromper o seu discurso; vendo o que eu tenho feito à quinta, eu posso fazer também à quarta, assim não irei mais interrompê-lo.*
Ma. *Faça o que sua mente lhe servir.*
Phi. *Aqui está o discanto, penso que existem muitos problemas; primeiramente realizei o planejamento, e depois, o quebrei:*

Exemplo 118: *Duas partes em uma à quarta.*

Ma. *Está tão bem feito que não percebo nenhum erro sensível.*
Phi. *Desta maneira eu estou mais satisfeito, portanto, pode prosseguir."*

Com os primeiros exemplos a três vozes do cânone, percebe-se que há inicialmente a realização de uma 'estrutura base'; formada somente com notas longas, o qual compositor constrói o cânone com maior controle entre os intervalos, observando com maior clareza as relações existentes entre as vozes. Nos quatro exemplos acima citados (ex. 114 a 117), é possível observar que o cantochão permanece sempre em notas longas, com exceção do exemplo x (na voz mais grave). Entretanto, para a expansão da técnica, Morley cita ainda outras possibilidades da realização do cantochão, como a seguir:

"Ma. *Aqui estão. Como nas outras vezes, este foi realizado a partir de um canto plano,*[170] *sem regras. Eu irei organizá-lo e realizá-lo sem falar mais sobre ele. Entretanto, ainda cabe uma nota: se o seu cânone for à quarta e a parte líder a mais grave, e cantá-la uma oitava acima, o seu cânone será* 'Hypodiapente', *o que é à quinta abaixo. Se o cânone for à quinta invertida, a parte líder a mais grave, o seu cânone será em* 'Hypodiatessaron' *ou à quarta abaixo.*

[170] Refere-se a um canto sem ritmo, não necessariamente um cantochão.

Exemplo 119: *Duas partes em uma, à quinta, o cantochão está no soprano*.

Exemplo 120: *Outro exemplo à quinta, o cantochão está no contralto*.

Exemplo 121: *Outro exemplo a duas partes à quinta, o cantochão está no baixo*.

Exemplo 122: *Duas partes à sexta.*

Esta maneira abaixo é uma [imitação] à sexta; se você canta a parte mais grave oito notas acima e a parte mais aguda oito notas abaixo, você estará em terça ou em décima. Ao contrário, se o cânone estiver em décima e você cantar a parte mais grave oito notas acima e a parte mais alta oito notas abaixo, assim você terá um cânone à sexta, também acima ou abaixo, de acordo a parte líder.

Exemplo 123: Duas partes à sétima.

Se o seu Cânone estiver à sétima, a parte mais grave será cantada uma oitava acima e a mais alta, uma oitava abaixo, neste caso será à nona; e do contrário: se o Cânone estiver à nona, a parte mais baixa canta oito notas acima, e a parte mais alta, oito notas abaixo, o que o tornará à sétima.

Exemplo 124: Duas partes à oitava, com o detalhe da ligadura para evitar a dissonância. Originalmente a quarta nota da parte mais aguda (Mi), não possui ligadura; entretanto, para evitar a dissonância no *tactus do compasso seguinte*, optou-se por colocá-la.

No terceiro compasso do cantochão eu 'quebrei' em notas menores para esquivar da aspereza do discanto, se alguém gostar do espaçamento [gerado pelo sol em mínima], poderá cantá-lo como no Cânone anterior, pois, embora seja um pouco áspero, ainda é suportável."

Exemplo 125: *Duas partes à nona*.

Exemplo 126: *Duas partes à décima*.

Morley elucida por meio de exemplos, as terminologias e procedimentos da imitação canônica utilizando outros intervalos. No exemplo 125, observa-se a realização de notas menores no cantochão, realizadas a fim de evitar dissonâncias. Seguindo, o autor introduz o procedimento imitativo *per arsin & thesin*:

"Eis aqui uma outra maneira, à décima, o qual os mestres chamam 'per arsin & thesin', *o que é "por ascendência e descendência". Quando a parte mais aguda ascende, a mais grave descende e quando a mais grave ascende, a mais aguda descende, assim eu tenho aqui um exemplo à décima. [Este mesmo tipo de cânone] pode ser realizado a qualquer distância.*

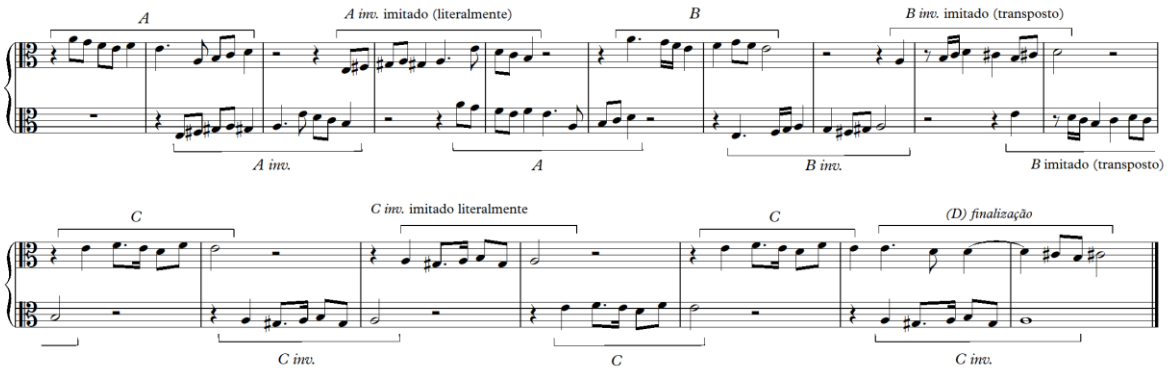
Exemplo 127: *Duas partes em uma per arsin & thesin à décima*.

Como nós viemos a falar de duas partes em uma per arsin & thesin*, sobre um cantochão, penso em exemplificar a maneira realizada por Mr. [William] Byrd [...]. Em ambos [os exemplos] mostrados* per arsin & thesin*, assim como a* Fuga reversa*, ocorre nota a nota. Uma coisa quão difícil é executar [este procedimento] sobre um cantochão; nenhum é perfeitamente conhecido[...]. E para falar em citação, peguei um cantochão para ser realizado em discanto, para o efeito mais desejado a este nosso propósito. Mas em minha opinião, quem fizer um [cânone* per arsin & thesin*], sobre qualquer hino ou cantochão conhecido, deverá achar maior dificuldade do que [Byrd]. Para achar um para este propósito, ele deve ter procurado entre vinte ou mais hinos ou cantochões, e, portanto, duvido que ele deva de alguma forma ido além da excelência desta composição, e, assim, exemplifico-a em partições."*

(cont.)

Exemplo 128: Vozes superiores em imitação *per arsin & thesin*, cantochão em notas longas e voz adicionada em contraponto livre.

No exemplo de William Byrd citado acima, há a indicação "duas partes em uma *per arsin & thesin bis repetite*" na imitação nas duas vozes superiores; isto que significa que além da imitação constar por movimento contrário, a trama imitativa é dividida em seções frasais, repetidas em permutação, como explicado no esquema gráfico abaixo:



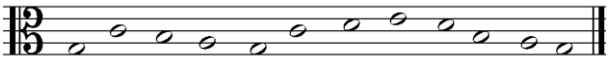
Exemplo 129: Esquema das vozes imitativas *per arsin & thesin bis repetite* do exemplo de William Byrd.

Como afirma Morley, o procedimento a partir de um cântico pré-existente não é comum - ao citar a possível dificuldade que o seu antigo mestre tenha enfrentado na tarefa de achar um cantochão apropriado. O autor segue comentando a realização canônica de modo 'sintetizado'; neste caso, a partir de uma única voz escrita, o executante terá de ser capaz de encontrar as

vozes ainda ocultas da composição. Geralmente este tipo, chamado *chiuso* pelos italianos, é acompanhado de palavras ou inscrições para indicarem a sua apropriada execução.

(Uma maneira resumida de realizar Cânones)

"Muitos dos cânones de duas partes em uma, exemplificados em duas partes distintas [quebradas, separadas], são comumente construídas em uma; e aqui, na Inglaterra, a maioria não possui nenhum sinal para indicar onde e quando começa a parte que segue, causando muitas vezes divergências entre bons músicos pelo fato de acharem a parte do consequente no Cânone de maneira dificultosa, validando-o apenas pela audição. Mas os Franceses e Italianos têm usado uma maneira, que embora possuem quatro ou cinco partes em uma, ainda podem ser percebidas e cantadas à uníssono ou qualquer outra maneira. [Equivalente] ao número de partes do Cânone, há a mesma quantidade de claves no começo, fazendo com que a clave mais próxima a música [mais à direita], sirva a parte líder, a próxima, em direção a mão esquerda, refere-se a parte seguinte, e assim consequentemente até a última voz. Mas se entre duas claves você achar pausas, estas pertencerão a parte cuja clave permanece próximo a ela pelo lado esquerdo. Exemplo:



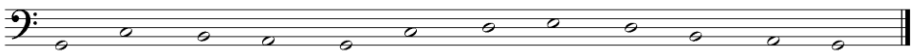
Exemplo 130: *Cantus firmus*.

Exemplo 131: Cânone 'fechado' à duas partes.

Exemplo 132: Resolução de ambas as partes (não consta no original). A indicação que consta no cânone fechado, indica o início do canto propriamente dito; a pausa indicada no cânone fechado, faz menção a quantidade de tempos ao início do canto. Portanto como o autor pontua, a indicação da entrada da segunda voz, é dúbia e desnecessária.

Aqui estão duas partes em uma à Diapason cum diatessaron, *ou como nós chamamos, à décima primeira abaixo, onde nós vimos primeiro a clave de C sol fa ut [ou Dó na primeira linha] estando da linha mais baixa e depois de três semínimas, a clave de F fa ut [clave de Fá na quarta linha], e por estar mais próxima das notas, o baixo (cuja clave de Fá a representa) deverá iniciar, restando uma pausa de mínima depois do cantochão e três pausas de mínima no soprano. Por último, depois de reconhecer suas pausas, a nota sobre a qual a parte do consequente começará, é marcado com um sinal* 𝄐. *A verdade é que um destes dois sinais ou pausas, são supérfluos, mas pela razão de colocar mais de uma clave, estando dividido, não foi usado quando o sinal era mais comum; mas estando no lugar deles, acima ou abaixo da canção escrita, mostra-se a diferença entre a parte do consequente (a que segue) e a líder, sendo esta, a mais comum: Canon in * ou * Superiore ou inferiore. Para mostrar o trabalho da escrita destas palavras, as claves e pausas devem ser divididas, mostrando, portanto, a mesma coisa. Na intenção de você conseguir guardar melhor[este conceito], eis aqui outro exemplo em que o soprano começa e o contralto a segue uma semibreve depois* a hypodiapente *ou à quinta abaixo.*

Exemplo 133: Duas partes em uma, indicadas pela disposição das claves.



Exemplo 134: *Cantus firmus* adicionado às duas partes canônicas.

Exemplo 135: Possível resolução (não consta no original).

Penso que foi bom mostrar a você [sobre o cânone], não pela curiosidade que há nisso, mas pela facilidade e comodidade. Pois é melhor [a compreensão] do que realizar [o cânone] "quebrando a cabeça" por cinco ou seis horas, para achar a parte do consequente [...]. "

De modo prático, Morley elucida o posicionamento correto das claves e pausas, e sua significação na execução, trazendo dois exemplos a partir da forma *chiusa* do cânone. Aproveita também para criticar que entre os ingleses não é prática comum colocar as "dicas" para execução, por meio das claves e pausas, dificultando assim a sua interpretação.[171]

No tópico seguinte, o autor segue esclarecendo as regras para a realização do contraponto duplo, que possui a 'natureza do cânone', apesar de não ser um. De modo geral, o *contraponto doppio* ou duplo discanto é intrinsicamente relacionado à técnica da permutação vocal presente no *Rondellus*, no *Round* e na *Catch*, como explicado no capítulo anterior. A escolha da tradução do respectivo excerto da obra de Morley, fundamenta-se na necessidade da compreensão de tais técnicas por serem relevantes ao estudo do cânone. A habilidade requerida pelo *contraponto doppio* é fundamental ao compositor de fugas e cânones, pois a construção de partes que possuam dupla relação entre as vozes – a parte aguda que passa a ser grave e vice-versa -, proporcionam novas relações harmônicas em detrimento ao duplo posicionamento intervalar, proporcionando um maior controle do material em uma trama polifônica imitativa ou canônica.

Contraponto doppio ou duplo discanto

"Há uma maneira de composição utilizada entre os italianos a qual é chamada de Contrapunto doppio*, ou duplo discanto. Embora não seja um cânone, é muito próximo a sua natureza. Portanto, eu penso em cuidar disso neste momento. [O duplo discanto] não é outra coisa, mas um certo tipo de composição que é cantado de diversas maneiras, trocando-se as partes, realizando diferenciadas harmonias.*

É encontrado em duas sortes: a primeira é quando a principall *(o que é a primeira coisa a ser feita) e a sua* replie *(o que é a* principall *tendo a partes trocadas); são cantadas mudando-se as partes, de maneira que a mais aguda possa ser realizada pela mais grave, e a grave pela mais aguda, [...]podendo ainda serem realizadas de duas maneiras: [1] se possuem a mesma direção, com alterações, mantêm-se também os mesmas notas (nomes) e sua réplica, canta-se a parte mais aguda do principal uma quinta abaixo, e a parte mais grave, uma oitava acima; [2] a outra, altera-se os nomes das notas diferentes [com inflexões], sendo a voz* principall *a mais aguda, e canta-se a* replie *uma décima abaixo, e a mais grave, uma oitava acima. A segunda sorte de duplo discanto constitui-se quando as partes mudam, indo em direções opostas (ou movimento contrário, isto é, se ambas anteriormente ascendiam, descendem quando alteradas, e vice-versa). "*

Em síntese: o duplo discanto é formado por duas estruturas básicas: a *principall*, ou conjunto de partes que deveram ser compostas inicialmente; e a sua *replie*, ou réplica na qual as partes deveram ter o seu posicionamento invertido, não apenas à oitava, mas também a

[171] Curiosamente, o próprio Morley deixa de colocar qualquer tipo de informação em um cânone mostrado posteriormente em seu trabalho, da categoria que possui também palavras com uma certa obscuridade, ou o chamado cânone enigmático (fig. 37).

outros intervalos, proporcionando uma ampla gama de possibilidades harmônicas. São distintos em duas principais: (1) quando as partes são mudadas ou trocadas, sem nenhuma mudança de direção; e (2) quando as partes são mudadas ou trocadas por movimento contrário. Na primeira sorte, Morley aplica ainda dois tipos, diferenciados conforme a procedimento de réplica. No primeiro, a *replie* realiza a voz aguda da *prinicipall* uma quinta abaixo, e mais grave, uma oitava acima, permanecendo estritamente com mesmos intervalos, como no exemplo abaixo:

Exemplo 136: Início da *Principall* do exemplo inicial de Morley. Duplo discanto do primeiro tipo da primeira sorte.

Exemplo 137: *Replie* do mesmo exemplo. Observa-se a realização do Si bemol para manter a mesma relação intervalar (6ª menor) entre os intervalos. A voz aguda da *principall* foi transposta uma quinta abaixo enquanto que a grave, uma oitava acima.

No segundo tipo (da primeira sorte), a *replie* realiza a voz aguda da *principall* uma décima abaixo, e a mais grave, uma oitava acima, incluindo alterações (ou inflexões) das notas essencialmente na voz grave da *replie*. Diferentemente do primeiro tipo, o intervalo utilizado pela réplica – uma décima abaixo – implicará em novas relações intervalares, como a seguir:

Exemplo 138: Início da *Principall* do segundo exemplo de Morley. Duplo discanto do segundo tipo da primeira sorte.

Exemplo 139: Primeira *Replie* do mesmo exemplo. A voz aguda da *principall* foi transposta uma oitava abaixo enquanto que a grave, uma décima segunda acima.

Exemplo 140: Segunda *Replie* do mesmo exemplo. A voz aguda da *principall* foi transposta uma oitava abaixo enquanto que a grave, uma décima acima, possibilitando novas relações harmônicas.

A partir da rápida explanação sobre o duplo discanto, Morley providencia detalhes e exemplos para cada um dos tipos da primeira sorte –o mesmo para a segunda sorte - indicando nomenclaturas adequadas e regras para uma boa condução vocal para cada um dos casos.

Regras que devem ser observadas em composições da primeira sorte do primeiro tipo

"Quando se compõe da primeira maneira, mantêm-se os mesmos movimentos (ascendentes e descendentes). Nós não podemos colocar um intervalo de sexta [entre as duas vozes] da principall*, pois quando realizada na* replie*, estes irão causar uma discordância. Também não podemos passar de uma décima segunda: pois a parte mais aguda vem a ser a mais grave, e a mais grave, a mais aguda, e quando passam de uma décima segunda, teremos discordância. Nós também não podemos colocar na* principall *uma cadência em que a sétima é realizada, pois quando estiver na* replie*, não soará bem. Nós temos uma variedade de boas cadências onde a segunda ou a quarta é dada, causando assim, bons efeitos na* replie*. Também não devemos colocar na* principall *uma décima menor e depois seguir com uma oitava ou uma décima segunda [...]; nem uma terça menor antes de um uníssono ou uma quinta, pois, quando as vozes seguem por movimento contrário, se colocadas na* principall*, elas irão seguir em trítono ou 'quarta falsa' na* replie*. Note também que toda décima segunda na principall irá ser um uníssono na* replie*, e todas as quintas e oitavas deverão ser mantidas exatas [ou sem inflexão] na* principall*, de outra maneira não fará a* replie *sem falhas. Note também que se você finalizar com uma cadência, você deverá necessariamente finalizar na* principall *ou* replie *em quinta ou décima segunda; o mesmo deverá ocorrer nas cadências intermediárias, caso contrário, iremos ouvir entre as partes uma relação de trítono ou uma 'quarta falsa', sendo esta uma questão pequena se o restante da composição for bem ordenada, como você poderá perceber no próximo exemplo.*

Exemplo 141: *Principall* - exemplo do primeiro tipo da primeira sorte de duplo discanto.

Agora mudando a parte mais aguda, tornando-a a mais grave à quinta, e a parte grave, tornando-a aguda à oitava, assim temos a replie *desta maneira:*

Exemplo 142: *Replie* - exemplo do primeiro tipo da primeira sorte de duplo discanto.

Com a finalidade de sintetizar as regras fornecidas por Morley, referentes ao primeiro tipo da primeira sorte de duplo discanto, fornece-se uma lista com as principais indicações para uma boa condução vocal. Todas estas regras são fornecidas para que quando o estudante inverter os intervalos da *principall* para *replie*, todos incidam de maneira satisfatória, sem maiores dissonâncias:

1. Não colocar um intervalo de sexta entre as duas partes:
2. Não passar de uma décima segunda entre as partes:

3. Na *principall*, não realizar uma cadência que possua a sétima;

4. Não colocar na *principall*, uma décima menor e em seguida, uma oitava ou décima segunda; nem uma terça menor seguida de um uníssono ou uma quinta;

5. Como toda décima segunda da *principall*, se tornará uníssono na *replie*, todas as quintas e oitavas deverão ser mantidas sem nenhuma inflexão;

6. Todas as cadências deverão necessariamente finalizar em quinta ou décima segunda.

Precauções para a composição do segundo tipo da primeira sorte de duplo discanto

"O exemplo anterior é chamado de duplo discanto à décima segunda, mas se nós compusermos no segundo tipo (isto é, em que a replie *mantêm as mesmas posições, mas não os mesmos nomes da* principall*) nós não devemos colocar (em nenhum caso), dois intervalos seguidos do mesmo tipo na* principall*, tais como como duas terças, duas sextas, etc. Embora uma [nota] possa ter um sustenido e o outra um bemol, não poderá usá-los em cadências sem que haja dissonância. Do mesmo modo, a sexta, poderá ser usada desde que (como já dito), não seja colocada duas em sequência, e se você ascender, as partes irão se cruzar (a mais grave ficará aguda e a mais aguda, mais grave). Com esta advertência, quando estiverem misturadas, você irá fazê-las não mais distantes do que uma terça, pois enquanto elas permanecerem em seus próprios limites, elas serão distantes uma décima segunda uma da outra. De fato, nós poderíamos ir mais longe, mas apesar de torná-las tão distantes, ainda não poderíamos colocar uma décima terceira (o que seria falsa na* replie*). Entretanto, não é bom passar de uma décima segunda para manter as regras que eu lhe dei; do mesmo modo, proceda por graus [conjuntos], esquivando assim dos movimentos por saltos (pois o salto de quarta e de quinta, poderá em alguns lugares da* replie*, gerar desconforto). Que estas observações sejam mantidas exatamente [como postas], proporcionando em nosso discanto beleza e boa disposição, como a seguir:*

Exemplo 143: *Exemplo da Principall do segundo tipo da primeira sorte de duplo discanto*.

E mudando as partes, isto é, colocando a parte mais aguda uma décima abaixo e a parte mais grave uma oitava acima, temos a replie a seguir:

Exemplo 144: *Duplo discanto à décima*.

Você também poderá colocar a parte mais aguda da principall *uma oitava abaixo, e o baixo, uma décima acima, assim ambos serão bem realizados, pois a natureza da composição será melhor observada, como aqui você irá perceber. ”*

Exemplo 145: Duplo discanto; a parte mais aguda da *principall*, uma oitava abaixo, e o baixo, uma décima acima.

Assim como o tipo de duplo discanto anterior, o segundo tipo possui algumas precauções específicas a serem tomadas, principalmente devido ao intervalo de décima abaixo utilizado. Todas os cuidados também priorizam a boa condução de vozes nas inversões dos intervalos entre a *principall* e a *replie*, que do mesmo modo, serão sintetizadas em forma de lista:

1. Não se deve colocar, em nenhum momento, dois intervalos seguidos do mesmo tipo;
2. Se uma nota ser inflexionada por um sustenido ou bemol, não poderá usar em cadências sem que haja dissonâncias;

3. A sexta poderá ser usada, desde que não seja colocada duas em sequência;

4. Não se deve ultrapassar o limite de uma décima segunda;

5. Proceda por graus conjuntos, desta maneira, evitando saltos.

Regras para cantar uma terceira parte com outras duas em duplo discanto

"Estas composições também podem ser cantadas a três vozes. Por exemplo, se você cantar a parte mais grave da principall *uma décima abaixo, e na* replie *uma sétima [acima], esta será a voz intermediária. É verdade que o discanto não será puro como deveria ser, sendo este um 'falso discanto', ainda que tenha uníssonos e outras permissões, cujo em outros tipos de música, seriam escassos (se suportáveis). Mas pela razão da dificuldade de compor este tipo e realizar bem a* replie*, irei mostrar as regras principais de como fazê-lo, deixando o mínimo necessário para o seu próprio estudo.*

Você não deverá, em nenhum caso, colocar uma terça após uma décima quando as partes da composição descerem juntas; e quando as partes ascenderem, você não deverá colocar uma sexta após uma quinta, nem uma décima após uma décima segunda, especialmente quando a parte mais aguda não proceder por graus conjuntos, cujo movimento é um pouco mais tolerável do que quando realizado por saltos. Do mesmo modo, você não deverá ir de uma oitava para uma quinta diminuta, exceto quando a parte mais aguda se mover por tons inteiros, e a parte mais grave, por meios-tons (mas não de uma terça ou quinta para uma décima menor, por movimento contrário). Você também não deverá deixar a parte mais aguda permanecer parada, porque a replie *irá contra a regra. Neste tipo de discanto, todas as décimas da* principall *serão replicadas à oitava, e todas as terças do* principall*, serão replicadas à décima quinta; [neste caso] o compositor deverá compor a* principall *e a* replie*, em conjunto, para assim evitar a cometer erros; [estes procedimentos] significam que o nosso discanto irá [ser realizado] por esta ordem, [como observa-se na disposição das vozes, de baixo, para cima]:*

Exemplo 146: *Principall*, exemplo com a adição de uma terceira voz que duplica à terça a voz mais grave.

Exemplo 147: *Replie*, exemplo com intervalo de décima entre a terceira parte adicionada à *principal (a mais grave do exemplo) e a parte mais aguda da replie. Com* relação ao último compasso do exemplo, o autor justifica*: "por nossa negligência com relação ao pensamento sobre a terceira parte nesta composição no principall, a falha da grande distância da replie foi compensada [por movimento contrário na voz adicionada], que de outra maneira, deverá ser evitada. "*

No exemplo acima, Morley realiza a expansão do duplo discanto adicionando uma terceira parte, duplicando uma delas à terça (ou terça composta), proporcionando assim uma relação estrita de intervalos do mesmo tipo - embora tal procedimento implique em um "falso discanto". As regras citadas visam uma boa condução vocal com a duplicação à terça em uma textura a três vozes, deixando a cargo do estudante o mínimo necessário para descobrir outras dificuldades por meio de "seu próprio estudo". O autor segue demonstrado o duplo discanto da segunda sorte ou por movimento contrário.

Portanto, de acordo com Morley, as regras para este tipo de contraponto duplo podem ser sintetizadas da seguinte maneira:

1. Quando as partes descenderem, não se deve colocar uma terça após uma décima; quando ascenderem, não se deve colocar uma sexta após uma quinta, especialmente quando a parte aguda proceder por graus conjuntos;

2. Não se deve ir de uma oitava para uma quinta diminuta, exceto quando a parte mais aguda se mover por tons inteiros, e a parte mais grave, por semitons;

3. Não se deve deixar a parte aguda parada;

4. Como todas as décimas são replicadas à oitava, e todas as terças replicadas em à décima quinta, o compositor deverá compor ambas, *prinicipall* e a sua *replie*, ao mesmo tempo, evitando possíveis erros.

Regras que devem ser observadas em composições da segunda sorte de duplo discanto

"Na segunda sorte de duplo discanto, a replie *é realizada por movimento contrário, ainda que na* principall *sejam mantidas as partes com as mesmas distâncias. Se você colocar qualquer cadência na* prinicipall*, elas deverão ser realizadas sem qualquer dissonância, assim você poderá realizá-las da maneira que você quiser. Mas se elas tiverem qualquer dissonância, elas produzirão efeitos rígidos na* replie*. Neste caso, você poderá usar a sexta na* principall*, mas em qualquer caso, não realize uma décima imediatamente antes de uma oitava, nem uma terça antes de um uníssono, pois quando as partes descenderem juntas, serão enfraquecidas. Se observar [todas] as regras, o nosso discanto irá proceder desta maneira.*

Exemplo 148: *Principall da segunda sorte de duplo discanto.*

Se você realizar a parte mais aguda à terça, e a parte mais grave uma sétima acima, [ambas por movimento contrário], nós teremos uma replie desta maneira:

Exemplo 149: *Replie da segunda sorte de duplo discanto, realizando a* principall *por movimento contrário com transposição.*

Se você compor desta maneira, as partes da principall *poderão ser realizadas na distância que você quiser, embora deva evitar a décima quinta, pois na* replie *não irá soar bem."*

Conforme o exemplo apresentado por Morley, a segunda sorte de discanto duplo é caracterizado pela realização em movimento contrário pela *replie* (e não entre as partes da *principall*). Diferentemente dos exemplos anteriores, ambas as partes são transpostas para cima (a mais aguda uma terça e a mais grave, uma sétima), gerando uma tessitura adequada mesmo em movimento contrário. Observa-se também que a parte aguda da *principall*,

consequentemente a mais grave da *replie*, possui uma extensão de uma décima, ao contrário da outra parte (a mais grave da *principall*), com apenas uma quinta de extensão. Desse modo, mesmo com a inversão do movimento, as vozes não extrapolam o intervalo de décima quinta, posto como o limite entre as partes pelo autor. Ao continuar na explicação sobre as possibilidades do duplo discanto, Morley propõe novas possibilidades de intervalo a serem realizadas pela *replie*. Contudo, para um melhor entendimento, o autor sugere rever as regras abordadas, pois há exceções em alguns casos – principalmente na *replie*.

"Do mesmo modo, [evitando extrapolar uma décima quinta entre as partes], se você tiver o cuidado de omitir algumas coisas ao examinar bem as regras dadas anteriormente, você poderá fazer uma composição tal como as três já realizadas, com grande variedade de harmonia, assim como podem ser percebidas nesta principall *e [as duas]* replies *que seguem.*

Exemplo 150: *Principall à quarta abaixo.*

Exemplo 151: A primeira *replie* com a voz aguda da *principall* uma quarta abaixo, enquanto que a mais grave, uma oitava acima.

Exemplo 152: A segunda *replie* com a voz aguda da *principall* uma décima abaixo enquanto que a mais grave, uma oitava acima.

Exemplo 153: Terceira *replie* com a voz aguda da *principall* uma sétima abaixo enquanto que a mais grave, uma décima acima, ambas *per arsin & thesin*.

Desta maneira, você pode claramente perceber a grande variedade deste tipo. Se você duplicar a parte grave da principall *em terças, ou mesmo realizar a parte mais aguda da* replie *em discanto à décima ou à terça (ou com a opção de dobrar à décima também a parte grave), terá melhor sonoridade; [assim,] todas as vozes, de ambas as maneiras, podem ser cantadas por elas mesmas [dobradas por terças], realizando três vozes (como visto no exemplo anterior do segundo tipo da primeira sorte de duplos discantos).”*

Estas novas possibilidades são citadas para que o estudante perceba a variedade de duplo discantos. De fato, cada um das *replies* mostradas neste último excerto, representam todos os tipos de duplo discanto exibidos até então: primeira *replie* (primeira sorte, primeiro tipo); segunda *replie* (primeira sorte, segundo tipo); e terceira *replie* (segunda sorte ou por movimento contrário). Morley segue expondo ao que considera 'o mais difícil' entre os duplos discanto: um cânone *per arsin & thesin*, sendo o consequente realizado por movimento contrário. A diferença neste tipo é que ambas, *principall* e *replie*, podem ser notadas de maneira fechada ou *chiusa*, sendo a parte adicionada, indicada por um sinal que proporciona o local exato de sua entrada; o mesmo ocorre para o seu término, indicado por uma fermata.

"Há muitas maneiras de duplos discantos. No entanto, seria longo e tedioso citá-los aqui pois agora você poderá procurá-los por estudo próprio. Entretanto, eu irei falar ainda de uma maneira, [a chamada] per arsin & thesin, *e assim terminarei o estudo sobre o duplo discanto. Se você realizar um Cânone* per arsin & thesin, *sem nenhuma dissonância de maneira obrigatória,*[172] *você terá uma composição de tal sorte, que a* replie *e a* principall *sejam, [ao mesmo tempo], a parte que segue e a líder, como você vê no exemplo abaixo:*

Exemplo 154: *Principall* em Cânone fechado *per arsin & thesin*

[172] Ou seja, considerar a alteração cromática do *principall* apenas como *ficta* da voz mais aguda.

Exemplo 155: Resolução da *Principall* – Cânone *per arsin & thesin.*

Exemplo 156: *Replie* em Cânone fechado *per arsin & thesin.*

Exemplo 157: Resolução da *Replie* - Cânone *per arsin & thesin*.

Desta maneira, percebe-se que estas maneiras de duplo discanto trazem alguma dificuldade das quais, as mais difíceis, são cânones. Mas se os cânones forem feitos desta maneira, sobre um cantus firmus (eu digo cantus firmus não como propósito do discanto, mas como um hino comum, como aqueles que vêm sido utilizados nas igrejas), irá ser muito difícil fazê-los. [...]Quando você ver duas partes em uma sobre um cantus firmus, então você poderá praticar outras maneiras mais difíceis, especialmente per arsin & thesin*, cujo todos os cânones trazem muita dificuldade e muita maestria."*

Com este último exemplo, o autor finaliza a discussão sobre o duplo discanto, tendo explanado sobre as principais técnicas para a realização deste importante procedimento para a técnica e manipulação do cânone, incentivando que o estudante pratique outros exemplos, salientando *per arsin & thesin*, pois possui maior valor como composição.

A seguir, é apresentado o excerto no qual Morley volta a tratar o cânone propriamente dito: explica alguns dos tipos mais usados e introduz o chamado ‘cânone enigmático', citando inclusive outros compositores. Neste momento, o autor entende o cânone não somente pelo fato de ‘duas ou mais partes estarem fechadas em uma’, mas também pelas palavras ou inscrições que indicam a apropriada execução a partir de uma linha melódica simples – muitas vezes, sem nenhuma informação a não ser a divisão rítmica e a inscrição textual. Em concordância às palavras indicadas pelo compositor, espera-se que o executante altere os parâmetros desta linha ‘rudimentar’, e construa texturas polifônicas, muitas vezes, intrincadas e complexas. Neste caso, a imitação estrita, símbolo do procedimento utilizado no cânone, passa a ser mais um dos procedimentos aplicados, e não o principal. Portanto, este é chamado de cânone em detrimento a um ‘gênero’ que utiliza a alusão a “regra em si” e sua obscuridade, e não pelo procedimento composicional. Este ponto é divergente entre os teóricos – como Zarlino, que atribui a palavra cânone somente a regra de execução. Morley, por outro lado, parece compreender o termo ‘cânone’ também como o procedimento composicional (assim como Vicentino e Zacconi). De modo geral, entende-se que Morley compreende o termo ‘cânone’ tanto para a regra em si, como para o procedimento composicional, ainda que não chame atenção para tal fato. Este posicionamento é entendido na frase que consta no segmento traduzido a seguir: “*embora não seja um cânone no sentido como nós comumente chamamos, mesmo não sendo muitas partes em uma, ainda é chamado de cânone”* - uma evidência da acepção de ambos os significados.

[p.172]

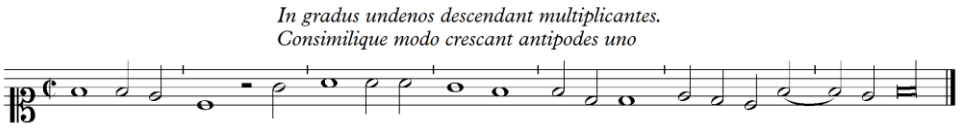
*“*Phi. *[...] eu peço a você, antes de prosseguir com outro assunto, que fale de alguma coisa sobre os cânones.*
Ma. *Para satisfazer o seu pedido em alguns aspectos, eu irei mostrar a você alguns, pelos quais você mesmo irá aprender a procurar mais. O cânone (como eu havia falado anteriormente, caro aluno Philomathes) pode ser realizado em qualquer distância compreendida dentro do alcance da voz, como à terça, quinta, sexta, sétima, oitava, nona, décima, décima primeira, décima segunda ou a qualquer outra. Porém, para a composição de cânones, não há uma regra geral que pode ser dada como aquela para execução do cantochão.*[173] *Entretanto, eu recomendo para o seu estudo próprio, que procure alguns pontos que indicam como você deverá pensar, ao encontrar [os aspectos que deverão ser] seguidos [pelo cantor], moldando-os e fazendo-os encaixar em seu cânone. Os autores usam o cânone em tamanha variedade que é uma loucura expor todas as formas, pois eles são infinitos. Diariamente, mais e mais são aumentados em diversidade, porém os mais comuns, empregam algumas palavras*

[173] A este respeito, o compositor e teórico inglês Christopher Simpson escreve em seu ‘*A Compendium of Practicall Musick’* (1677), na quinta parte denominada *The Contrivance of Canon,* citando estritamente este trecho, completando: “Se o Sr. Morley diz ‘nenhuma regra pode ser dada’, o nosso intuito é ajudar os nossos leitores, com todo esforço necessário, a realizar cânones” (SIMPSON, 1677: p.147). As instruções sobre a realização de cânones por Christopher Simpson, esclarecem alguns procedimentos para a realização do cânone já abordados neste trabalho, não havendo a necessidade de uma tradução literal destes procedimentos.

escuras, significando obscuridade de como eles deverão ser encontrados e cantados, assim como os realizados por Josquin, como você poderá ver.[174]*"[...]*

[p.173]

Cânone



Exemplo 158

*"Para realizar a composição [acima] à quatro partes, realiza-se todas outras partes, destinando esta, para o baixo. Pela palavra '*antipodes*' você deverá entender* per arsin & thesin*; a palavra '*multiplicantes*, é obscura como direção, significando que todas as notas deverão ter quatro vezes os seus respectivos valores, como você percebe a seguir:*

Exemplo 159: Resolução do baixo, com todas as notas e pausas possuindo quarto vezes o valor inicial.

Embora não seja um cânone no sentido como nós comumente chamamos, mesmo não sendo muitas partes em uma, ainda é chamado de cânone. Se você deseja ver o restante das partes, você poderá encontrá-las no terceiro livro de Dodecachordon de Glareanus[175]*.*

Para aqueles cânones em que uma parte possui todas as outras, aqui está um [exemplo] sem nenhum cânone em palavras, composto por um antigo autor, Petrus Platensis, onde o começo de cada parte é sinalizado com uma letra: S. para a mais alta ou suprema vox [soprano]; C. para o Contra[alto]; T. para Tenor; e B para o baixo. O final de cada parte está assinalado com a mesma letra incluindo um semicírculo, como a seguir: "

Exemplo 160

[174] Referência ao chamado Cânone Enigmático, cujo Josquin (essencialmente em suas Missas *L`homme armé*), é uma das referências mais conhecidas no sec. XVI.
[175] O excerto situa-se originalmente na p.389 de *Dodecachordon* (1547).

Originalmente, o autor expõe apenas o início de cada voz, indicando: “se este último [exemplo] mostrado suscita alguma obscuridade, aqui está a resolução do início de cada parte”. Para o propósito deste estudo, o cânone foi resolvido integralmente:

Exemplo 161: Resolução do cânone de Petrus Platensis (não consta no original).

"Deste tipo ou similiar, você irá encontrar muitos [cânones] de duas, três quatro, cinco e seis partes, como nas obras de Josquin, Petrus Patensis e Brumel; e em nosss dias, nas introduções do Baselius & Calvisius com suas resoluções e regras de como fazê-los. Portanto, eu não irei mais falar deles, mas sim de outros cânones que possuem palavras enigmáticas, cujo não somente estrangeiros têm usado, mas também muitos Ingleses, [inclusive] eu mesmo (como em Maro faieth audax inventa*). Como exercício, faço uma cruz sem nenhuma clave, com as seguintes palavras:*

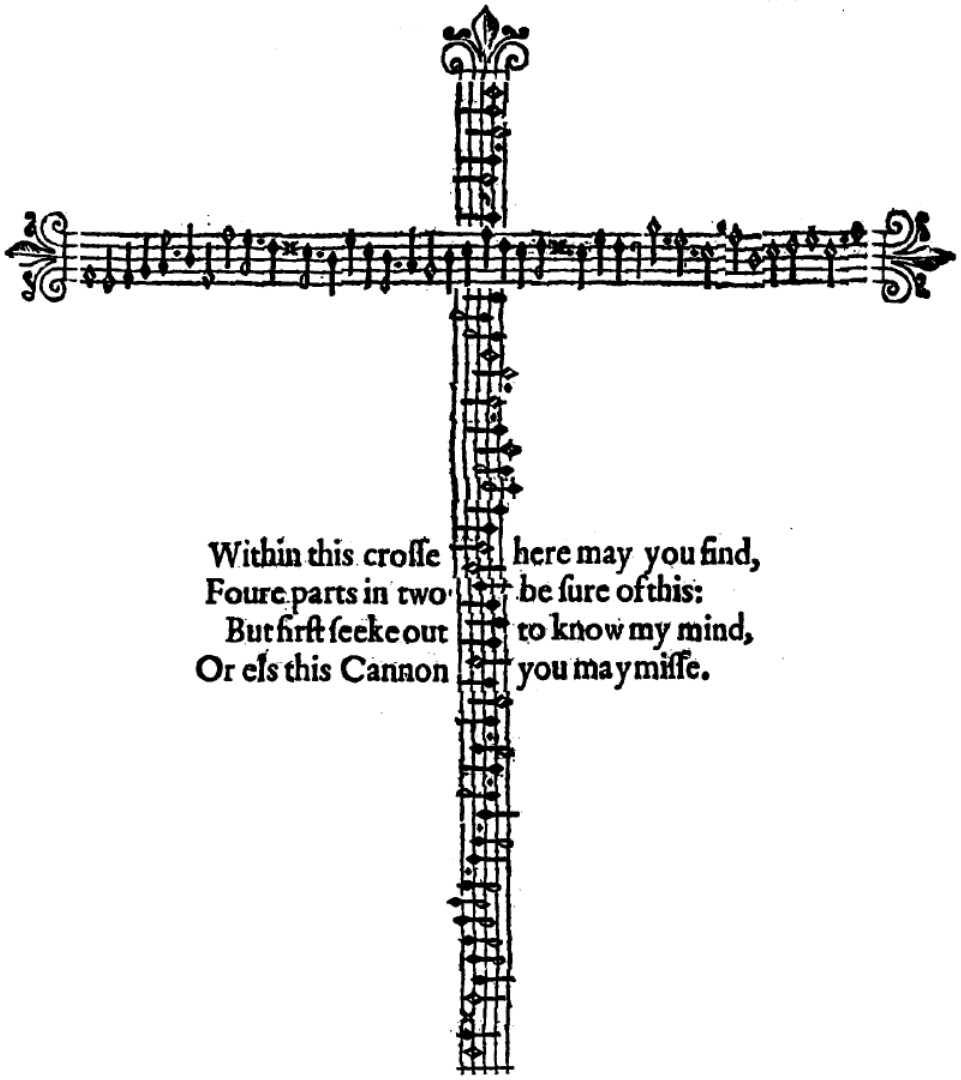


Figura 37:

(Dentro desta cruz, aqui você pode encontrar,
Quatro partes em duas, certamente você pode ter
Mas primeiro procure [bem], minha mente avaliar,
Ou então este cânone, você poderá perder).

Este é de fato tão obscuro, que nenhum homem sem a resolução irá saberá como cantar; portanto você poderá não saber que a [linha] Transuersarie (transversa) ou os braços da cruz contêm um cânone a décima segunda acima, na qual todas as notas do baixo são mínimas, até você chegar ao

sinal , *onde você irá parar.*[176] *O Radius [ou apoio da cruz] contêm, do mesmo modo, duas partes em uma, à décima segunda do soprano, cantando cada nota descrita, como semibreve, até que venha ao sinal como anteriormente* .[177] *Da mesma maneira, todas as notas devem começar juntas sem nenhuma pausa, como você pode ver na resolução:"*

Exemplo 162: Resolução do cânone da cruz.

[176] Tais sinais não aparecem na figura da cruz, como pode-se observar.
[177] Assim como os sinais anteriores, o sinal indicado também não consta na figura.

Apesar das indicações dos sinais estarem no texto do excerto, estão ausentes na imagem, tornando difícil a devida execução. Percebe-se que não foi intenção do autor, o que gera a possibilidade da ausência de tais sinais ser um erro de impressão. De modo similar, as indicações para execução para o próximo exemplo não são claras o bastante, pois Morley apenas coloca "*Canon in epidiatessaron*" ou cânone uma quarta abaixo; porém omite a quantidade de vezes de sua repetição, fornecendo apenas o texto explicativo, indicando que o cânone deverá ser '*per tuono'*, ou seja, a cada repetição, a melodia deverá ser realizada meio tom abaixo.

"*Existem também algumas composições que à primeira vista parecem muito difíceis de serem realizadas, porém quando você possui as regras para a execução, se tornam muito fáceis (assim como fazer duas partes em uma para serem repetidas, como comumente ocorre). [Neste próximo exemplo,] a cada repetição, você abaixará uma nota; mesmo que pareça estranho, é executado realizando a cadência final com uma nota mais baixa do que a primeira foi, fazendo com que a primeira [execução] finalize [em cadência], como pode ser percebido neste exemplo:"*

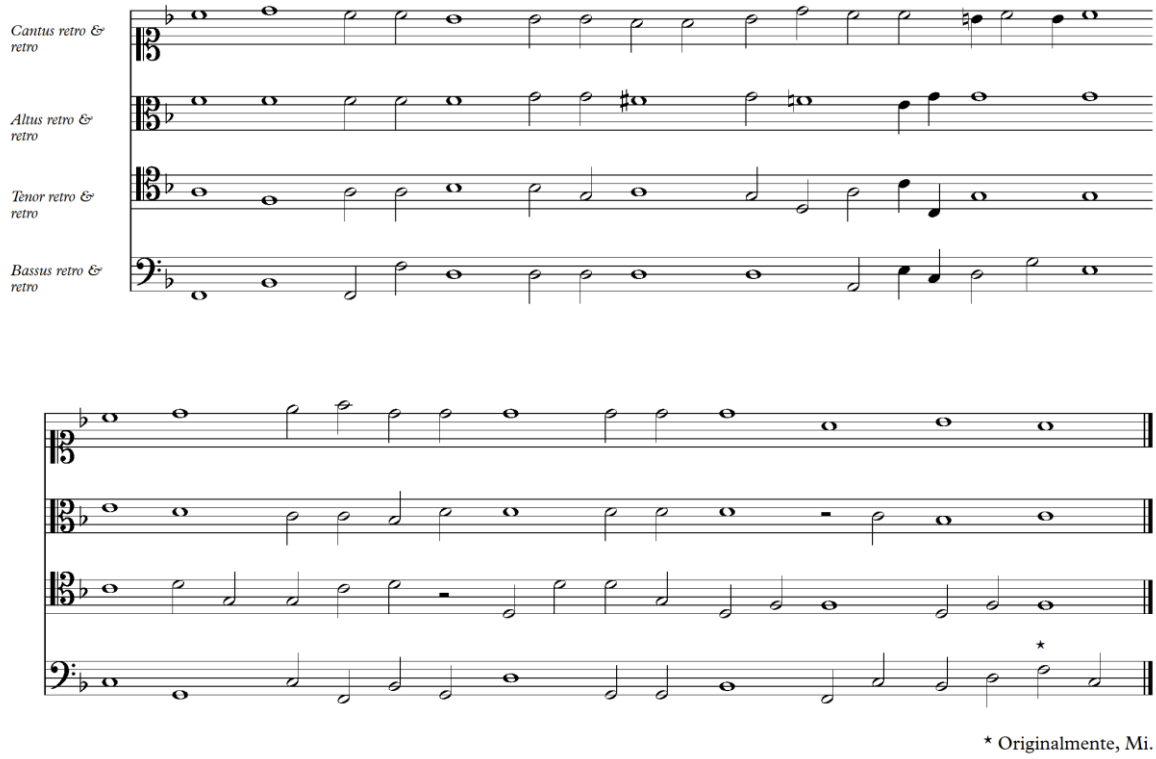
Exemplo 163: *Canon in epidiatessaron.*

Exemplo 164: Resolução do Cânone a quarta abaixo com mudança de tom a cada repetição, conhecido posteriormente como cânone *per tuono* (não consta no original). O final proposto é apenas ilustrativo já que o autor não oferece o número definido de repetições.

Neste último exemplo (ex. 164), como não há nenhuma indicação do número de repetições – podendo ser virtualmente infinito; optou-se por apenas uma repetição com a adição de uma cadência final, realizada por meio da sustentação da primeira nota do que seria a terceira

repetição, adicionando a mesma nota (Lá bemol) uma oitava abaixo na outra voz. Após a explanação, o autor segue apresentando outros exemplos:

"Do mesmo modo, você pode fazer oito partes em quatro (ou menos ou mais, assim como você quiser), podendo serem cantadas de modo regular ou retrógrada, isso é, uma [voz] começa no início de todas as partes e a outra, a partir ao final. [No exemplo abaixo] as regras para a execução demonstram a quantidade de partes que você lidará, realizando dois de cada tipo (dois sopranos, dois tenores, dois contraltos e dois baixos). Mas atente-se: no início da composição todas as partes devem começar completamente juntas, não devendo construir nenhuma outra voz em toda a composição. Através do canto da voz regular, ainda que a outra voz retrógrada proporcione algum distúrbio na música em decorrência do cantor[178]*, você ficará em dúvida em qual nota a voz construída pertence [...]. Portanto, ao final do exemplo abaixo [ex. 165], será o mesmo do final das outras [vozes ainda ocultas], então a sua música deverá ir de maneira progressiva e retrógrada ao mesmo tempo, como segue o exemplo:*



Exemplo 165: *Cânone 8 partes em 4 – Retro & Retro (sic).*

[178] Pois estima-se que o cantor deverá executar lendo de modo retrógrado, não necessitando da escrita da mesma, por isso, é compreensível a preocupação do autor com relação a "possíveis distúrbios em decorrência do cantor".

Exemplo 166: *Resolução do Cânone Retro & Retro (sic).*

Se você deseja mais exemplos deste tipo, você poderá encontrar em alguns do mestre [William] Byrd, sendo estas composições, motetos latinos, nos quais, sob o seu nome e do mestre [Thomas]Tallis, foram publicados."

Neste cânone (ex. 165) chamado de "*Recte & Retro"* – apesar de estar descrito no exemplo originalmente como "*Retro & Retro*" – caracteriza-se quando as vozes são executadas

de maneira regular e retrógrada, ao mesmo tempo. Neste exemplo, as quatro vozes duplicadas geram uma textura à oito vozes. Observa-se, portanto, que a relação canônica ocorre apenas nas vozes duplicadas, e não pelas vozes incialmente estabelecidas – estas apenas em contraponto livre.

A seguir, o último excerto da tradução apresentada, o autor explica brevemente a maneira de compor *Catches* e *rounds*[179], a partir da estruturação primária dos segmentos. Em muitos casos, como em publicações modernas das obras de Thomas Ravescroft, as vozes são dispostas da mesma maneira, como segue o exemplo 167. Pela brevidade que as trata, percebe-se a facilidade em construir tais composições, pois entre os cânones expostos, estes são mais populares e mais comuns aos ingleses.

"Assim catches também são feitas, realizando quantas partes você desejar, e também as construindo [de tal modo que todas as vozes são] contidas em uma.

Exemplo 167.

Exemplo 168: Resolução, quatro partes em uma à uníssono.

Exemplo 169: Resolução com possível formula de compasso (e adequação da clave).

[179] Como visto, a principal diferença entre os tipos é o caráter, influenciando na complexidade estrutural, já que o *round*, ao contrário das *catches*, eram cantadas em tabernas ou reuniões informais, necessitando de uma estrutura simples de fácil absorção por parte dos executantes.

Portanto, discursamos sobre composições de três, quatro, cinco e seis partes com algumas maneiras de realizar canons e catches."

Thomas Morley como importante compositor e teórico, consolida em sua obra a influência italiana madrigalesca na música inglesa. A tradição corrente das práticas do cânone e da histórica 'preferência pelas terças', contribui para a concretização do estilo inglês como percebido nas características estéticas essencialmente a partir de William Byrd, mentor do autor. A compreensão do cânone pelas palavras de Morley, contribui para o entendimento e conhecimento da tradição musical inglesa no séc. XVI, sobretudo a relação particular da utilização terminológica na teórica e a pratica refletida nos exemplos demonstrados pelo autor.

3.3 **Pietro Cerone de Bergamo – *El Melopeo y Maestro* (1613)**

O teórico, cantor e padre italiano, Pietro Cerone (1566-1625), de acordo com Hudson, sempre associou a si mesmo à música espanhola e ao Reino de Nápoles (governado pelos espanhóis). Após atuar como cantor em Oristano (Sardenha), foi para a Espanha, onde serviu a Philip I e Philip II como cantor da capela real. De volta a Nápoles, torna-se padre e cantor na Basílica *Santissima Annunziata Maggiore*; e em 1609, no papel de professor de cantochão aos diáconos da igreja, provavelmente escreve '*Le regole più necessarie per l'introduttione del canto fermo'* (HUDSON, 2001, p.380).

No entanto, Cerone foi amplamente conhecido (e criticado) por seu extenso tratado, *El Melopeo e Maestro* (1613): uma antologia do conhecimento musical do séc. XVI, baseado na obra teórica de Zarlino, Vicentino, Juan Bermudo, Tapia Numentano e Franscisco de Montanos. Em sua obra, descarta compositores contemporâneos como Monteverdi, Marco de Gagliano e Gesualdo, revelando-se, portanto, um teórico conservador.

Especialmente no capítulo destinado aos cânones (lib. XIV), o autor, faz referência explícita aos ensinamentos de Zacconi, ainda que nenhuma citação seja realizada. Também destaca Pietro Aron, incluindo-o como referência teórica para a fundamentação do significado de *fuga*; consequentemente, observa-se que, apesar do grande tributo prestado à Zarlino, quando se trata de aspectos técnicos sobre fugas e cânones, o autor prefere utilizar referências de tratados de autores 'práticos'. Ainda que possua caráter de 'coletânea', o capítulo destinado

ao cânone é bem organizado e didático, fornecendo aspectos relevantes do conhecimento dos aspectos práticos do cânone, como observa-se a seguir. [180]

Tradução:

Sobre a música teórica e prática – Livro 14 – [p.763]
(Preambulo do presente livro e Cap. I)

Já que o livro X tratou sobre os contrapontos artificiosos e particulares pertencentes ao contraponto comum, sucede-se agora, depois dos acompanhamentos harmônicos e fragmentos musicais, a tratar de alguns cantos engenhosos e artificiosos como pertencentes à Compostura.[181] *Uma das coisas essenciais e dificultosas que há na música é compor um canto a duas [partes], com primor e* arte*: no qual [este] é o principal fundamento para compor à* concerto *e por* arte.

Duas maneiras de compor por arte

Para isso, é preciso notar que há dois gêneros artificiosos, um chamado de Imitação e outro Fuga; os próximos capítulos irão demonstrar como entendê-los, assim como todo este livro, iniciando pela fuga. Para maior esclarecimento, portanto, começaremos a esclarecer o que seria o cânone, vocábulo tão frequentado entre os cantores.

O que seria o CANON segundo os antigos escritores e o que se entende hoje em dia entre os Cantores por esta palavra, CANON. Cap. II

Alguns antigos escritores chamariam o exemplo que se segue de cânone (considerando simplesmente o efeito que o faz); desde que não havia o termo "Imitação". E não somente este, mas também o exemplo posto no Cap. iiij, também chamariam de cânone, do qual os modernos chamam de Fuga.

[180] O interesse do autor por cânones também é explicitamente refletido no XXII volume de *Melopeo*, reservado inteiramente aos cânones enigmáticos. A obra 'Enigma da Balança', presente no volume, é cuidadosamente discutida no capítulo 2 deste trabalho (p.185).

[181] No Livro XI, cap. I, Cerone explica o que é Compostura: primeiramente aponta a definição de Tinctoris, "*Compositio est diverforum mixtura sonorum, dulciter auribus conveniens*", segue afirmando: "A compostura é uma mescla de diversos sons que soam bem aos ouvidos" seguindo pela definição de Nicomaco: *Est ordinata temporum compositio, dissimilium in se vocum, in unam reductam concordiam*. Para finalizar, declara: "Dizem que é uma composição ordenada por tempos pelos diversos valores que recebem das figuras, dizem também que é uma concordância entre diversas vozes, pela diversidade que requerem ter as dissonâncias. Advertem (sendo, pois, o Contraponto, o princípio de Compostura) que todos aqueles princípios que realizamos anteriormente, também se aplicam aqui, a saber: a divisão e a composição dos elementos ou espécies musicais (seu uso comum); em diferença ao Contraponto simples ou igual, ao Contraponto florido ou diminuído e com outros princípios semelhantes" (CERONE,1613, p.609).

Exemplo 170: *Inícios em conformidade quanto aos graus e forma, mas diferentes quanto intervalos e nomes.*

A causa é porque não procedem da mesma maneira, sendo que o Soprano (Tiple)[182] *usa a primeira espécie de* diathessaron *dizendo, Re mi fa sol, e o Tenor, usa a terceira espécie, dizendo: Ut re mi fa, embora sejam os mesmos, em graus e valores das figuras, são diferentes em intervalos e nomes. Sobre este ponto, fundam suas razões, dizendo:*

> *Fuga é uma semelhança de intervalos musicais dos quais são análogos quanto a forma e nome. Se não há semelhanças entre eles, nem em intervalo nem em nome, então não é uma Fuga. (AARON, P. Compendio de Musica. Cap. 70)*

Os modernos a chamam de Fuga, embora não proceda com os mesmos nomes e mesmos intervalos. Pela mesma razão, [poderiam] chamar também de cânone, algum outro canto que proceda pelos mesmos intervalos e mesmos nomes, mas com valores das figuras diferentes, como no exemplo a seguir, onde este princípio se vê praticado.

Exemplo 171: *Inícios semelhantes em graus, intervalos e nomes, mas diferentes na forma e valor das figuras.*

Estes dois exemplos, segundo os antigos, os chamariam de cânones, pela causa acima descrita, e a palavra 'Canon', de acordo com os gregos, vale o mesmo significado que REGVLA (regra) entre os latinos. Assim afirma Pietro Aaron no segundo livro de seu Lucidarum em Musica, e Monsenhor Durante, no 4º de seu rationale delli divini offici, *escrevendo assim:* Canon graece, dicitur REGVLA latine, *e assim seja. Outros querem dizer* Canon a Canendo, *mas não é de se crer, pois se isto for verdade, toda sorte de canto se chamará Cânone, por causa do que se canta [...]. Seja como quiser, basta dizer que, cânone, de acordo com os compositores e cantores modernos, é um canto composto com artifício tal que uma ou mais partes cantam o que cantam a primeira delas, uma após a outra, guardando algumas pausas, sendo todas contidas em uma só parte, como nos exemplos do capítulo seguinte."*

A exposição sobre o cânone é iniciada com a finalidade de introduzir a discussão sobre 'duas maneiras de compor por arte', especificamente, a fuga e a imitação. Neste caso, Cerone

[182] A nomenclatura remete-se talvez a voz aguda produzida por um instrumento de sopro de palheta dupla utilizado na Catalunha (Espanha) com o mesmo nome.

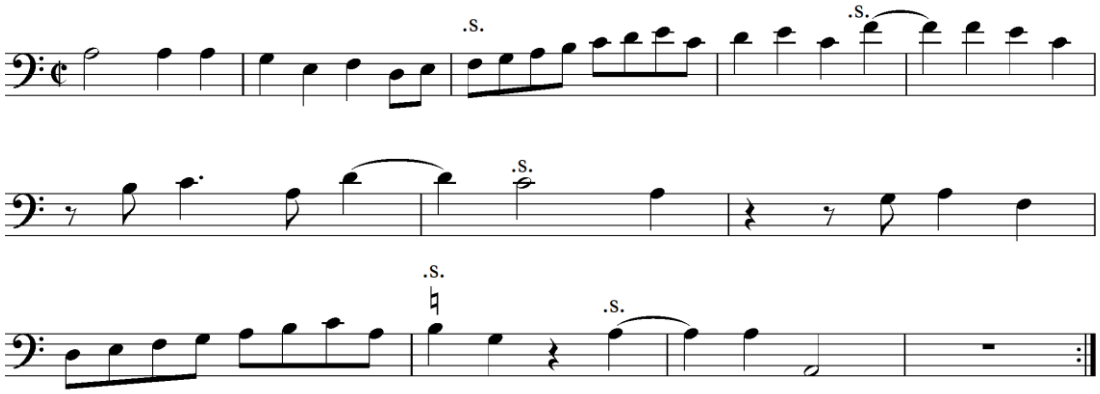
expõe através de exemplos práticos, os limites e possíveis confusões entre os termos a fuga, imitação e cânone, citando Aron como seu referencial teórico – ainda que muitas de seus apontamentos são derivados diretamente das palavras (e conceitos) realizados por Zacconi. No primeiro exemplo, escreve que 'muitos entenderiam o exemplo realizado como cânone', pelo efeito que é realizado da imitação livre no início; o mesmo com o segundo exemplo, que inclui, além de uma elaboração mensural (aumentação) entre o antecedente e consequente, possui uma imitação mais rigorosa (à oitava).

Para finalizar a exposição inicial, cita literalmente a explicação apresentada por Zacconi e a sua comparação realizada aos termos de Zarlino (*repliche, reditte* e *consequenze*). Após esta a fundamentação, segue com os tipos ou duas maneiras de realizar o cânone.

"Sobre as duas maneiras de Cânone. Cap III

Cânone simples, sem fim

Temos duas maneiras de cânones: uma é chamada de cânone simples e a outra de cânone resoluto. *O cânone simples é aquele que não tem outro acompanhamento de partes - nada além do que cantam [a partir] do mesmo, seguindo uma [voz] após a outra. Este cânone as vezes é cantado sem um fim determinado, e as vezes, com um fim determinado. Quando é cantado sem fim determinado, possuem um sinal de repetição no final, e assim, indicando aos cantores que voltem, seguindo à maneira de um 'círculo' ou 'coroa', como se pode ver no seguinte exemplo:*



Exemplo 172: *Cânone simples a seis vozes, sem fim determinado.*

Mas quando se canta com fim determinado, canta-se [apenas] uma vez, não podendo cantar mais vezes (diferentemente do modo de círculo do exemplo anterior). Todas as demais notas terminam com a primeira voz (guia). O sinal de fermata [que indica onde as demais vozes terminam,] pode ser apresentado acima ou abaixo [da voz guia][...]:

Exemplo 173: Cânone simples à quatro vozes, com fim determinado.

Exemplo 174: Resolução (não consta no original). *"Inicia-se no soprano, segue no alto quinta abaixo, segue o tenor em oitava e o baixo em uma décima segunda abaixo."*

O 'canon resoluto' *é aquele que no acompanhamento das outras partes, [o cânone] é resolvido; de modo que [o cânone] nunca cantado completamente sozinho; portanto sua textura esta enxerta de acordo com as demais partes da composição; 'tão pouco desde o princípio, se pode ver à luz da verdade'.*

Exemplo 175: *Canon Resoluto a cinco vozes, com ajuda de outras partes (Soprano, Alto, Tenor/Quinto e Baixo).*

Exemplo 176: Resolução do Cânone Resoluto à cinco partes.

Veja aqui como a parte do Tenor canta outra parte [em cânone]; é resolvido e acompanhado pelas outras três vozes, sendo que sozinho, não faria efeito algum. Estes cânones são mais utilizados, e por causa do acompanhamento que fazem, são sempre mais lindos e de maior graça que os [cânones] simples, dos quais sem ajuda da parte livre; não são tão harmônicos nem de tanta graça, ainda que são de maior arte e, por conseguinte, mas dificultosos de fazer, particularmente quando [o cânone é] aplicado em diferentes vozes. Encontram-se alguns escritores, dignos por sua fama de veneração, que

tratam de composições semelhantes, repreendendo grandemente os que chamam de Cânones, querendo que mais propriamente chamam Replicas, Repetições ou Consequentes, sendo que este modo de cantar é um repetir ou replicar o que o companheiro diz.[183] *Pois escutando-me o que pode ser repreendido e culpado, digo que todo homem pode nomear como lhe parece e agrada, mas, contudo, dizendo Cânone, será mais conhecido e tomado por maneira semelhante de composição que com qualquer outro nome, por mais apropriado que seja; se agora o muda, é quase como querer mudar o nome do pão ou do vinho."*[184]

Cerone, assim como Zacconi, divide o cânone em dois tipos principais: simples e *resoluto.* O cânone simples ainda possui dois tipos: sem final determinado, geralmente com unidades frasais de tamanhos iguais e entradas simétricas; e com final determinado, com unidades frasais diferentes e entradas assimétricas. O cânone *resoluto* possui apenas parte de sua trama polifônica em imitação canônica, quanto as demais vozes, são construídas com apenas o princípio canônico, como no exemplo fornecido pelo autor, no qual o *tenor* gera o *quintus* (ou a quinta parte).

O que é Fuga e a diferença entre Imitação e Fuga. [Cap IV]

Fuga ou Consequência é uma imitação de notas entre duas ou mais partes; realizando a sua entrada após a guia, copia seus movimentos, não tão somente pelos mesmos graus, mas também pelos mesmos intervalos de tom e semitom; entre uma nota e outra (da parte que segue), deverá ter os mesmos intervalos. A distância de tons ou semitons são as mesmas das duas notas da Guia (que é a primeira parte que começa), logo: se a Guia sobe um tom, a parte que segue também deverá subir um tom, o mesmo para o semitom, terça menor, terça maior, etc.

Exemplo 177: *Exemplo a dois. Este deverá chamar fuga e não imitação.*

Como visto, a parte que começa procede com a terça menor, semitom e terça maior, etc. dizendo[185]*, Re fa mi ut etc, bem como a parte que o segue, utilizando os mesmos intervalos dizendo o mesmo [em posição diferente].*

A diferença que há entre a Fuga e a Imitação é que a Fuga leva em consideração não somente os graus que procede a primeira parte, mas também os intervalos. A Imitação leva em consideração somente os graus (como dito no cap.2). Se diz 'Fuga a fugiendo', e assim, Fuga quer dizer fugir, pois uma voz foge, e outra voz vai atrás dela, seguindo-a, realizado a mesma Solfa que faz a primeira, e com todo isso, nunca a alcança; a voz que entra primeiro vai sempre à frente da outra que a segue, pelo menos a metade de um compasso ou dois (ou mais), segundo o equilíbrio da fuga. Por esta razão, a voz que segue a que entra primeiro, nunca é alcançada. A Fuga, por usar seus próprios intervalos,

[183] Referência a denominação realizada por Zarlino em seu *Istitutioni Harmoniche*, no qual chama os músicos de "pouca inteligência" aos que aplicam o termo cânone a estes cantos. A terminologia aplicada originalmente ao procedimento é *Reditta*, *Replica* e *Consequenza*.
[184] A mesma analogia realizada por Zacconi (como descrito na p. 201).
[185] Verbo 'dizer', referência ao solfejo por hexacordes.

se diz à uníssono, à quarta [...], à quinta, à oitava e seus compostos. A diferença da imitação, a qual (como dito) é realizada à segunda, à terça, à sexta, à sétima e a outros intervalos semelhantes; em alguns casos também são realizados à quarta e à quinta, como é próprio da fuga e da imitação; sendo contrária, a fuga também usa os intervalos da imitação, e a imitação usa os intervalos da fuga. Isto poderá ser observado nos exemplos ao decorrer deste presente livro.

Sobre as duas maneiras de Fuga. [Cap. V]

Há duas maneiras de Fugas: a 'desatada' ou livre, e 'atada' ou obrigada (ou com obrigação). A desatada é aquela que procede por um certo número de figuras da parte que começa a cantar, e [a parte que imita é] livre de tal lei e obrigação das demais figuras, assim, somente o princípio é imitado.

Exemplo 178: *Exemplo de uma fuga livre ou desatada.*

Nem tampouco é tomado a observar os mesmos valores: se uma parte procede por semibreves, é possível fazer a outra, procedendo por mínimas ou por breves, ou por qualquer outra figura.

Exemplo 179: *Outro exemplo [de fuga livre]*.

Estas pois, são Fugas desatadas e livres, e por este motivo, não podem ser escritas em apenas uma parte.

Mas a fuga atada (que é a com obrigação) é quando uma ou mais partes cantam as mesmas notas, procedendo pontualmente pelos mesmos intervalos de tons e semitons, aguardando as mesmas pausas e qualquer outra particularidade da Guia, seja a parte grave ou aguda – a que começa a cantar primeiro. Portanto, as demais partes que a seguem, se chamam comumente de conseguintes *ou consequências.*

Exemplo 180: *Exemplo de fuga atada.*

Similar a este exemplo, temos que imaginar outras posições comuns, [para serem] compostas de maneiras diferentes, como à uníssono, à quarta, à oitava, etc."

A terminologia adotada por Cerone, condiz com a de Zarlino (embora tenha preferido a tradução espanhola dos termos), aplicadas tanto à fuga como para a imitação; da mesma

maneira, também divide a *fuga* em dois tipos: '*atada'* e '*desatada'* (correspondente as formas *legata* e *sciolta*, respectivamente). No início de sua explicação, o autor estabelece os limites entre a fuga e imitação, não indicando nenhuma alteração ao significado estabelecido por Zarlino.

De acordo com os exemplos apresentados, a fuga *atada*, assim como a fuga *legata* (ou *consequenza*), correspondem ao cânone. Salienta-se que a denominação geralmente é aplicada, quando a música é escrita em apenas uma única parte, exposto sob uma determinada 'regra' ou indicação textual; processo que é exposto a seguir.

"Sobre o modo de escrever as Fugas atadas em uma só parte. [Cap. VI]

Estas fugas geralmente são escritas em uma só parte, e comumente são chamadas de Cânone; no início da parte que segue é posto este sinal (.s.) chamado Canon *pelos espanhóis e* Presa *pelos italianos, e onde deve acabar, é posto esta outra* 𝄐 *, chamada de Corona ou Calderon [Fermata]. Feito isto para indicar a maneira de se cantar as partes, é posto uma regra sobre a parte da Guia, a qual o tenor será escrito. Fuga à oitava, ou à quinta, ou à quarta, etc; se o consequente é mais grave que a guia, é posto no grave ou no baixo, ou de outra maneira que venha significar a mesma coisa (advertindo sempre que* per privationem *é para ser realizado no agudo), além de sinalizar a quantidade de tempo que o consequente deverá aguardar para iniciar - embora esta [informação] estará assinalada pelo (.s.). Note que segundo a verdadeira arte, por 'um tempo', se deve entender a quantidade e o equivalente a uma breve e não um valor do compasso. Chamo a atenção pela possibilidade de se cometer algum erro (particularmente quando o cânone não tem sinal de entrada) pois a variedade das inscrições causa diferentes valores nas figuras, havendo-se, pois, de escrever, em uma parte apenas. A fuga do capítulo anterior, poderia ser inscrito da seguinte maneira:*

CANON
Fuga à quinta baixa, após um tempo e meio; ou assim:
Fuga in Subdiapente, post unum medieumque tempus

Exemplo 181: Exemplo de Fuga *atada* escrita em uma só parte.

[...]

Sobre a Fuga contrária, a qual também possui duas maneiras, atada e desatada. [Cap. VII]

Por que esta maneia de Fuga é tão usada e frequentada? Veremos a seguir outras engenhosas, entre as quais, há aquela que se chama 'Fuga reversa', 'rebuelta' ou 'contrária', que procede por movimento contrário. Enquanto que a guia abaixa, o consequente sobe, utilizando os mesmos intervalos e sempre colocando os semitons ao contrário, assim como quando uma parte diz, Mi- fa, a outra há de dizer ao contrário Fa- mi. Há também duas maneiras: desatada, que é livre, e atada, que é com obrigação. A livre ou desobrigada é aquela que procede em fuga com a guia somente por um certo número de notas, e não sempre, como o exemplo a seguir:

Exemplo 182: *Fuga livre, porém contrária.*

Embora semelhantes tipos de Fuga procedam pelos mesmos intervalos, não são levadas a usar as mesmas notas, nem aguardar as mesmas pausas como as outras fugas comuns. Mas na [fuga] atada com obrigação contrária, o Consequente não apenas procede pelos mesmos intervalos da Guia e por seus mesmos movimentos, mas também com as mesmas figuras e pausas, bem como qualquer outra particularidade, como este exemplo:

Exemplo 183: *Exemplo de fuga atada contraria, à uníssono.*

Assim como exemplo, podemos imaginar outros, em outras posições [intervalos] e compostos de maneira diferentes."

Cerone fornece informações básicas para os sinais, indicando a entrada de novas vozes e o término das mesmas; como exemplo, fornece um exemplo baseado na última fuga atada do item anterior (ex. 180). Após a explicação, expõe a fuga por *arsin & thesin*, indicada apenas como "*fuga contraria*", que de acordo como autor (baseando-se em Zarlino), podem ser também realizadas de maneira *desatada* e *atada*.

No próximo capítulo, o autor apresenta elementos significativos ligados a prática de sintetizar a *fuga* em uma só parte, indicando quais os casos possíveis para a sua realização, incluindo os artifícios de alterações gráficas da clave, ou como expõe o autor, por meio da "clave imaginada".

Quais são as Fugas contrárias que não se podem reduzir em só parte. [Cap. VIII]

A saber sobre as fugas contrárias: as que correspondem em números pares, como as fugas realizadas à segunda, à quarta ou à sexta, são as que não se pode realmente reduzir em uma parte e referir-se com o título de Fuga. Estando as fugas por tais distâncias, é impossível reduzi-las debaixo de apenas um termo, em uma só parte. Se uma voz é situada na linha [do pentagrama], a outra será forçada a estar no espaço [do pentagrama], assim não podendo juntá-las bem.

Figura 38: Fugas à duas partes que não podem ser escritas em uma parte.

Contudo, poderão ser unidas quando estiverem escritas uma oitava acima, como se fosse à nona, à décima primeira e a décima terceira. Com esta distância, também notará as regras a duas partes assim como os espaços (como o exemplo anterior). E advirto: em ocasiões semelhantes, a clave do consequente serve somente para o solfejo e não para dar a voz para a parte.

Exemplo 184: Fuga à segunda. *O consequente diz: ut, re, mi fa, etc.*[186]

Exemplo 185: Resolução da fuga à segunda.

Exemplo 186: Fuga à quarta. *O consequente canta: Fa, mi, re, la, etc.*

[186] Observe o termo "dizer" referindo ao solfejo do hexacorde, e não às notas propriamente ditas, diferentemente do termo"cantar", utilizado nos outros dois exemplos

Exemplo 187: Resolução da fuga à quarta.

Exemplo 188: Fuga à sexta. *O consequente canta: Mi, mi,mi,mi, fa, la, etc.*

Exemplo 189: Resolução da fuga à sexta.

Mas as fugas que realmente podem ser reduzidas a uma só parte, e referir-se com o título de Fuga, são as que correspondem em números nones[187] *(principais, autênticos), como as fugas realizadas à uníssono, à terça e à quinta. Pois estando as fugas por tais distâncias, facilmente poderão ser reduzidas debaixo de apenas um termo, sendo que ambas as partes têm suas figuras situadas com tal correspondência, que por meio de boa ordem irão encontrar os mesmos espaços, as mesmas regras no intervalo que há entre a Guia e o Consequente, assim como é visto no primeiro exemplo (que é o último do capitulo passado); [da mesma maneira]os três seguintes, que são à duas vozes.*

CANON

Fuga depois de um tempo e meio, à uníssono, por movimento contrário

Exemplo 190: *Exemplo de fuga por movimento contrário.*

Exemplo 191: *Resolução.*

[187] "*Maestros, Autenticos, Nones, Primeiros, Principales* e *Antiguos*, todos vêm a dizer a mesma coisa". (CERONE, 1613: p. 289). Neste contexto, o termo pode ser traduzido como 'principais'. Curiosamente, o autor se refere às notas da 'tríade'.

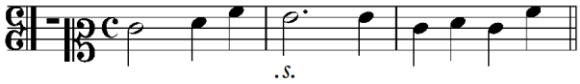
Outros exemplos:

Exemplo 192: *Canon 1.*

Exemplo 193: *Canon 2.*

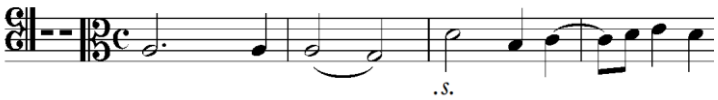
Exemplo 194: *Canon 3.*

Se colocados em apenas uma parte:



Exemplo 195: *Canon 1: "Fuga contrária depois de um tempo [compasso] à terça menor abaixo".*

Exemplo 196: *Canon 2: "Fuga contrária depois de dois tempos [compassos] à quinta superior".*



Exemplo 197: *Canon 3: "Fuga contrária depois de dois tempos [compassos] à sétima alta".*

Embora tenho colocado a clave e pausas para a parte do consequente, muitos compositores comumente deixam de colocar; e não somente deixam de indicar as pausas e a clave, mas às vezes também não realizam a declaração dos tempos: querem que somente com o sinal de Presa ou Canon [.s.], se faça entender quando a parte do consequente entra e em que voz ocorrerá. Caso coloquem o inscrição da voz e dos tempos, deixam de colocar o sinal de Canon (.s.); mas nunca põem juntamente todas as quatro declarações, que são: as claves, as pausas, a inscrição de tempo [de entrada] e o sinal de Canon [.s.].

Porque nem todos entendem tão facilmente o segredo das fugas, por mais fáceis que sejam. Por isso, quero falar agora para fazer-me entender. Para este efeito, mostro o exemplo inteiro da fuga à uníssono, pois assim, se não todos, mas ao menos a maior parte dos leitores, sem nenhuma [adição de] outra informação, entenderão por completo. Advirto, pois, que a primeira clave serve ao consequente.

Embora está posta ao que parece ser na quarta linha [do pentagrama] segundo a regra comum, por conta do 'moto contrário', é tomado pela segunda linha, de maneira que em ambas as claves, a primeira nota vem a ser em Dlasolre[188]*: e para que os muito fracos de entendimento compreendam, coloco-os no próximo exemplo, dos quais também servem paras as outras Fugas, Cânones e Imitações contrárias [anteriores]:"*

Exemplo 198: *Em ambas as claves, a primeira nota é o Ré3.*

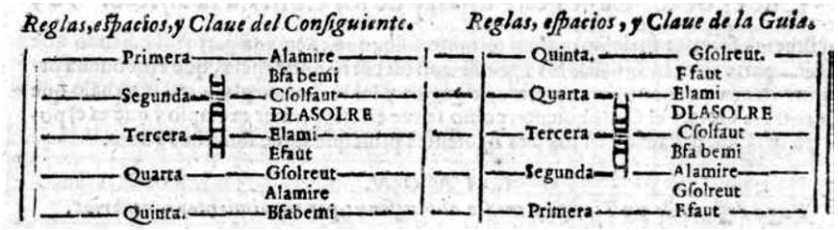


Figura 39: O quadro, mostra uma projeção do posicionamento das notas caso haja a opção por movimento contrário, sendo a primeira coluna uma ilustração do pentagrama de cabeça para baixo. A relação da coluna das notas, refere-se ao posicionamento no *gamut*. Para os padrões modernos, basta se guiar pela clave de dó (dó central). A coluna da esquerda refere-se ao consequente, a da direita, a guia).

De maneira similar a este exemplo, pode-se imaginar todos os demais, levando em consideração as regras, espaços e claves da parte do consequente. Com este exemplo, faço fim às fugas [...]. "

De acordo com a explanação do autor, as fugas que podem ser escritas sob uma parte, são aquelas as quais podem ser representadas por claves em decorrência do posicionamento ocorrerem apenas nas linhas do pentagrama, resultando em cânones à: uníssono, terça, quinta, sexta e oitava. Consequentemente, cânones à segunda ou à quarta" realizados por meio do artifício de "claves imaginárias", podem ser construídos somente de maneira composta, ou seja, à nona e à décima primeira. Devido ao grande número de exemplos do autor, tonar-se fácil a compreensão de um procedimento aparentemente complexo.

Para finalizar a explicação sobre cânones, Cerone explica o que chama de "cânone misto", ou que, em síntese, são obras que possuem parte de sua estrutura em imitação estrita (fuga *atada*), e parte em imitação livre (fuga desatada).

[188] Referência a posição no *gamut*: D-la-sol-re (Ré 3).

"Cânones mistos

As imitações e fugas feitas à quarta e à quinta, comumente se mantêm nos extremos da dedução, pois neste caso não podem subir nem abaixar. Passando para outra suposição, sem perigo de quebrar a regra, os compositores quase sempre compõem cânones mistos; não agradando pontualmente as observações da imitação e nem da fuga, mas mesclando umas com as outras, formando cantos que tem um Guia e um consequente, parte em fuga e parte em imitação, como se vê no exemplo a seguir, onde desde o princípio até o asterisco[189] *há uma imitação, e deste ponto em diante, uma fuga.*

Exemplo 199: *Exemplo de cânone misto.*

Ajuda aos principiantes

Pela quantidade de variedades e particulares diferenças que temos feito, os jovens podem estar confusos; pois agora não estarão mais: todas as composições realizadas sobreditas, indiferentemente, chamam cânones, e as distinções realizadas serviram para [mostrar] os processos [técnicos] e para mostrar as sutilezas e os tesouros da música. "

Em *El Melopeo y Maestro*, a palavra cânone é aplicada praticamente a toda composição no qual existe alguma importância estrutural ligado à imitação ou fuga, não necessariamente estrita como é o caso do exemplo do cap. III (cânone *resoluto*). Nos outros capítulos (não citados aqui), o entendimento é mantido de acordo com esta aplicação. Esta informação é explicitamente aplicada no último parágrafo do cap. XI, no qual o autor aponta: "todas as composições realizadas sobreditas, indiferentemente, chamam cânones, e as distinções realizadas serviram para [mostrar] os processos [técnicos] e para mostrar as sutilezas e os tesouros da música" (1613, p.772).

De maneira prática, sempre com exemplos elucidativos, o autor fundamenta a sua exposição terminológica sobre a *fuga*, baseando-se em Zarlino, enquanto o cânone, em Aron e Zacconi, citando-o literalmente, nesse caso. Embora parte da técnica composicional, sobretudo relacionando como construir cânones em apenas uma parte com "claves imaginárias", não estão incluídas em nenhum dos autores citados, sendo esta, uma contribuição exclusiva de Cerone.

[189] Originalmente há uma cruz.

3.4 **Giovanni Maria Bononcini– *Musico Prattico* (1673)**

Se comparado aos autores anteriormente citados, o teórico e compositor Bononcini (1642-1678), escreve o seu tratado *Musico Prattico* (1673) em um contexto completamente distinto; mesmo em um momento onde as características da *seconda pratica* estão vivamente correntes, retoma aspectos terminológicos e práticos da polifonia do século XVI. Conhecido por sua 'predileção' ao contraponto (como perceptível em suas sonatas e cânones), fundamenta a sua teoria da fuga em Zarlino, expandindo-a com novos termos. No entanto, talvez uma das mais importantes contribuições neste aspecto realizadas por consequência aos aspectos 'tonais' de seu tempo, reconhece a resposta tonal (quando não alguns intervalos não são imitados rigorosamente) como '*regolare'*.

De acordo com Walker, Bononcini adapta os termos da teoria da fuga a partir dos tratados italianos 'cinquentistas' mais significativos, expandindo-os sob um novo contexto. No entanto, algumas de suas terminologias são consideradas 'inconsistentes', ou apenas, confusas, como percebe-se na citação a seguir:

> Bononcini tentou elucidar os termos encontradas nos tratados italianos mais famosos do passado e reconciliar estes termos à nova prática, como certamente os seus predecessores italianos fizeram; contudo, não tenha tido mais sucesso do que eles. [...] um exame mais aprofundado nos quatro primeiros tipos de fuga expostos [*fuga legata, fuga sciolta, fuga propria* e *fuga impropria*] expõe uma inconsistência subjacente no plano do autor (WALKER, 2000, p.186).[190]

Portanto, a escolha da tradução de excertos de sua obra, fundamenta-se no exame da recepção do entendimento do cânone no final do século XVII. Ainda que algumas questões terminológicas relacionadas a *fuga* suscite alguma inconsistência, o ponto de vista teórico 'à distância' dos autores e prática cinquentista, nos permite a compreensão terminológica e a prática escolástica do cânone sob em um contexto amplamente diverso. A reedição de seu tratado (Veneza em 1678, e Bolonha, em 1688) e o grande número de cópias, atestam a influência e importância de sua obra (BENNETT, 2001, p. 871).

[190] Uma vez que *fuga legata* e *sciolta* representam o mesmo significado realizado por Zarlino, a inconsistência no qual menciona Walker baseia-se na confusão entre a explanação e justificação dos termos *fuga propria* e *impropria*, o qual não seguem o mesmo padrão de rigor imitativo como a terminologia de Zarlino. A *fuga propria* consiste, conforme a descrição de Bononcini, quando o contraponto imita, ao menos no início, todos os tons e semitons, aplicado essencialmente à imitação livre, e a fuga impropria, o mesmo que a *fuga sciolta* em que a imitação não é exata – aspecto inconsistente e contraditório de acordo com Walker.

Tradução:

Sobre o Cânone e outras obrigações. Capitulo 12

"*Cânone significa (de acordo com Picerli e outros) nada mais do que 'regra', porque é realizado com regra e observação tal que uma ou mais partes repetem todas as figuras ou notas contidas na primeira parte, ou o canto que inicia, chamado de* guida *(que conduz), porque segue para orientar e é mestre dos movimentos do qual a outra parte deverá fazer, chamada de* conseguenti *(consequente), porque vai seguindo os mesmos movimentos da Guida.*

O dito Canon possui dois tipos, que são: sciolte *ou* libero *(livre) e* legato *ou* obligato *(obrigado). O Cânone* sciolto *é aquele no qual o compositor adota consonância e dissonância, como lhe convém; e cânone legato é aquele no qual se priva de algumas [consonâncias e dissonâncias]. Ambos são realizados à uníssono, à segunda, à terça e qualquer outro intervalo, tanto por movimento* retto, *quanto por movimento contrário, e com muitas outras, por assim dizer, obrigações. Além disso, podem ser finitos e infinitos. O Cânone infinito é aquele no qual a parte, junto do que soa a última figura, volta ao início, uma, duas ou mais vezes, podendo proceder-se 'ao infinito': [este] chama-se '*voce inifitamente durabili*', ainda pode ser chamada '*circolare*', porque anda do princípio ao fim e retorna do fim ao princípio, fazendo* quasi *um círculo. O Cânone finito é aquele no qual todas as partes terminam na cadência (*alla cadenza*). Descrever todas as regras particulares seria '*di molta longhezza*' pois não possui nenhuma obscuridade. Portanto reportarei a somente uma regra facílima, que poderá servir a todas, exceto uma, no qual uma parte começa do princípio e outra do fim, da qual falaremos mais abaixo.*

Voltando a falar do cânone: seja à uníssono ou a qualquer outro intervalo por movimento reto ou contrário, é colocado primeiramente na partitura alguma figura pela Guida, e quando for cantar o conseguente, *este entrará com a mesma figura da Guida, distante do princípio [da primeira nota] por um intervalo que dará nome ao cânone. Por exemplo, se o cânone se chama '*alla terza*', entrará com a distância de uma terça, se '*alla quarta*', por uma quarta. Depois disso, é feito o contraponto acima ou abaixo da* guida*, e de 'mão em mão' as figuras são copiadas a maneira da* guida *pelo* conseguente, *até terminar o cânone, podendo proceder ao infinito, fazendo as partes entrarem [em um ciclo] infinito, como aparece no cânone posto na minha terceira obra. A maneira de terminar o cânone finito é esta: depois que o* conseguente *replicou todo o cânone posto na* guida *por aqueles intervalos que o compositor escolheu, adiciona-se a esta* guida *alguma figura para o preenchimento, com que se concluirá o cânone, ao máximo possível, na nota do modo do qual foi iniciado. Se o cânone é feito com mais de duas vozes, o preenchimento da figura na* guida *será feita duplamente, no qual o último* conseguente *replicará o Cânone da* guida*, assim como a partir do exemplo onde mais claramente se conhecerá [...].*

Quando o Cânone estiver finalizado, a guida *será copiada com a inscrição textual; no princípio, coloca-se a clave e a pausa, onde incluindo também o sinal (.s.), abaixo ou acima da figura ou pausa, o consequente deverá iniciar, e um sinal de fermata, na nota que deverá terminar. Quando o Cânone possui uma, duas ou mais partes cantantes sobre a* guida*, ele se chama 'chiuso', pois todas as partes do consequente estão reclusas, e contendo ela, a guida. Quando as partes estão separadas e divididas, então é chamada de 'aberto' ou 'resoluto'. Portanto quando o* conseguente *se divide a partir da guida, é chamado de resolução* (resoluzioni):"

Exemplo 200: *'Canone à trè voci all' unisono resoluto'.*

Exemplo 201: O mesmo cânone, fechado (*chiuso*).

Exemplo 202: *Canone infinito à quattro voci in sub Diapente, & in sub Diapason, & in sub Diapason Diapente resoluto.*

Exemplo 203: O mesmo cânone, fechado (*chiuso*).

Exemplo 204: *Canone à due voce in sub Diapente per moti contrari resoluto.*O *ritonello* originalmente não consta desta maneira; suponha-se que a pausa inicial seja somente para a primeira vez da execução, sendo, portanto, ignorada na repetição.

Exemplo 205: O mesmo cânone fechado *(chiuso).*

Bononcini, fundamentando-se em Picerli e outros autores, explica que o termo cânone significa 'regra' (em similaridade aos seus antecessores); divide o cânone em dois tipos: *libero* e *obligato*, que podem ser realizados utilizando qualquer intervalo, tanto por movimento reto quanto contrário. De acordo com o autor, a distinção baseia-se no rigor da aplicação de consonâncias e dissonâncias. Suponha-se que esta diferença é fundamentada por dois fatores. Por '*obligato'* entende-se a realização de um cânone por meio de uma obrigação ou regra específica, tal qual, uma elaboração rítmica ou melódica por meio da aplicação de um determinado procedimento. O segundo ponto baseia-se na tradição em entender o cânone como um exercício composicional, ou uma composição que possui uma característica sonora específica e limitada (em consequência pela utilização da imitação rigorosamente estrita), diferentemente da liberdade imitativa em motetos ou madrigais. Neste caso, 'valida-se' o uso de certas transgressões às regras de contraponto pelo uso '*libero'* das dissonâncias.

Após a apresentação terminológica o autor sugere outros termos, desta vez, relacionados quanto ao término do cânone: finito, quando todas as vozes terminam 'alla cadenza'; quanto que no cânone infinito ou circular (*circolare*), as vozes são '*inifitamente durabili*', como percebe-se nos exemplos musicais fornecidos pelo autor.

Na parte final deste excerto, o autor segue explanando sobre dois tipos de cânone, além de providenciar uma lista de compositores que continuam influentes em seu tempo.

"*O próximo cânone é aquele que não é feito com regras gerais como nos cânones acima. É necessário fazer a primeira parte do cânone e realizar, sobre ele, a outra parte em contraponto, copiando as figuras da parte superior e depois aquelas da parte inferior, como será exemplificado. Deve-se atentar para não utilizar dissonâncias, nem figuras pontuadas, nem sustenidos e nem bemóis.*

Exemplo 206: Cânone a duas vozes, no qual uma parte começa do início e a outra, do fim, estando ambas *al diritto, resoluto.*

Exemplo 207: O mesmo cânone fechado (*chiuso*).

O cânone acima pode ser realizado de outra maneira (melhor e mais praticável): a parte começa no final do canto, como se cantasse estando de encontro direto ao início. Outra observação: deve-se prestar atenção para iniciar e terminar na mesma nota do modo, não realizando pausas, nem acidentes; pois na parte que começa a partir do final, poderá ocorrer falsa relação ou outros inconvenientes. Para a preparação do cânone, deve-se copiar as figuras da parte superior e depois voltar-se no pentagrama, [para realizar] o reverso, copiando na linha inferior conforme a linha superior, como se vê aqui:

Exemplo 208: Cânone a duas vozes, no qual uma parte começa do início e a outra do fim, estando uma das partes em sentido ordinário (*al diritto*), e a outra, ao contrário.

Exemplo 209: O mesmo cânone realizado de maneira fechada (*chiusa*).

Se quiseres fazer um Cânone onde cada volta se alcança um grau de distância do início, consideramos a primeira parte sobre [uma composição] do Padre Don Agostino Bendinelli Lucchese, Canonico Regolare Laternanse, *do qual sua bela música serve somente como ornamento entre muitas*

outras virtudes, mas ainda que excelente, pela manhã de hoje eu acredito que há poucos em comparação, como bem posso atestar e reconhecer o seu amor por sua profissão.

*Para encerrar este capítulo, adiciono um requisito para uma composição (exercício) a quatro vozes, a qual pode ser cantada também ao contrario reverso, ou seja, mudando as partes e trocando o soprano pelo baixo, o contralto pelo tenor, o tenor pelo alto e o baixo pelo soprano; isto é, as figuras farão o trabalho contrário reverso de modo explicado no capitulo [10] da fuga. A regra para realizar será esta: imita-se (*si fuga*) à quarta com o soprano, em consonância. No exemplo não é feito ligadura, exceto de quarta. Com relação as partes do meio, se adverte: o soprano com alto é realizado em terça, quinta e oitava, em alguns casos, a sexta* 'ben posta'*, e o mesmo com o tenor e o baixo. As outras duas partes se acomodarão como puderem; note que na volta da parte, a pausa não é mudada: o 'sustenido' canta em bemol, e o bemol, canta em sustenido, como dito e praticado na minha obra quinta. Se adverte ainda: entre as partes, sempre se realiza os acordes habituais, escapando de qualquer incomodo, do qual pela prática, se conhecerá.*

Exemplo 210: *Composição a quatro vozes, que também se pode cantar ao contrário reverso.* O original apresenta duas claves em cada voz, referentes a segunda possibilidade de mudança entre as vozes, aplicando o movimento inverso (como explicado no texto).

Exemplo 211: *Resolução do cânone contrário reverso.* O soprano passa a ser o novo baixo invertido, contralto o novo tenor invertido, tenor o novo contralto invertido, e baixo o novo soprano invertido.

Muitos outros tipos de obrigação podem ser realizados, porque a competência do compositor o desejará como quer. Portanto, não direi mais deles, estimando que tenha dito o bastante para reconhecê-lo quando qualquer outro for mencionado.

Se você pretende estudar o Cânone mais particularmente, veja a Missa O salutares Hostia de Pierre della Rue, a 'Missa de Feria de feuim', a 'Missa de Beata Virgine' e 'ad Fugam' de Josquin [des Prez], a 'Missa Veni Sancte Spiritus' de Vulfrano [Samim], a 'Missa Lumbre' de Brumel, a 'Missa Benedicta es Coelorum Regina' de [Cristóbal de] Morales, a 'Missa Ultimi mei sospiri' de Roccho Rodio, a 'Missa de Beata Virgine' de Costanzo Porta, a 'Missa Repleatur os meum' de Palestrina, o 'Magnificat per tutti li Tuono Ecclesiastici' de Lodovico Vittoria, o 'Canoni' de Francesco Sorino, o 'Duo del Mettallo, la Decimaquarta' Opera' de Francesco Valentini, o livro de Cânone à 2, 3 e 4 vozes de Gio. Paolo Cima, a 'Cartella Musicale' de Adriano Banchieri, o 'Organo de Cantori' de Gio. Battista Rossi, e por último, a minha terceira obra. "

Bononcini explica os aspectos técnicos para a realização de dois tipos de cânone: o '*cancrizans'* (embora não utilize este termo), quando duas vozes, ao mesmo tempo, são executadas da esquerda para direita e da direita para a esquerda, com uma 'clave imaginária' no final do canto (como no exemplo 209); e o cânone 'contrário reverso', implicitamente o mais difícil em técnica por ser o último a ser explicado; neste caso, as vozes são permutadas (assim como poder ser visto na indicação nas partes) e realizadas de modo invertido – um contraponto duplo e invertido. Por fim, o autor sugere que outras obrigações ou regras ainda podem aplicadas, sendo livre ao compositor a inventá-las, além de recomendar outros

compositores que utilizam o cânone como ferramenta composicional, inclusive citando ele mesmo.

Com as informações de contidas em *Musico Prattico*, percebe-se a grande influência de Zarlino e Picerli para a teoria da *fuga* e do cânone, particularmente de Bononcini, no séc. XVII.[191]Ainda que não seja presente nenhum procedimento original, a maneira característica como as ideias são expostas revelam o contexto diverso na qual são realizadas, proporcionando uma imagem da compreensão de um comentarista intimamente ligado à tradição italiana da polifonia imitativa estrita.

[191] Um fator interessante que pode ser salientado do contexto do autor, é a maneira da exposição dos exemplos: enquanto até o início do sec. XVII os autores escrevem as linhas separadamente, a partir de então, há uma gradual poreminência na exposição por *score* (em que todas as vozes são escritas), refletindo não somente a prática de transmissão, mas também a maneira de elaboração e estudo da polifonia neste período.

Capítulo 4

O Conceito das Protoformas do Cânone

Introdução

A partir do conteúdo discutido ao longo dos três capítulos anteriores, envolvendo diversos aspectos dos eixos teóricos e práticos do cânone, propõe-se o conceito denominado 'protoformas do cânone'. Em suas sínteses, as protoformas compreendem cinco matrizes ou 'formas-base' que abarcam a organização textural dos cânones entre os séculos XIII ao XVI. Apesar da multiplicidade de termos e práticas do cânone ao longo deste período, pode-se deduzir a existência de uma regularidade textural gerada a partir da ideia da 'biparticidade' da polifonia, apresentada no capítulo 1.

O conceito das protoformas baseia-se, ademais, em um princípio especulativo ainda não apresentado; portanto, faz-se necessário incluir a ideia da 'imitação da natureza' em música, especialmente do ponto de vista renascentista, relacionando o conceito de *mímesis* à teoria e prática do cânone.

Após esta abordagem, apresenta-se, então, as protoformas propriamente ditas, elucidadas com detalhes sob o ponto de vista teórico, prático e especulativo, que incluem exemplos do repertório concernentes a cada uma.

4.1 O cânone e a 'imitação da natureza'

Como visto, a partir da *ars nova*, novos procedimentos técnicos musicais foram desenvolvidos apoiados nos avanços da escritura musical mensural, possibilitando assim, uma maior manipulação da trama polifônica e maior controle do material para as texturas mais complexas e mais densas. Lowinsky aponta que na música, a representação da natureza naquele momento é possivelmente uma consequência das múltiplas forças criativas ainda correntes, embora não há documentos que comprovem a intencionalidade entre as inovações técnicas e a representação naturalista da realidade, sendo esta apenas uma questão de especulação. O autor também aponta o século XIV, não somente como período de recriação de procedimentos

composicionais ligados a mensura, mas também como importante impulso à representatividade do naturalismo musical, na qual é consolidada no Renascimento.

> É uma questão de especulação até que ponto as inovações técnicas da *Ars Nova* surgiram do desejo em criar meios musicais para a representação naturalista da realidade. O processo em si não pode ser negado, e constitui prova de que a *Ars Nova* criou não somente novas técnicas musicais, mas uma nova ideia de simbolismo e naturalismo. Este é outro elemento renascentista na *Ars Nova*, que trazia em si as sementes intocáveis de possibilidades futuras (LOWINSKY, 1954, p.546).

No artigo *The Early Canon as Imitatio Naturae* (2007), Oliver Huck expõe duas concepções filosóficas para fundamentar a hipótese da diferenciação entre técnica e percepção (transmissão e recepção) dos processos composicionais do cânone, neste caso, representado especificamente pela *caccia*. As concepções apoiam-se em dois grupos, divididos conforme suas características 'imitativas': de um lado, obras italianas e alemãs, e do outro, obras francesas e inglesas. De acordo com o autor, o estudo das fontes de cânones italianos e alemães, demonstram ter uma representação imitativa ligada à uma percepção imediata, por meio de obras que enfatizam o senso de fuga e perseguição (*fügen und jagen*) – quando a imitação da natureza é percebida somente pelos sentidos - como apresentada nas *cacce* de Francesco Landini e nas *contrafacta* de Oswald von Wolkestein; nestes casos, a estrutura polifônica imitativa estrita é percebida auditivamente - uma voz persegue a outra. Por outro lado, as fontes francesas e inglesas, como nos *rondeaux* franceses e *rounds* ingleses, a imitação da natureza tende a ocorrer proeminentemente pelo processo intelectual, como nas representações pela *Augenmusik* (música para os olhos) da *Ars Subtilior*.

Do ponto de vista técnico, ambas as percepções (intelectuais e auditivas) são derivadas de procedimentos canônicos distintos: a *fuga* estrita, relaciona-se com a *caccia*, pois há duas vozes em posição de perseguidor e perseguido: a permutação vocal, típica dos *rondelli*, relaciona-se ao intelecto, pois a construção imitativa é percebida após um exame analítico mais detalhado. Portanto, em síntese, o conceito chave no artigo de Huck, demonstra que a representatividade em todas as denominações do processo composicional do cânone – seja ele o *rondellus*, a *caccia*, a chace, a *fuga*, o cânone propriamente dito, o *round* ou a *catch* –, "evocam movimento ou uma sequência de movimento", validando o conceito como "exemplo paradigmático de imitação da natureza em música" (HUCK, 2007: p. 7). Outros procedimentos composicionais do *cinquecento* também podem ser considerados como imitação da natureza, a

exemplo do recurso da "pintura de palavras", típicos dos madrigais italianos, principalmente a partir da segunda metade do século XVI.[192]Deste modo, o conceito da chamada "imitação da natureza", aplicado à *caccia* medieval, de acordo com Huck, resume-se em dois pontos de vista: (1) imitação icônica da natureza, percebida simplesmente pelos sentidos; e (2) imitação simbólica da natureza compreendida pelo intelecto.

Similar às conclusões de Huck, Armen Carapetyan em seu artigo, *The Concept of "Imitazione della Natura" in Sixteenth Century* (1946), relaciona a ideia da representação da natureza pelas artes no Renascimento por meio de três aspectos: (1) a imitação artística como uma cópia mecânica da aparência externa da natureza; (2) a imitação pela observação da natureza como uma organização que atua de acordo com um sistema de leis, imitada a partir das qualidades internas, essenciais para a expressividade artística; e (3) a imitação dos elementos primitivos, que retornam "à franqueza das paixões humanadas e emoções simples, tendo o seu melhor representante na arte, a literatura" (CARAPETYAN, 1946, p. 52-67). Todavia, as conclusões de ambos os autores remetem implicitamente à compreensão de *mímesis* em Platão e Aristóteles, conforme os apontamentos de Lígia Militz da Costa em 'A Poética de Aristóteles: Mimese e verossimilhança*'* (1992).

Segundo Costa, Platão é o "primeiro a expor com clareza e fundamentação as afirmações surgidas sobre as teorias do belo no início do pensamento ocidental", pois expressa a ligação existente, de toda a Antiguidade, "entre a concepção de arte e o caráter ontológico de valores metafísicos e empenhativos". Como a autora ressalta, a arte, nessa concepção, é "vinculada a uma origem divina e misteriosa", participante do ser originário, "devendo por isso 'imitar', no seu conteúdo, a realidade das formas primigênias". Entretanto, por outro ponto de vista, a mimese ainda é compreendida como verossímil representação, não relacionada com a essência da natureza, portanto, sendo "falsa, ilusória, prejudicial e perigosa ao discurso ideal do filósofo" (COSTA, 1992, p. 5). Em Aristóteles, ao contrário de Platão, o valor da arte é enaltecido justamente pela "autonomia do processo mimético face a verdade preestabelecida"; em resumo, a autora afirma:

> De ontológica, a arte passa a ter uma concepção estética, não significando mais uma "imitação" do mundo exterior, mas fornecendo "possíveis" interpretações de real através de ações, pensamentos e palavras, de experiências existenciais imaginárias. Afastada da perfeição, da divindade e da verdade primigênia, a mimese afirma-se como a representação do que

[192] Carapetyan adverte que tal representatividade é distinta das ocorrentes na *caccia* ou *chace* no século XIV, pois neste caso, a escrita descritiva "serve a outro propósito", e "não é universalmente aplicada nem sistematizada, não possuindo suporte teórico [apropriado]", diferentemente do madrigal renascentista (CARAPETYAN, 1946, p.54).

> poderia ser, assumindo um caráter de fábula. O critério do verossímil, que merecia crítica de Platão por ser apenas ilusão da verdade, torna-se, com Aristóteles, o princípio que garante a autonomia da arte mimética (COSTA, 1992, p. 6).[193]

Deste modo, com a exposição da fundamentação especulativa dos pontos conclusivos de Huck e Carapetyan, baseados implicitamente em Platão e Aristóteles, o cânone, em suas diferentes terminologias durante os séculos XIII ao XVI, pode ser relacionado ao conceito da imitação da natureza por meio da representação e evocação de movimento, essencialmente pelos dos processos composicionais representados pela *caccia* e pelo *rondellus*.

4.2 As Protoformas do Cânone

Partindo do eixo tripartido sobre os aspectos do cânone discutidos até o momento - teoria, prática e especulativa-, torna-se possível a proposta das protoformas ou formas-base para o cânone. Apesar da enorme pluralidade de obras que utilizam o artifício composicional do cânone (realizadas sob variadas terminologias, como pode ser visto no capitulo 2), entende-se que seja possível sintetizá-las em cinco 'formas' características quanto a textura.[194]

Ao analisar um cânone reconhecendo-o preliminarmente por este conceito, a reflexão analítica fundamenta-se, portanto, a partir das informações discutidas ao longo deste trabalho. O conceito de 'síntese' providencia uma contextualização histórica, bem como a compreensão dos processos composicionais pela categorização das características texturais e estruturais; uma vez que, em muitos casos, o cânone é aplicado de maneira conjunta a outros processos composicionais (como a imitação livre), sendo, portanto, apenas parte da composição. Mesmo nestes casos, o conceito pode ser aplicado, contudo, destinado somente à parte canônica.

Para maior esclarecimento, expõe-se a seguir maiores detalhes sobre cada uma das cinco protoformas, divididas em: (1) forma de 'perseguição'; (2) forma de 'rotação'; (3) elaboração métrica; (4) elaboração melódica; e (5) forma híbrida.

[193] O conceito sob esta ótica, assemelha-se a concepção da natureza especulativa de Boécio (*De instituione musica*, c. 800-830), repetida também por Marcheto de Pádua (*Lucidarium*, c.1317). O critério da verossimilidade criticada por Platão, ou apenas uma 'mera ilusão do real', torna-se em Aristóteles, "o princípio que garante a autonomia da arte mimética" (COSTA, 1992, p.6).

[194] Logo, por se tratar de formas-base ou matrizes inúmeras variantes podem ser traçadas sob cada uma das protoformas.

4.2.1 **Forma de ‘perseguição’**

Comumente associado ao cânone simples, a forma de perseguição faz-se presente quando há um determinado número de pausas entre o antecedente e o consequente imitativo estrito, resultando em uma sensação de ‘perseguição’ entre as partes, assim como no repertório das *cacce* e nas *chaces* do séc. XIV. Mesmo quando há a adição de um acompanhamento livre (como praticada na *caccia*), considera-se a obra como integrante a esta categoria avaliando a resultante do fator sonoro. [195]

Com relação ao aspecto teórico, de acordo com Zacconi e outros tratadistas do sec. XVI, o cânone simples – que resulta neste tipo de protoforma -, possui três tipos principais: sem final definido (infinito ou *circolare*); com final definido; e o *resoluto*, isto é, a ‘perseguição canônica’ inserida em um contexto imitativo livre.

Portanto, como a réplica é auditivamente aparente, relaciona-se este tipo de protoforma ao conceito platônico de *mímesis*, ou quando a réplica é percebida pela externalidade do processo imitativo, como ocorre na *caccia, Chavalcando com un giovine accorto*, de Magister Piero (ex. 212).

(cont.)

[195] O mesmo para alguns casos onde há duplas ‘perseguições’ (ou duplos cânones); pois, a partir de um contraponto livre à duas partes, geram-se dois cânones, interdependentes.

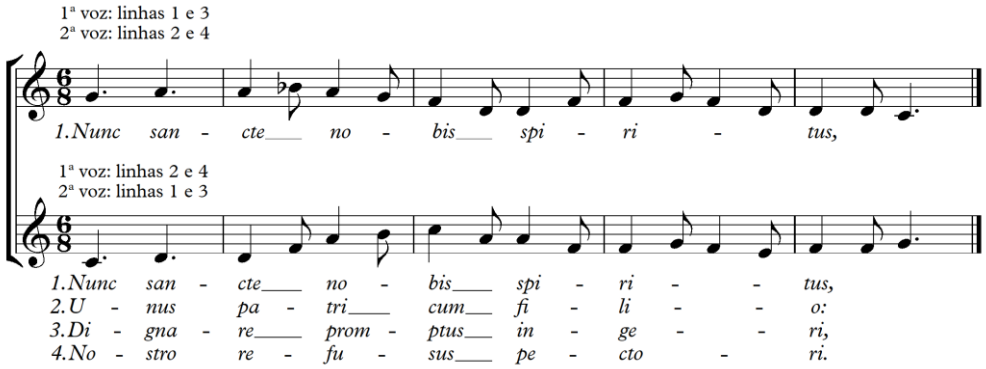
Exemplo 212: A c*accia, Chavalcando com un giovine accorto,* de Magister Piero (I-Fn 26, 91r), como exemplo da primeira protoforma, forma de 'perseguição'. Transcrição de W. Thomas Marroco em *Fourteenth-Century Italian Cacce* (1961), p.15. Neste caso, a textura é formada por um cânone à duas partes, e o típico contraste no *ritornello*.

4.2.2 **Forma de 'rotação'**

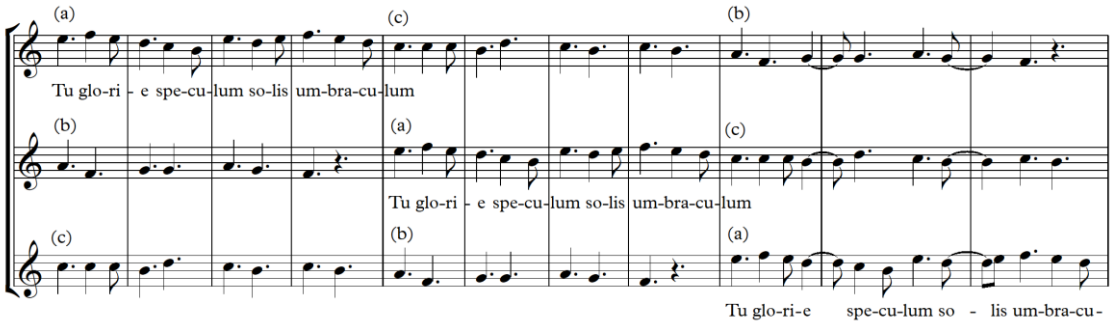
A segunda protoforma está associada estritamente ao processo da permutação vocal, como presente nos *rondelli*. Quanto a estrutura, revela-se, na maioria das vezes, em seções da obra – diferentemente da protoforma anterior -, embora a permutação vocal também possa ocorrer no todo. Assim como apresentado no capítulo dois, além da permutação vocal, o uso do movimento contrário entre as vozes é caracteristicamente associado ao *rondellus*, além da relação em discanto (nota-contra-nota) entre as partes (de maneira similar ao *conductus*). De

modo geral, esta protoforma utiliza-se geralmente de duas ou três partes, como o *Nunc sancte* (ex. 213), e o anônimo de proveniência inglesa, *Flos regalis* (ex. 214).

Neste caso, a trama polifônica ocorre simultaneamente e não progressivamente, o processo dá-se pelo conceito aristotélico de mimese, tornando necessário um aprofundamento estrutural e intelectual para a compreensão do procedimento imitativo.



Exemplo 213: *Rondellus*, *Nunc sancte nobis spiritus* (Bodleian Library, MS Corpus Christi College 134, f.73). Originalmente não possui barra de repetição.[196]



Exemplo 214: Excerto do *rondellus*, *Flos Regalis*, anônimo do século XIV. As letras entre parênteses referem-se à segmentação permutada entre as vozes. Transcrição de Richard Taruskin publicado em *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century* (2010), cap. 11, p.404-406.

4.2.3 **Forma de elaboração métrica**

A terceira protoforma é resultante do desenvolvimento do controle do material polifônico por meio da notação, ocorrido essencialmente a partir do sec. XIV. Entende-se por elaboração métrica, dois processos ligados a manipulação deste parâmetro: proporção e

[196] Para o efeito da permutação vocal neste exemplo é necessário a execução integral; percebe-se que os finais da frase coincidem com o início da próxima repetição.

mensura. Nestes casos, as vozes canônicas são geradas por meio da equivalência entre dois ou mais valores que correspondem a estes parâmetros. Como apresentado no primeiro capítulo, equivalem aos cânones 'não-fugais'; pois, diferente da primeira protoforma, não possuem necessariamente a relação de 'perseguição', mas sim, a elaboração conjunta entre as partes, como no conhecido cânone proporcional, *Agnus dei* II, da *Missa L'homme Armé Super Voces Musicales* de Josquin Desprez.

Tendo em vista o elevado grau de elaboração aplicado ao desenvolvimento entre as partes, esta protoforma apoia-se ao conceito aristotélico de mimeses.

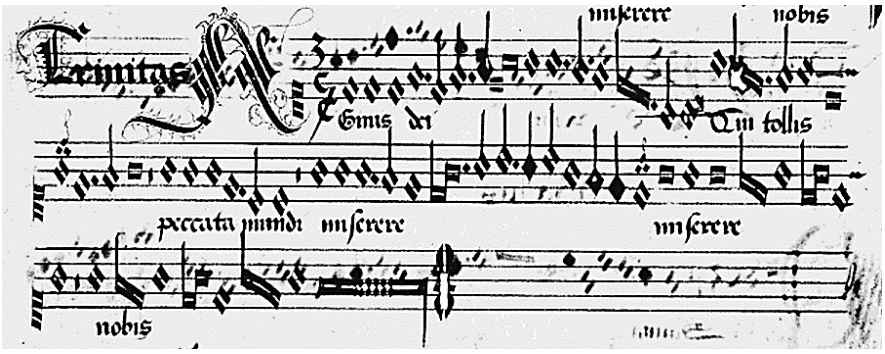


Figura 40: *Agnus Dei* II (VatS 197, f. 9v). Biblioteca Apostolica Vaticana.

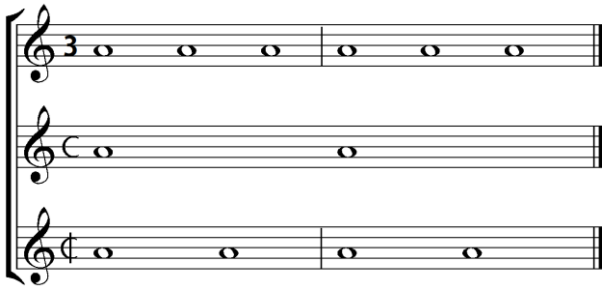


Figura 41: Relação de proporção entre as vozes de acordo com os sinais. A voz intermediária do cânone do Agnus Dei II assegura o valor integral (*integer valor*) ou a referência do *tactus* representada pela semibreve (S). A voz inferior é escrita em *proportio dupla* (S = minima) e a voz superior em *diminutio tripla*, o qual três 'S' são iguais a uma do *integer valor*.

Exemplo 215: Resolução do *Agnus Dei* II conforme edição de A. Smijers (Amsterdam: Prostat Apud G. Alsbach & Co., 1957).

4.2.4 **Forma de elaboração melódica**

Assim como a categoria anterior, a quarta protoforma apoia-se na elaboração conjunta de um determinado parâmetro, porém, neste caso, o melódico. Entre os três tipos mais recorrentes encontra-se o desenvolvimento por movimento contrário (*cancrizans*), por movimento inverso (*per arsin & thesin*) e por modulação (ou apenas, *per tonus*). Salienta-se que para serem entendidos sob esta protoforma, o desenvolvimento da trama polifônica estrita deve ocorrer simultaneamente, caso contrário, entende-se como pertencente a primeira protoforma. Para exemplificar este processo, apresenta-se dois exemplos: um excerto do *rondeau*, *Ma fin est mon commencement*, de Guillaume de Machaut (ex. 216); e um moteto anônimo publicado por Petrucci (fig. 42), o *Motetti A numero Trentatre A* (Veneza, 1502).

Da mesma maneira que a anterior, esta protoforma apoia-se também no conceito aristotélico de mimeses, em virtude do elevado grau de elaboração aplicado ao desenvolvimento entre as partes.

Exemplo 216: Excerto do *rondeau*, *Ma Fin est Mon Commencement*, de Guillaume de Machaut (c.1360), onde ocorre o eixo de mudança de direção retrógrada nas três vozes.

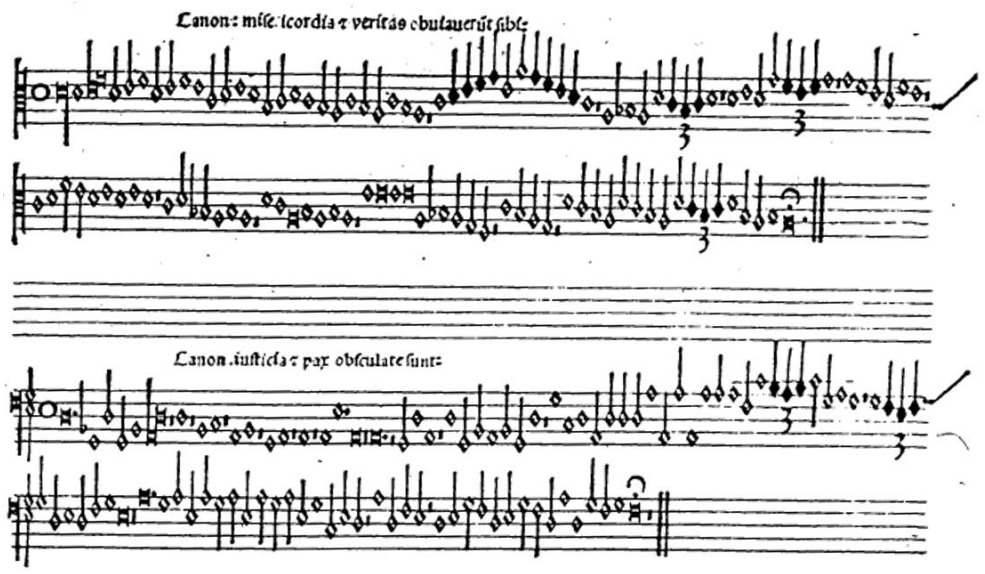


Figura 42: *Mottetti A, numero Trentare A.* No *altus*, lê-se: '*misericordia et veritas obviarveunt tibi*'. No *bassus*: '*justicia et pax obisculate sunt*'. Ambas as vozes formam o verso onze do salmo 84 (85): "Misericórdia e verdade se encontram, justiça e paz se beijam". Ambas as vozes lidas retrogradamente, geram outras duas partes, totalizando quatro vozes.

(cont.)

(cont.)

Exemplo 217: Resolução do Cânone Retrogrado, *Mottetti A, numero Trentare A.*

4.2.5 **Forma híbrida**

A quinta e última protoforma caracteriza-se pela aplicação conjunta de duas ou mais protoformas anteriores; logo, invariavelmente, cânones relacionados a esta forma possuem três ou mais partes, devido a concatenação de dois uns mais procedimentos canônicos diversos entre si. Se comparada às outras protoformas, observa-se um número reduzido de obras que aplicam este processo.[197]

Talvez o exemplo mais conhecido entendido como pertencente à esta categoria, é a *rota, Summer is icumen in* (ex.44, p. 110 a 112), um dos primeiros registros do cânone de meados do século XIII. Neste exemplo, como visto no capítulo 2, reúne-se dois procedimentos composicionais distintos, divididos em duas estruturas formando por um total de seis vozes: quatro vozes que procedem de maneira de 'perseguição' (primeira protoforma), enquanto que o repetitivo *pes*, formado pelas outras duas vozes, realizam entre elas a técnica da permutação vocal (segunda protoforma).

[197] Exclui-se aqui os cânones chamados 'polimorfos', ou aqueles que possuem mais de uma resolução. No caso da quinta protoforma, procedimentos diversos são observados em uma única resolução.

Considerações Finais

Por meio do levantamento de dados relativos ao objeto de pesquisa, resultante do cruzamento dos pontos de vista teórico, prático e especulativo, estabeleceram-se relações conceituais e musicais entre as primeiras manifestações da polifonia imitativa estrita na Idade Média e a cristalização terminológica do cânone no final do Renascimento. Este processo metodológico e reflexivo resultou na elaboração do conceito das protoformas do cânone, condensado em cinco matrizes ou formas-base, que sintetizam as variadas manifestações do cânone ao longo dos séculos XIII ao XVI.

Entende-se que o rigor da réplica manifesto no cânone - aplicado em toda composição ou em parte dela -, possui um número limitado de possibilidades texturais relativas às múltiplas características da transmissão musical resultante de características da notação mensural e das relações entre consonância e dissonância de tradição medieval. Como apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, a presença das terças no repertório essencialmente a partir do sec. XIII (historicamente ligadas às manifestações musicais de tradição inglesa) influencia significativamente as possibilidades de combinação e elaboração de processos canônicos no continente. Ou seja, amplia-se a possibilidade de desenvolvimento e transformação decorrentes da manipulação dos parâmetros musicais, em conjunto aos avanços posteriores do controle da transmissão musical – assim como demonstradas nas estruturas isorítmicas do século XIV, por exemplo -, possibilitando a realização de novas técnicas de composição estrutural estritamente baseadas em processos canônicos, que podem ser organizados e analisados baseando-se no conceito das protoformas.

Como consequência da elaboração do conceito das protoformas, organizadas conforme características particulares da derivação do material a partir de uma única ‘ideia’, a natureza do cânone não é compreendida como ‘imitativa’, ainda que seja possível afirmar o ato da ‘réplica’ entre antecedente e o(s) consequente(s) na trama polifônica: o cânone é entendido como uma ‘estrutura’ que é especificamente elaborada para uma determinada obra, cujo processo ‘imitativo’ é fixo, diferenciando-se da natureza ‘livre’ (ou mais exatamente de elaboração e variação motívica), presente no conceito da imitação do séc. XVI. Um dos principais argumentos que sustentam este entendimento, é a manifestação tardia do verbo ‘*imitatur’* realizado por Bartolomeo Ramos de Pareja, em seu *Musica Pratica* (1482), relacionado o ato de replicar o *cantus firmus* em uma *fuga*, revelando uma possível preocupação terminológica realizada no ato de variação imitativa de uma ideia musical menos

rigoroso:[198] entendimento que influenciará o termo *imitazione* (em contraposição a *Fuga* ou a *Consequenza*) utilizado por Zarlino. Ainda que o fenômeno da imitação em si ocorra ao menos desde o sec. XII, interessantemente a evidência documental do termo ocorre somente quando a imitação livre se torna mais presente, estabelecendo-se, assim, como a 'essência' da polifonia renascentista, renegando o rigor presente no cânone à 'maneirística' medieval; haja visto que humanistas como Glareanus e Vicentino refutam explicitamente o rigor canônico - dado ao caráter 'fixo' e imutável, e em alguns casos, abusivamente 'obscuros'-, apreciando a imitação livre que colabora expressivamente à valorização da cultura grega, sobretudo ligada à palavra.

Portanto, cada uma das protoformas do cânone oferece uma síntese das elaborações estruturais canônicas, tornando-as formas 'prototípicas' destinadas a organização e a análise a este repertório em sua pluralidade de gêneros, desde a *rota* até o cânone propriamente dito, entendendo a 'imitação', neste contexto, como aspecto adverso a construção do processo canônico em si.

[198] Um argumento complementar a este apoia-se no comentário realizado por Cerone em *Melopeo* (1613) ao concluir que os 'antigos escritores' poderiam chamar de 'cânone' uma passagem que consta apenas um início imitativo, uma vez que "não havia o termo imitação" para tal situação (CERONE, 1613, p.763). Vale lembrar que esta mesma passagem está traduzida integralmente a partir da p.250 deste trabalho.

Referências Bibliográficas

Fontes Primárias

AARON, Pietro. *Il Toscanello in Musica*. Veneza, 1529. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 1999.

AFFLIGEMENSIS, Johannes. De musica cum tonario. In: *Corpus scriptorum de musica*, vol. 1. Ed. J.Smits van Waesberghe. Rome: American Institute of Musicology, 1950.

AREZZO, G. Micrologus. In: *Corpus Scriptorum de Musica*, v. 4. Ed. J.Smits van Waesberghe. Rome: American Institute of Musicology, 1955.

ARTUSI, Gio. Maria. *L'arte del contraponto*. Bolonha: Giacomo Vicenti, 1598.

BELDOMANDO, Prosdocimo de. *Contrapunctus*. Volume 1 da Greek and Latin Music Theory Series. Editado por Jan William Herlinger. Nebraska: University of Nebraska Press, 1984.

BOETHIUS, Anicius Manlius Severinus. *De institutione musica:* liber I. Cambridge: Trinity College, R.15.22, 944.

BONONCINI, Gio. Maria. *Mvsico Prattico*. Bologna: Giacomo Monti, 1673.

CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro*. Napoles: Ivan B. Gargano & Lucrecio Nucci, 1613.

COUSSEMAKER, Edmond. *Scriptorum de Musica Medii Aevi. Nova Seriem a Gerbertina Alteram*. Paris: A. Duran et Pedone-Lauriel, 1864-1876. 4 v.

DIRUTA, Girolamo. *Il Transilvano*. Veneza: Alessandro Vicenti, 1597.

EGIDI, F. *I documenti d'amore di Francesco da Barberino*. Rome: Presso la Società ,1902. v. 2.

GAFFURIUS, F. *Pratica Musicae*. Editado por Clement A. Miller. American Institute of Musicology, 1968.

GERBERTO, M. *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra Potissimum*. Graecii: Typis San-Blasianis, 1784

LIÈGE, J. *Speculum musicae*. Editado por Roger Bragard. Berlin: American Institute of Musicology, 1973.

MORLEY, Thomas. *Plain and Easy Introduction to Pratical Music*. London: Peter Short, 1597.

PAREJA, Ramos de. *Musica Pratica*. Ed. por Johannes Wolf. Leipzig: Breitkopf & Härtel Verlag, 1901.

PICERLI, Silvero. *Specchio di Musica*. Napoli: Ottavio Beltrano, 1630.

RECKOW, F. *Der musiktraktat des Anonymus 4*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1967.

REIMER, Erich. Johannes de Garlandia: De mensurabili Musica. In: *Archiv für Musikwissenchaft*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1972.

REISS, J. Pauli Paulirinus de Praga Tractatum de Musica (etwa 1400). In: *Zeitschrift für Musikwissenchaft*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1924-1925.

ROHLOFF, Ernst. *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*. Leipzig: Grubrüder Reinecke, 1943.

SEAY, Albert. *Johannes de Grocheo: Concerning Music (De Musica)*. Colorado Springs, 1973.

SWEELINCK, Jan P. *Werken, 10: Composition Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweling*. Ed. H. Gehrmann. Lepzig: Breitkopf und Härtel, 1901.

TINCTORIS, Johannes. *Terminorum Musicae diffinitorium*. Treviso: Gerardus de Lisa, c. 1494.

VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre, 1555.

ZACONNI, Lodovico. *Prattica di musica.* Veneza: Alessandro Vicenti,1622.

ZARLINO, Gioseffo. *Le Istitutioni Harmoniche*. Veneza, 1558. New York: Broude Brothers, 1965.

Dicionários e verbetes

APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. 2. ed. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1974.

BERTONE, G. *Breve dizionario di metrica italiana*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi. 1999.

BRETT, P. "Morley, Thomas". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie e John Tyrell (Ed). London: Oxford University Press, 2001.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Lingua Portuguesa*. 4.ed.revista pela nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

DICIONÁRIO de Latim-Português. 4. ed. Porto: Porto Editora, 2012.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Terminologie der musikalischen Komposition*. Berlin: Franz Steiner Verlag, 1996.

FULLER, S. "St. Martial". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie e John Tyrell (Ed). London: Oxford University Press, 2001.

HUDSON, G. "Cerone, Pietro". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie e John Tyrell (Ed). London: Oxford University Press, 2001.

JOHNSON, D. "Round". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie e John Tyrell (Ed). London: Oxford University Press, 2001.

LOSSEFF, N. "Diaphonia". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie e John Tyrell (Ed). London: Oxford University Press, 2001.

MANN, A.; WILSON, K.; URQUHART, P. In: *Canon (i).* The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Stanley Sadie e John Tyrell (Ed). London: Oxford University Press, 2001.

NEWES, V. "Chace". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie e John Tyrell (Ed). London: Oxford University Press, 2001.

RANDEL, Michael Don. *Harvard Concise Dictionary of Music*. Cambridge: Belknap of Harvard University Press, 1978.

_____. *The Harvard Dictionary of Music*. 4. ed. Cambridge: Belknap Press, 2003.

SANDERS, E. "Rondellus". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie e John Tyrell (Ed). London: Oxford University Press, 2001.

_____; LEFFERTS, N. "Motet". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie e John Tyrell (Ed). London: Oxford University Press, 2001.

_____; LINDLEY, M; FLOTZINGER, R. "Color". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie e John Tyrell (Ed). London: Oxford University Press, 2001.

SINGER, G. "Zacconi, Ludovico [Giulio Cesare]". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie e John Tyrell (Ed). London: Oxford University Press, 2001.

SPINELLI, Vicenzo; CASASANTA, Mario. *Dizionario Completo, Italiano – Portoghese (Brasiliano) e Portoghese (Brasiliano) - Italiano.* Milano: Editore Ulrico Hoepli, 1983.

TILMOUTH, M; SHERR, R. "Parody". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie e John Tyrell (Ed). London: Oxford University Press, 2001.

VON FISCHER, K.; D'AGOSTINO, G. "Caccia". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie e John Tyrell (Ed). London: Oxford University Press, 2001.

Fontes Secundárias

ADLER, Guido (org.). *Handbuch der Musikgeschichte*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1929.

APEL, W. *The History of Keyboard Music to 1700*. Indiana University Press. 1997.

_____. *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. 4. ed. Cambridge: The Mediaeval Academy of America, 1942.

ASENSIO, Juan Carlos. *El Canto Gregoriano*: Historia, Liturgia, Formas. Madrid: Alianza Editorial: 2008.

ATKINSON, Charles M. *The Critical Nexus*: Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music. New York: Oxford University Press, 2009.

BENT, M. The Earliest Fifteenth-Century Transmission of English Music to the Continent. In: *Essays on the History of English Music*. Great Britain: Boydell Press, 2010.

BOKEDAL, Thomas: *The Formation and Significance of the Christian Biblican Canon: A Study in Text, Ritual and Interpretation*. London: Bloomsbury Publishing, 2014.

BUKOFZER, M. Fauxbourdon Revisited. In: *The Musical Quartely*. London: Oxford University Press. Vol. 38, n. 1. 1952.

_____. Popular Polyphony in the Middle Ages. In: *The Musical Quartely*. London: Oxford University Press. Vol. 26, n. 1, 1940.

BLUM, Fred. Another Look at the Montpellier Organum Treatise. In: *Musica Disciplina*, Berlin, v. 13, 1959.

CARDINE, Don Eugène. *Primeiro Ano de Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana*. Tradução Eleanor Florence Dewey. São Paulo: Attar Editorial, 1989.

CARDUCCI, Giosue. *Cacce in Rima*: dei Secoli XIV e XV. Bologna: Nicola Zanichelli, 1896.

CHRISTENSEN, Thomas (org.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. London: Cambridge University Press, 2006.

DEBENEDETTI, S. Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale. In: *Studi medievali ii*, Turim, 1906-1907.

ELLINWOOD. The "Conductus". In: *The Musical Quaterly*, London, v. 27, n.2, 1941.

EVERIST, Mark (org.). *The Cambridge Companion to Medieval Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

FALCK, Robert. "Rondellus", Canon and Related Types before 1300. In: *Journal of American Musicological Society*, Brunswick, v. 25, n.1, 1972.

_____. [Letter from Robert Falck]. In: *Journal of the American Musicological Society*, Brunswick, v. 32, n.1, 1979.

FÉTIS, François-Joseph. *Traité du conterpoint et la fugue*. Paris: E. Troupenas et cie, 1846.

FULLER, S. Early polyphony to circa 1200. In: *The Cambridge Companion to Medieval Music*. Editado por Mark Everist. Cambridge: Oxford University Press, 2011.

_____. Theoretical Foundations of Early Organum Theory. In: *Acta Musicologica*, Innsbruck, v.53, n.1, 1981.

_____. Review by Sarah Fuller. In: *Journal of Music Theory*, North Carolina, v.33, n.2, 1989.

GUARNERIO, Pier Enea. *Manuale di Versificazione Italiana*. Milano: Francesco Vallardi, 1913.

GÜNTER, Ursula. The 14th-Century Motet and Its Development. In: *Musica Disciplina*, Berlin, v.12, 1958.

HARRISON, F. Rota and Rondellus in English Medieval Musica. *Preceedings of the Royal Musical Association 86*. 1960.

HERLINGER, J. Medieval canonics. In: *Cambridge History of Western Music Theory*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2006.

HIBBERD, Lloyd. Giraldus Cambrensis on Welsh Popular Singing. In: *Essays on Music in honor of Archibald Thompson Davison*. Cambridge: Harvard University Press, 1957.

HOOPIN, Richard H. *Anthology of Medieval Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1978.

_____. *Medieval Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1978.

KENNEDY, Sylvia W. "English Discant" and Discant in English. *The Musical Quarterly*. London: Oxford University Press, Vol. 45, n. 1, 1959.

LOPATIN, Mikhail. Canonic techniques in the caccia: compositional strategies and historic development. *Plainsong and Medieval Music*. Cambridge: Cambridge University Press, v.23, 2014, p.179-200.

LOWINSKY, E.E. Music in the Culture of the Renaissance. In: *Journal of the History of Ideas*. Pennsylvania, v. 15, n. 4, 1954.

LUDWIG, Friedrich. Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesllchaft*. Berlin: Leipzig: Breitkopf & Härtel 1903-1904.

MANN, Alfred. *Study of Fugue*. New York: Dover Publications, 1987.

MARROCCO, W. Thomas. *Fourteenth-Century Italian Cacce*. The Medieval Academy of America. Cambridge. 1961.

MIGNE, Jacques-Paul (org.). *Patrologiae Cursus Completus*. Paris: Garnier, 1880. v. 132.

MULLALY, R. Johannes de Grocheo's 'Musica Vulgaris'. In: *Music & Letters*, Oxford, vol. 79, n. 1. 1998.

NEWES, V. Chace, Caccia, Fuga: The Convergence of French and Italian Traditions. In: *Musica Disciplina*, Berlin, v.41, 1987.

_____. *Fuga and Related Contrapuntal Procedures in European Polyphony ca. 1350-1420*. 1987. 491f. Tese (Doutorado em Música) – Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences, Bradeis University, Boston.

NOVATI, Francesco. Contributi alla storia dela lírica musicale neolatina. Per l'origine e la storia dela caccia. In: *Studi medievali II.* Università degli Studi di Firenze. Firenze, 1906-1907.

PALISCA, Claude V (coord.). *Hucbald, Guido, and John On Music*: Three Medieval Treatises. Trad. por Warren Babb. New Haven: Yale University Press, 1978.

PAGE, C. Johannes de Grocheio on Secular Music: a Corrected Text and a New Translation. In: *Plainsong & Medieval Music*. Cambridge University Press. Vol. 2. 1993.

PARRISH, Carl. *A Treasury of Early Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1958.

PIRROTA, Nino. Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale. In: *Festschrift Heinrich Besseler*. Institut für Musikwissenchaft der Karl-Marx Universität. Leipzig, 1961, 155-161

RASCH, R. Tuning and Temperament. In: *Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

REANEY, Gilbert. Concerning the Origens of the Rondeau, Virelai and Ballade Forms. In: *Musica Disciplina*, v.6, n.4, 1952.

REANEY, G.; GILLES, A.; MAILLARD, J. The "Ars Nova" of Philippe de Vitry. In: *Musica Disciplina*, Berlin, v.10, 1956.

RECKOW, F. "Rondellus/rondeau, rota". In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie.* Stuttgart: Steiner-Verlag, 1972.

REESE, Gustave. *Music in the Renassaince*. New York: W.W. Norton & Co., 1959.

RIEMANN, H. *Geschichte der Musiktheorie.* Leipzig: Max Hesse Verlag, 1898.

_____. *History of Music Theory*. Traduzido e comentado por Raymond H. Haggh. New York: Da Capo Press, 1974.

ROHLOFF, Ernst. *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*: Media latinitas 2. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1972.

SANDERS, Ernest H. In: *Sumer is icumen in.* The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Stanley Sadie e John Tyrell (Ed). London: Oxford University Press, 2001.

_____. Peripheral Polyphony of the 13th Century. In: *Journal of the American Musicological Society*, Brunswick, v.17, n.3, 1964.

_____. [Letter from Ernest H. Sanders]. *Journal of the American Musicological Society*, Brunswick, v. 32, n.1, 1979.

SCHILTZ, Katelijine. *Music and Riddle Culture in the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

SCHILTZ, Katelijine; BLACKBURN, Bonnie J. *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries – Theory, Practice, and Reception History*. Leuven: Peeters, 2007.

SEAY, A. *Music in the Medieval World*. 2. ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1975.

SMITH, Anne. *The Performance of 16th Century Music:* Learning from the theorists. New York: Oxford University Press, 2011.

STRUNK, O. *Source Readings in Music History*. New York: W.W.Norton & Company, 1950.

TENNEY, James. *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'*. New York: Excelsior Music Publishing, 1988.

TRACHIER, Olivier. *Aide-Mémoire du Contrepoint du XVIe Siècle.* Paris: Durand Editions Musicales, 1994.

WALKER, Paul Mark. *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*. New York: Eastman Studies in Music, 2004.

WOLF, Johannes; FLEISCHER, Oskar (org.). *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1899-1900.

WUIDAR, L. *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du 17e siècle*. Bruxelles: P.I.E Peter Lang, 2008.

ANEXO I

Prattica di Musica (1596)

L. Zacconi

Che coſa ſia Canon, & come vadi cantato. Cap. LVI.

Dopò l'hauer molto ben ricercato le coſe che ſi appartengono alle figure Muſicali, dechiarato ogni dubbio, inſegnato come, quanto, & di che valore ſieno eſſe figure; è ben ragione che vediamo le coſe piu intrinſeche, & piu profonde: alle quali volendo io dar principio con uengo hora dimoſtrare, & auertire, che ſpeſſe volte due parte cantano una dentro all'altra; cioè quella iſteſſa coſa che canta vna parte, dopò l'hauer aſpettato alcune pauſe le canta ancora l'altra.

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 vna contenute. Alcuni uogliano dire che ſi dice Canon a canendo; ma non è da credere: perche ſe queſto, foſſe ogni ſorte di canto ſi chiameria Canon, perche ſi cantano, & ſeria vn nome che ſeruiria ad ogni ſorte di cantilene: ma credo bene che in Greca voce riſſoni altro di quello che riſſona in latino. Uenghi dunque da qual ſi uogli coſa, baſta che Canon appreſſo i Muſici vuol dire una compoſitione fatta con artificio tale, che vna parte canta quello che canta l'altra: Et è di due ſorte vno chiamato ſemplice, & l'altro reſoluto. Il Canon ſemplice è quello che non ha altro accompagnamento di parte ſolo quelle che cantano l'iſteſſo, & ſi vanno dietro l'uno all'altro, come per corona. Il Canon reſoluto è quello che nell'accompagnamento delle altre parte ſi può riſoluere, cioè è una parte che ne contien dua, vna delle quali può eſſere in un'altra parte riſoluta. Il primo modo è il piu commune che ſi troua, & ſi può dire che per lui li cantori intendino il ſecondo, & ſi ſuol fare ſempre all'Vniſono che uiene a dire in una iſteſſa uoce. Ma perche le parte che hanno da andarli dietro, & ſeguitare, ſe non haueſſero qualche inditio o ſegno, non ſapriano mai quando incominciare; per queſto li pongano un .S. coſi puntato da ogni banda: per il quale uogliano i Compoſitori che i cantanti ſappiano quel ſegno eſſer inditio di dar principio, non hauendo piu riguardo a ponerlo di ſotto che di ſopra, come quì ſi uede.

Coſi principia chi che ſi ſia, & giunto al primo ſegno incomincia l'altro; come queſto ſecondo è giunto anch'egli al primo ſegno, incomincia il terzo: coſi uengano a cantar tutti; Et nota che non per altro gli ſi pone quella fine; ſolo che per poterlo intorno a beneplacito de cantori girare, & farne corona fin tanto che a loro piace di cantarlo. A queſta ſorte de canti non ui ſi ſogliano porre altre parole, eſſendo fatti per cantarli a modo di circolo, & li baſta di hauer di ſopra notato Canon, moſtrando ò col numero ò con gli .S. puntati, quante parte ui hanno da cantar ſopra.

Ma prima che io vada piu inanzi, ò che io deſcenda alla dechiaratione del Canon che ſi riſolue; dirò di queſto commune che di lui niſciuno ne ha da dubitare, eſſendo nella Muſica, & tra cantori coſa ſi publica, & notoria, che non ha punto biſogno di altra proua ò dimoſtratione: Et quello che in queſto caſo piu ſi deue auertire è che ſi come ſimil ſorte de Canoni communi riſſonano bene con figure, & poſſano a modo di circulo ò corona ſeruire, & eſſer cantati: coſi ancora poßano eſſer accompagnati con parole; & hauer la ſua terminata fine. Dell'uno e dell'altro in prima viſta par che non vi ſia contradittione, ò in che contradirli: perche ſe vi ſono le figure Muſicali, è ben ragione che ſotto vi ſi poſſino cantar le parole: maſſimamente ſe le ſono commode, & atte ad eßerui cantate.

Et poi in quel modo che ſi finiſcano quando ſi vogliano finire, ò che chi canta ſi determina di romperui la corona et imporui il fine, coſi ancora in qual ſi voglia caſo non biſogna credere che tutti ſi poſſino coſi volgere & girare, come ſi gira & volge queſto ſuperiore: perche ſe ne

trouano

trouano de quelli che ſono della medema ſorte in quanto che ſono Canoni ſemplici, & nondimeno finiti che ſi ſono di cantare vna volta, non ſi poſſano ritornar a dire: Queſto ne lo dimoſtrò Pietro Molu per quanto ſi tiene, & crede; tenendoſi per coſa certa ch'egli ſia ſtato quello che habbia composto queſto infraſcritto Canon.

Scriuendoli ſotto queſte parole Trinitas in vnitate, & vnitas in Trinitate, non per altro effeto, & cauſa, che per dimoſtrare ſotto la prima parola Trinitas, la quantità delle voci che poſſano cantar queſto canto; & con quell'altra in vnitate la diſtanza, ouero la conuenienza della voce in che ſi ha da principiare: ma perche eſso canto è fatto con tal miſterio, & arte, che venendoſi al fine non ſi può paſsar piu oltre, come ſi paſsa ne gli altri, che ſe ne fa quella corona che l'huomo vuole; per queſto immediatamente vi poſe, & vnitas in Trinitate; volendo che per ſimil parole s'intendi queſte tre voci conformemente in vna vnità finale vnirſi inſieme.

Queſta maniera e queſto ſtile è lodeuole, per non eſſerci pur imaginata ragione che li contradichi, & qui per altro il non ſi pone che per dimoſtrare come ci ſono, & ſi fanno de i Canoni ſemplici che ſi riuolgano a modo di corona, & d'altri che terminati vna volta non ſi poſſano circulare, ouero ridire, ſenza non imporui il fine. A i Canoni i corona che ſono quelli del primo eſsempio biſogna porui i ritornelli che ſono quelle linee puntate che hanno nel fine, chiamate ſegni di repetitione; Ma alli ſecondi per eſſer priui di queſta habilità di poter circulare, & andar a torno a modo di corona, vi ſi pone il fine ordinario che ordinariamente ſi ſuol porre alle cantilene commune.

I Canoni di riſsolutione, poi ſono ſempre inſerti, & concertati con altre parte, & hanno non ſolo le parole di ſotto che hanno l'altre parte; ma anco ſi ſogliano fare al Uniſono, alla Seconda alla Terza, & via di mano in mano ſino all'ottaua, come per darne vn poco di notitia ſe ne forma l'infraſcritto eſſempio, ponendoui vna parte dentro all'altra co i ſegni, & le parole che ordinariamente ſogliano hauere.

CANTO
ALTO

TENORE
BASSO

Queſto modo di cantare da Compoſitori ſpeſſe uolte viene uſato, ſopra del quale non naſcie veruna difficultà; attento che due parte cantano in una, incommincianꝺo l'altra à cantare quando la prima che canta è giunta al ſegno della ſudetta lettera puntata. Biſogna ſaper pigliar la uoce: perche quando il Canon è al Uniſono, hora è alla ſeconꝺa, alla terza &c. non ſolo biſogna alzarſi dal primo che commincia una ò due uoci quanto dicano le parole: ma anco con l'alzarſi mutar il nome alle figure: cõme ſeria a dire ſe la parte che incõmincia dice

colui che l'ha da ſeguitare alla ſeconꝺa; quando ſerà giunto al determinato ſegno, biſogna che commінci & dica.

Coſi ancora ſe uno ha ſeguitar alla terza, ſpettato tutto quello ch'egli ha da ſpettare in queſto modo ha da commінciare;

che com cõmin- princi-- manie- mo eſſẽ

minciando coſi tutti, tutti incіaranno bene. L'inditio di piare ſi moſtra nel iſteſſo ra che ſi è moſtrato nel pripio: ma per farlo finire gli ne pongano un altro ſimile come ſi uede: accioche quello che ha principiato prima eſſendo giunto con l'altre parte al fine, tutte loro non habbiano da ſpettar quello che ha principiato dopoi, e però ui ſi pone quell'iſteſſo inditio che ſi pone nel principio, accioche ſi come il primo è per colui che ha da ſeguitare; coſi ancora il ſecondo per quando ha da finire: Mi pare che intende bene il primo eſſempio, facilіſſimamente habbia da intendere anco il ſecondo, eſſendo nelle regule & ne gl'ordini queſi una coſa iſteſſa. Quel cantore che gl'ha da cantare, altro non ha da oſſeruare, ſolo che, eſſendogliene propoſto uno, s'egli lo troua ſenza'altro numero ò uoce, cioè che non dica altro ſe non Canon; ſintende ſempre ch'egli ſia al Uniſono, ſe bene al dì d'hoggi molti Compoſitori non li ſegnano con altre annotationi, & nondimeno uogliano che ſiano inteſi per quelli che ſono; che ſeranno alle uolte alla quarta, ouero alla quinta. Quante queſti faccino bene lo laſcio al giuditio altrui giudicare; uolendo che un ſemplice Cantore intenda i loro miſterioſi canti. Però dico che non eſſendoci ne parole ne numero che dimoſtri s'egli è alla quarta, ouero alla quinta; ſempre ſi ha da intendere al Uniſono: ma quando dopo la parola Canon ſeguita altra parola; ha da guardare ſe quella parola dice ſeconda, terza, quarta &c. & da quel la pigliar l'ordine di cantarle; incommінciando à cantare colui che ſeguita, quando la prima parte è giũta al inditio. Queſta maniera di cantar una parte dentro del altra; tanto nel Baſſo et nel Tenore, quanto che nel Altro & nel Soprano può ſtare; & la parte che ha da ſeguitare tanto può ſeguitar di ſotto quanto che di ſopra: e però nel porui di ſopra Canon, ſempre ui ſi ſol porre ad ſecundam, ad tertiam, ad quartam &c. agiongendoui ſuperius ouero inferius, che dimoſtra ſe ſi ha da ſeguitar di ſotto ouero di ſopra: Ma perche paſſando dal Uniſono al ottaua, ui paſſa la quarta, & la quinta; le quali il piu delle uolte ſono chiamate con altri nomi & dette ſotto altre uoci; per queſto fa biſogno di ſapere, & oltra il ſapere di tenerſi a mente che la quarta ſi chiama Diateſſeron, la quinta Diapente, et l'ottaua Diapaſon tolte dalle parole Greche come nella Theorica di ogni ſi può uedere: per queſto dico che non ſolo biſogna auertire di incommінciare a tempo & bene: ma anco di non torre un ſignificato per l'altro, cioè che per la Diapaſon non foſſe tolto la quinta, la Diapente per la quarta, ò la Diateſſeron per l'ottaua; perche oltra il grand'errore che ſi commetteria; quel tale dimoſtreria una grande ignoranza, & da Muſici ſeria molto ben beffeggiato. Il Canon dunque è una maniera di cantare che piu parte cantano una coſa iſteſſa; & può eſſer all'Uniſono, alla ſeconda, alla terza &c. ſino alla ottaua; & ſe ſi troua alle uolte Cænon ad nonam ad decimam & ad bis Diapaſon, le ſe riducan ſotto à queſte prime di donde ſono deriuate, & ſi cantano all'ottaua di ſotto ouero di ſopra come ſono gl'inditij delle parole: baſta che da queſti principij ſi caua il modo di cantare qual ſi uoglia Canon. Reſta ſolo che io dica come ui ſono alcuni che componendo i canoni ſuoi gli hanno in ſcritto con queſte uoci; Canon in Tono, in Semiditono, in Exacordo &c. che uogliano dire Canon ad ſecundam ad tertiam minorem & ad ſextam: come nel Lib. Quarto & nel Cap. 3. la dechiaratione de tutti queſti nomi ſi puotrà uedere: Coſe piu toſto da dotto Theorico che da ſemplice Prattico.

Similmente

Similmente ancora ſi trouano alcuni ſcrittori degni per la loro fama di veneratione; i quali ragionando di queſti Canoni riprendano coloro che coſi li chiamano, volendo che meglio, & piu propriamente ſi chiamino, fughe, repliche, conſequenze, ouero reditte: eſſendo queſto modo di cantare, vn riddire quel che dice il compagno; vn ſeguitarſi l'un l'altro; vn replicar l'iſteſſo; & vn caminar per fughe; ſopra di che io non voglio mouer parola; parendomi che il dire ſia vn dar contra il vero: Ma perche i Prattici non nominano mai queſte ſorte di cantilene ſotto il nome di reditte, di conſequenze, di repliche, ouer di fughe; non volendo che i cantori per queſte parole intendino altro di quel che ho detto. Per queſto mi ſono eletto di parlar di loro ſempre ſotto queſto nome Canon. Eſſendo da tutti i cantori coſi chiamato, & da tutti i compoſitori nelle compoſitioni coſi ſcritto.

Però eſcuſatomi di quello ch'io potrei eſſer biaſmato, dico che ogni uno li può nominare come li pare, & piace; ma bene ſerà ſempre Canon, meglio inteſo per queſta ſorte di cantilene; che con qual ſi voglia altro nome. Eſſendo hora il mutarglilo vn voler quaſi mutar nome al pane.

In quanti modi vna compoſition ſola ſi poſſi cantare. Cap. LVII.

Quelle coſe che ſono piu intime, piu ſegrete, & piu naſcoſte; quelle iſcoprendole ſono di piu gran meraviglia, admiratione, & ſtupore; & iſcopertole ci fanno oltra modo ſtupire, & meravigliare.

Onde ſe noi maturamente diſcorriamo, poche coſe trouaremo che non habbiano in ſe qualche particular ſecreto naſcoſto; & ſe poche coſe ſi troueranno di ſegreti ſcariche: molto piu dobbiamo credere che la Muſica non ne ſia vota, ma ben carica, & ripiena; hauendone fin quì ſcoperto tante. Però non mi pare di douer laſciare in tanta bella occaſione di dire, che nella Muſica, quale quotidianamente cantiamo, gli ſono ſegreti non coſi da tutti conoſciuti, inteſi, & veduti; perche il cantore non hauendo altro riguardo che al cantore non ſi cura, ò forſi non ſi crede che dentro a quelle coſe ch'egli ha dinanzi a gli occhi, ò per le mani, li ſia ſegreto che ſenz'arte, ò cognitione di comporre ſi poſſi intendere, & ſapere: Non dico ſegreti, per intendere de quei canti che ſono ſegnati con diuerſi numeri; ne meno per quelli che ſono conſtituiti ſotto gl'inditij de Modi, & de Prolationi; perche ſe bene quelle ſorte di cantile fanno aſſai volte ſudar la fronte a qualche buon cantore; non è però che le cantilene in ſe habbiano ſegreti oculti, & naſcoſti; eſſendo ogni figura conſtituita ſotto regole, & le regole eſſendo publiche, & vniuerſali; ne ſegue anco che i canti ſieno publici, & paleſi.

Coſi dunque non ſi può dire che i detti ſegni, numeri, & Modi ſieno ſegreti: ma bene ſegreti ſono quelli che nella Muſica ſenza veruno inditio ſi trouano. Queſti ſegreti che io dico ſono di due ſorte, vna ſorte quelli che il Compoſitore componendo le ſue compoſitioni in diuerſe parte ha naſcoſte; come ſeria a dire: quando ch'eſſi fanno che vna parte canti per il ſuo diritto, & l'altra incominci al contrario, cioè dal fine: ouero che vna canti, come cantar ſi ſuole, & l'altra canti le figure ſolamente con il laſciar le pauſe, ò col torre tutte le figure di tatto raddoppiate, laſciar tutte l'altre che ſono di mezzo tatto. L'altra ſorte quelli che ſono naturalmente nelle parte, a volontà, & complacenza di qual ſi voglia acuto, & ſpeculatiuo cantore.

La prima ſorte s'appartengano a i maeſtri dell'arte, & a quelli i quali ſono della profeſſione. La ſeconda ſorte poi a tutti quelli che ſi dilettano di cantare. Però è da ſapere che può ogni cantore ſenza cambiar il valor delle figure, uariare qual ſi uoglia compoſitione; non in un modo, ma in diuerſi ſe egli uuole: Et queſto ſi fà tutta uolta che le cantilene che ſi cantano alla diritta, cantarle alla riuerſa: cioè che ſe le figure delle dette cantilene aſcendano, deſcendere nella reuolutione; & ſe le deſcendano aſcendere: non altrimente che s'egli riuoltaſſe il libro oue egli canta, & faceſſe che chi tiene il libro in mano da cantare, lo tenghi riuolto alla riuerſa, alzando la uoce ſe le figure uanno in sù, & baſſandola ſe la uiene in giu: coſi con queſta poca coſa i cantori poſſano far ſentire a gli aſcoltanti un'altro canto, & uariarli l'harmonia: ma biſogna eſſer padrone, & oſſeruare di queſte poche, & breue regole, che in detta reuolutione in luoco di ut, ſi dice la; di re, ſol; & di fa, mi: mutando le parte eſtreme una nell'altra, come ſeria dire; la parte che canta il Baſſo darla al Soprano, & farla cantar in uoce di Soprano; il Soprano darlo al Baſſo cambiando l'Alto nel Tenore, & il Tenor nell'Alto; che coſi ne ſentirà mirabile effetto, & ne hauerà ogni ſodisfattione.

Et

A Plain and Easy Introduction to Practical Musick (1597)

Thomas Morley

ſhift otherwiſe. Likewiſe in your penult and antepenult notes, you ſtande ſtill with your deſcant, the plainſong ſtanding ſtill, which is a fault not to be ſuffered in ſo fewe as two partes, eſpeciallie in eightes. But in deſcanting you muſt not onelie ſeeke true cordes, but formalitie alſo: that is, to make your deſcant carrie ſome forme of relation to the plaine ſong, as thus for example.

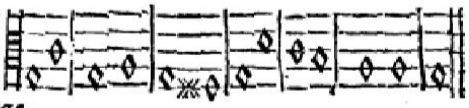
Standing with the plainesong condemned.

What formalitie is.

Phi. You ſing two plainesong notes for one in the deſcant, which I thought you might not haue done, except at a cloſe.

Binding deſcant.

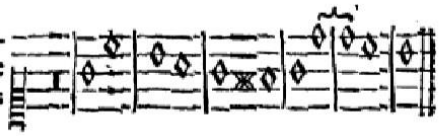
Ma. That is the beſt kinde of deſcant, ſo it bee not too much vſed in one ſong, and it is commonlie called binding deſcant, but to inſtruct you ſomewhat more in formalitie, the chiefeſt point in it is ſinging with a point or *Fuge*.



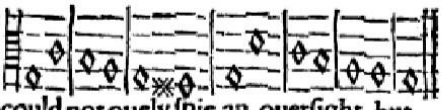
A Fuge.

Phi. What is a *Fuge*?

Ma. We call that a Fuge, when one part beginneth and the other ſingeth the ſame, for ſome number of notes (which the firſt did ſing) as thus for example:



Phi. If I might play the *zoilus* with you in this example, I might find much matter to cauill at.



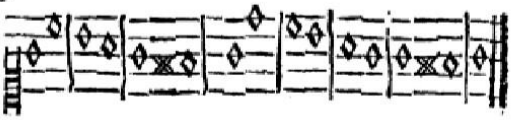
Ma. I pray you let me heare what you can ſaie againſt any part of it, for I would be glad that you could not onely ſpie an ouerſight, but that you could make one much better.

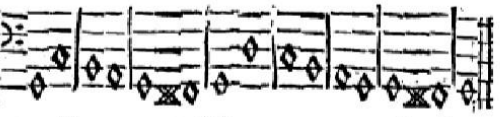
Phi. Firſt of all, you let the plainſong ſing twoe whole notes, for which you ſing nothing: ſecondlie you begin on a ſixt.

Ma. You haue the eies of a *Lynx*, in ſpying faults in my leſſon, and I praie God you may bee ſo circumſpect in your owne: but one anſwer ſolueth both theſe obiections which you laie againſt me. And firſt for the reſt, there can bee no point or Fuge taken without a reſt, and in this place, it is vnpoſſible in counterpoint ſooner to come in with the point in the eight: and as for the beginning vpon a ſixt, the point likewiſe compelled me to do ſo, although I could haue made the deſcant begin it otherwiſe, as thus for auoiding of the ſixt, altering the leading part, but then woulde not your point haue gone through to the ende, anſwering to euerie note of the plainesong, for that the ninth note of force muſt be a fourth as you ſee. But if you would ſing the deſcant part fifteene notes lower, then will it goe wel in the eight below the plainesong, and that note which aboue was a fourth, will fall to be a fift vnder the plainſong thus: the point likewiſe doeth excuſe all the reſt of the faults which might be obiected againſte me, except it be for falſe deſcant, that is, two perfect cords of a kind togither, or ſuch like.

No fuge can be brought in without a reſt.

Beginning vpō a ſixe in a fuge tollerable.





Phi. You haue giuen me a competent reaſon, and therfore I pray you ſhew me, in what and how many diſtances you may begin your point.

Diſtāces where vpon a fuge may be begun.

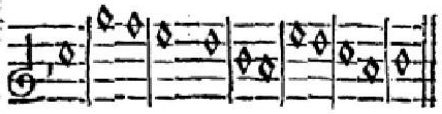
Ma. In the vniſon, fourth, fift, ſixt and eight, but this you muſt marke by the waie, that

that when we ſpeake of a Fuge or Canon, in the vniſon, fift, or eight: it is to bee vnderſtood, from the firſt note of the leading part, as my leſſon may be called two parts in one in the eighth, although I did begin vpon a fixt. How thoſe diſtances are reckoned.

Phi. Well then, ſeeing by your wordes I conceiue the formalitie of following a point with a plainſong, I will trie vpon the ſame plainſong what I can doe, for the maintenãce of this Fuge. But now that I haue ſeene it, I thinke it impoſſible to finde anie other way then that which you alreadie haue ſet downe on theſe notes.

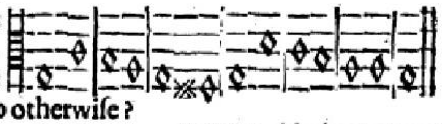
Ma. Yes there is another waie if you can finde it out.

Phi. I ſhall neuer leaue breaking my braines til I finde it. And loe, here is a waie which although it do not driue the point quite through as yours did, yet I thinke it formall.



Ma. You haue rightlie conceiued the waie which I meant. But whie did you pricke it of ſo much compaſſe?

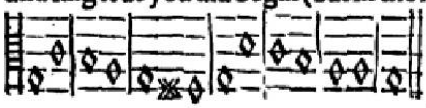
Phi. For auoiding the vniſon in the beginning.



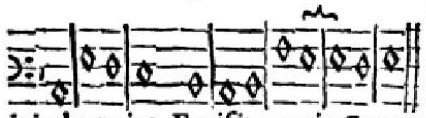
Ma. It is well, and verie hard and almoſt impoſſible to doe more for the bringing in of this point aboue the plainſong then you haue don. Wherefore I commend you, in that you haue ſtudied ſo earneſtlie for it, but can you doe it no otherwiſe?

Phi. No in truth, for while I ſtudied to doe that I did, I thought I ſhoulde haue gone madde, with caſting and deuiſing, ſo that I thinke it impoſſible to ſet anie other waie.

Ma. Take the deſcant of your own waie, which was in the eleuenth, or fourth aboue and ſing it as you did begin (but in the fift belowe vnder the plaineſong) and it will in a manner go through to the end, whereas yours did keepe report but for fiue notes,



Phi. This riſeth fiue notes and the plainſong riſeth but foure.

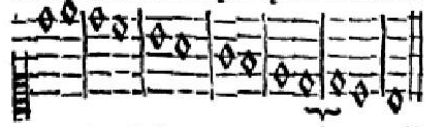


Ma. So did you in your example before, although you could perceiue it in mine, and not in your owne: but although it riſe fiue notes, yet is it the point. For if it were in *Canon*, we might not riſe one note higher, nor deſcende one note lower then the plainſong did: but in Fuges wee are not ſo ſtraightlie bounde. But there is a worſe fault in it which you haue not eſpied, which is, the riſing from the fift to the eight in the ſeuenth and eight notes, but the point excuſeth it, although it be not allowed for anie of the beſt in two parts, but in mo parts it might be ſuffered. Riſing from the fift to the eight diſalowed in muſicke.

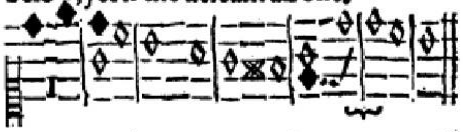
Phi. I would not haue thought there had bin ſuch varietie to be vſed vpon ſo few notes.

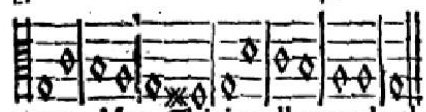
Ma. There be manie things which happen contrarie to mens expectation, therfore yet once againe, trie what you can do vpon this plainſong, though not with a point, yet with ſome formalitie or meaning in your waie.

Phi. You vſe me as thoſe who ride the great horſes: for hauing firſt ridden them in a ſmall compaſſe of ground, they bring them out and ride them abroad at pleaſure. But loe here is an example vpon the ſame

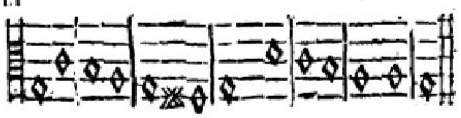


behold here bee all your owne notes in blacke pricking, the reſt which be white, be mine: for though you cloſe in ỹ eight below, yet is the deſcant all one.





notes. *Ma.* This is well enough, although if I peruſe mine own firſt leſſon of Fuge, I ſhal find you a robber. For



Phi. But vpon what conſiderations, and in what order may you break the plainſong?

Ma. It would be out of purpoſe to diſpute that matter in this place, but you ſhall know it afterward at full, when I ſhall ſet you downe a rule of breaking any plaineſong whatſoeuer.

Phi. I will then ceaſe at this time to be more inquiſitiue thereof: but I will ſee if I can make another waie which may content you, ſeeing my laſt prooued ſo bad: but nowe yᵗ I ſee it I think it vnpoſſible to find another waie vpon this baſe anſwering in the Fuge.

Ma. No? Here is one, wherein you haue the point reuerted: but in the ende of the

Meeting of the flat and ſharpe eight condemned.

twelfth note I haue ſet downe a kind of cloſing (becauſe of your ſelfe you coulde not haue diſcerned it) from which I would haue you altogither abſtaine, for it is an vnpleaſant harſh muſicke: and though it hath much pleaſed diuers of our deſcanters in times paſt, and beene receiued as currant amongſt others of later time: yet hath it euer beene condemned of the moſt skilfull here in England, and ſcoffed at amongſt ſtrangers. For as they ſaie, there can be nothing falſer (and their opinion ſeemeth to me to be grounded vpon good reaſon) how euer it contenteth others. It followeth nowe to ſpeake of two partes in one.

Phi. What doe you terme two partes in one?

Definition of two parts in one.

Ma. It is when two parts are ſo made, as one ſingeth euerie note and reſt in the ſame length and order which the leading part did ſing before. But becauſe I promiſed you to ſet downe a vvaie of breaking the plainſong, before I come to ſpeake of tvvoe partes in one, I will giue you an example out of the works of M. *Perſley* (vvherewith wee vvill content our ſelues at this preſent, becauſe it had beene a things verie tedious, to haue ſet dovvne ſo manie examples of this matter, as are euerie vvhere to be founde in the vvorkes of M. *Redford*, M. *Tallis*, *Preſton*, *Hodges*, *Thorne*, *Selbie*, and diuers others: vvhere you ſhal find ſuch varietie of breaking of plainſongs, as one not verie well skilled in muſicke, ſhould ſcant deſcerne anie plainſong at al) vvhereby you may learn to break any plainſong whatſoeuer.

Phi. What generall rules haue you for that?

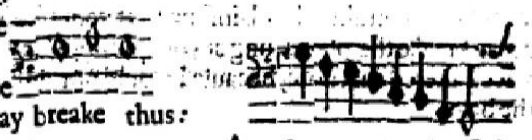
Ma. One rule, vvhich is euer to keepe the ſubſtance of the note of the plainſong.

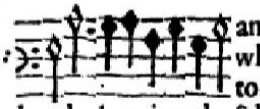
Phi. What doe you call keeping the ſubſtance of a note?

Ma. When in breaking it, you ſing either your firſt or laſt note in the ſame key wherin it ſtandeth, or in his eight.

Phi. I praie you explaine that by an example.

Ma. Here be three plaine ſong notes which you may breake thus:



thus or thus:  and infinite more waies which you may deuiſe to fit your Canon, for theſe I haue onlie ſet down to ſhew you what the keeping the ſubſtance of your note is.

Ph

Phi. I vnderſtand your meaning, and therefore I praie you ſet downe that example which you promiſed.

Ma. Here it is ſet downe in partition, becauſe you ſhould the more eaſilie perceiue the conueiance of the parts.

The plainſong o the Hymne Saluator mundi, broken in diuiſion, and brought in a Canon of three parts in one, by Olbert Parſley.

Great maiſteries vpon a plainſong not the ſweeteſt muſicke.

I haue likewiſe ſet downe the plaineſong, that you may perceiue the breaking of euerie note, and not that you ſhould ſing it for a part with the reſt: for the reſt are made out of it and not vppon it. And as concerning the deſcanting, although I cannot commend it for the beſt in the muſicke, yet is it praiſe worthie, and though in ſome places it be harſh to the eare, yet is it more tollerable in this waie, then in two partes in one vpon a plainſong, becauſe that vpon a plainſong there is more ſhift then in this kind.

Phi. I perceiue that this example will ſerue me to more purpoſe hereafter, if I ſhall come to trie maiſteries, then at this time to learne deſcant. Therefore I will paſſe it, & praie you to go forward with your begun purpoſe of twoe partes in one, the definition whereof I haue had before.

Ma. Then it followeth to declare the kindes thereof, which wee diſtinguiſh no other waies, then by the diſtance of the firſt note of the following part, from the firſt of the leading which if it be a fourth, the ſong or *Canon* is called two partes in one in ỹ fourth if a Fift, in the fift, and ſo foorth in other diſtances. But if the *Canon* bee in the eight, of theſe, as in the tenth, twelfth, or ſo, then commonlie is the plaineſong in the middle betwixt the leading and following part: yet is not that rule ſo generall, but that you may ſet the plainſong either aboue or below at your pleaſure. And becauſe he who can perfectlie make two partes vpon a plainſong, may the more eaſier binde himſelfe to a rule when he liſt, I will onlie ſet you downe an example of the moſt vſual waies that you may by your ſelfe put them in practiſe.

Phi. What? be there no rules to be obſerued in the making of two partes in one vpon a plainſong?

Ma. No verelie, in that the forme of making the *Canons* is ſo manie and diuers waies altered, that no generall rule may be gathered: yet in the making of two parts in one in the fourth, if you would haue your following part in the waie of counterpoint to follow within one note after the other, you muſt not aſcend two, nor deſcend three. But if you deſcend two, and aſcend three, it wil be well: as in this example (which becauſe you ſhould the better conceiue, I haue ſet downe both plaine and deuided) you may ſee.

A note for two parts in one in the fourth.

Thus plaine.

This waye, ſome time a Fuge in epidiateſſaron, that is in the fourth aboue. But if the leading part were higheſt, then would they call it in hypodiateſſaron, which is the fourth beneath: And ſo likewiſe in the other diſtances, diapente which is the fifth: & diapaſon which is the eighth.

Thus diuided.

And by the contrarie in two partes in one in the fift, you may go as manie downe togither as you will, but not vp and generallie or moſt commonlie that which was true in two parts in one in the fourth, the contrarie will bee true in two partes in one in the fift, an example whereof you haue in this *Canon* following: wherein alſo I haue broken the plainſong of purpoſe, and cauſed it to anſwer in Fuge as a third part to the others: ſo that you may at your pleaſure, ſing it broken or whole, for both the waies.

Thus plaine.

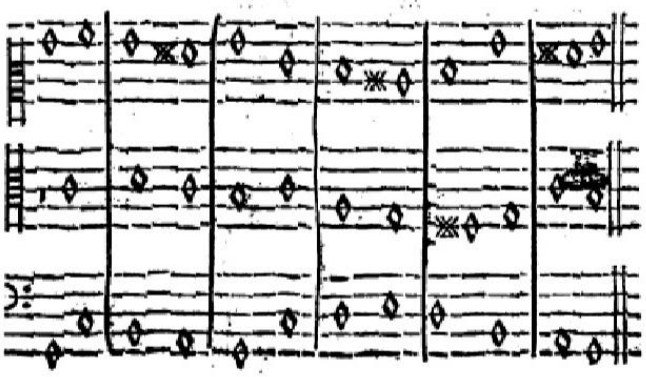
Fuga inepidia ſimte.

Thus diuided.

Phi. I praie you (if I may be ſo bold as to interrupt your purpoſe) that you will let me trie what I could doe to make two parts in one in the fift in counterpoint.

Ma. I am contented, for by making of that, you ſhall prepare the waie for your ſelfe to the better making of the reſt.

Phi. Here is then a waie, I praie peruſe it, but I feare me you will condemne it becauſe I haue cauſed the treble part to lead, which in your example is contrarie.



Ma. It is not materiall which parte leade, except you were inioyned to the contrarie, and ſeeing you haue done this ſo wel plain, let me ſee how you can deuide it.

Fuga in hypodia penio.

Phi. Thus, and I praie you peruſe it, that I may here your opinion of it.

Ma.

Two partes in one in the fift.

Ma. This is wel broken, and now I will giue you ſome other examples in the fifth, wherein you haue your plainſong changed from parte to part, firſte in the treble, next in the tenor, laſtlie in the baſe.

Phi. I praie you yet giue mee leaue to interrupt your purpoſe, that ſeeing I haue made a waie in the fift, I may make one in the fourth alſo, and then I will interrupt your ſpeech no more.

Ma. Do ſo if your mind ſerue you.

Phi. Here it is in deſcant wiſe without counterpoint, for I thought it too much trouble, firſt to make it plaine and then breake it.

Two parts in one in the fourth.

Ma. This waie is ſo well, as I perceiue no ſenſible fault in it.

Phi. I am the better contented, and therefore (if you pleaſe) you may proceede to thoſe waies which you vvoulde haue ſet downe before.

Ma. Here they be. As for the other waies, becauſe they be done by plaine ſight without rule, I will ſet them downe without ſpeaking anie more of them: onelie this by the waie you muſt note: that if your Canon be in the fourth, and the lower part lead, if you ſing the leading part an eight higher, your Canon will be in *Hypodiapente*, which is the fift below, and by the contrarie, if your Canon be in the fift, the lower part leading, if you ſing the leading part an eight higher, your Canon wil bee in *hypodiateſſaron*, or in the fourth below.

Two parts in one in the fift, the plainſong in the treble:

Another

Another example in the fift the plainſong in the middeſt.

Another example of two parts in one in the fift, the plainſong in the baſe.

Two parts in one in the ſixt.

This waie in the ſixt (if you ſing ỹ lower part eight notes higher, and the higher parte eight notes lower) will bee in the third or tenth, & by the contrarie if the Canon bee in the tenth if you ſing the lower part eight notes higher, and the higher patt eight notes lower, then will your Canon be in the ſixt, either aboue or below, according as the leading part ſhal be.

Two parts in one in the ſeuenth.

If your Canon bee in the ſeuenth the lower part being ſung an eight higher, and the higher part an eight lower, it will be in the ninth, and by the contrarie if the Canon bee in the ninth, the lovver part ſung eight notes higher, and the higher parte eight notes lower, will make it in the ſeuenth.

Two parts in one in the eigth.

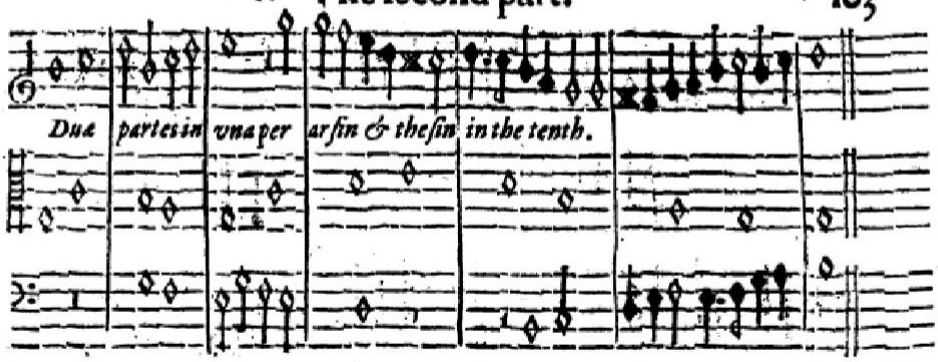
The plainſong in the third bar I haue broken to ſhun a little harſhneſſe in the deſcant, if anie man like it better whole, he may ſing it as it was in the Canon before, for though it bee ſomewhat harſh, yet is it ſufferable.

Two parts in one in the ninth.

Two partes in one in the tenth.

Here is alſo another waie in the tenth, which the maiſters call *per arſin & theſin*, that is by riſing and falling: for when the higher part aſcendeth, the lower part deſcendeth, and when the lovver part aſcendeth, the higher parte deſcendeth, and though I haue here ſet it dovvne in the tenth, yet may it be made in anie other diſtance you pleaſe.

Due

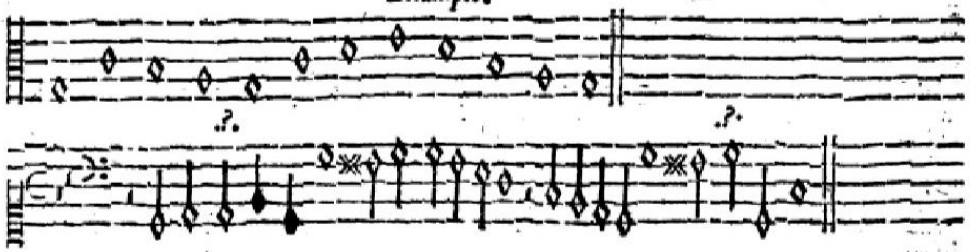


And becauſe we are come to ſpeake of two parts in one vpon a plainſong, *per arſin & theſin*, I thought good to ſet downe a waie made by M. *Bird*, which for difficultie in the compoſition is not inferior to anie which I haue ſeene: for it is both made *per arſin & theſin*, and likewiſe the point or Fuge is reuerted, note for note: which thing, how hard it is to performe vpon a plainſong, none can perfectlie know, but hee who hath or ſhal go about to doe the like. And to ſpeake vprightlie, I take the plainſong to bee made with the deſcant, for the more eaſie effecting of his purpoſe. But in my opinion, who ſoeuer ſhal go about to make ſuch another, vpon anie common knowne plaineſong or hymne, ſhal find more difficultie then he looked for. And although hee ſhoulde aſſaie twentie ſeueral hymnes or plainſonges for finding of one to his purpoſe, I doubt if hee ſhould any waie goe beyond the excellencie of the compoſition of this, and therefore I haue ſet it downe in partition.

And thus much for *Canons* of two partes in one, which though I haue ſet downe at length in two ſeuerall parts, yet are they moſt commonlie prickt both in one, and here in *England* for the moſt part without anie ſigne at al, where and when to begin the following part: vvhich vſe manie times cauſed diuers good Muſicians ſitte a vvhole daie; to find out the followving part of a *Canon*: which being founde (it might bee) was ſeant worth the hearing. But the French men and *Italians*, haue vſed a waie that thogh there were foure or fiue partes in one, yet might it be perceiued and ſung at the firſt, and the maner thereof is this. Of how manie parts the *Canon* is, ſo manie Clieſes do they ſet at the beginning of the verſe, ſtil cauſing that which ſtandeth neereſt vnto the muſick, ſerue for the leading part, the next towards the left hand, for the next following parte, and ſo conſequentlie to the laſt. But if betvveene anie tvvo Clieſes you finde reſts, thoſe belong to that part, which the clieſe ſtanding next vnto them on the left ſide ſignifieth.

A compendious way of pricking of canons.

Example.



Here be two parts in one in the *Diapaſon cum diateſſaron*, or as we tearme it, in the eleuenth aboue, where you ſee firſt a *C ſol fa ut* Clieſe ſtanding on the lovveſt rule, and after it three minime reſts. Then ſtandeth the *F fa ut* cliffe on the fourth rule from below, and becauſe that ſtandeth neereſt to the notes, the baſe (which that cliffe repreſenteth) muſt begin, reſting a minime reſt after the plainſong, and the treble three minim reſtes. And leaſt you ſhould miſſe in reckoning your pauſes or reſts, the note whereupon the following part muſt begin, is marked with this ſigne .ˀ. It is true that one of thoſe tvvo, the ſigne or the reſts is ſuperfluous, but the order of ſetting more cliffes then one to one verſe, being but of late deuiſed, was not vſed when the ſigne was moſt common, but in ſtead of them, ouer or vnder the ſong was written, in what diſtance the following parte was from the leading, and moſt commonlie in this maner. *Canon* in * or * *Superiore*, or *inferiore*. But to ſhun the labour of vvriting thoſe words, the cliffes and reſts haue hyn deuiſed, ſhewing the ſame thinge. And to the intent you may the better conceiue it, here is another example wherin the treble beginneth, and the meane followeth within a ſemibriefe after in the *Hypodiapente* or fift below.

And this I thought good to ſhewe you, not for anie curioſitie which is in it, but for the eaſineſſe and commoditie which it hath, becauſe it is better then to pricke ſo as to make one ſit fiue or ſixe houres beating his braines, to finde out the following part. But ſuch hath beene our manner in manie other thinges heretofore, to doe things blindlie, and to trouble the wittes of practiſioners: whereas by the contrarie, ſtraungers haue put all their care how to make things plaine and eaſilie vnderſtood, but of this inough

There is alſo a manner of compoſition vſed amongſt the *Italians*, which they call *Contrapunto doppio*, or double deſcant, and though it be no Canon, yet is it verie neere the nature of a Canon: and therefore I thought it meeteſt to be handled in this place, and it is no other thing, but a certaine kind of compoſition, which beeing ſung after diuers ſortes, by changing the partes, maketh diuers manners of harmonie: and is founde to be of two ſortes. The firſt is, when the principall (that is the thing as it is firſte made) and the replie (that is it which the principall hauing the partes changed dooth make) are ſung, changing the partes in ſuch maner, as the higheſt part may be made the loweſt, and the loweſt parte the higheſt, without anie change of motion: that is, if they went vpward at the firſt, they goe alſo vpward when they are changed: and if they went downeward at the firſt, they goe likewiſe downward being changed. And this is likewiſe of two ſortes: for if they haue the ſame motions being changed, they either keepe the ſame names of the notes which were before, or alter them: if they keepe the ſame names, the replie ſingeth the high part of the principall a fift lower, and the lowe: part an eight higher: and if it alter the names of the notes, the higher part of the principal is ſung in the replie a tenth lower, and the lovver part an eight higher.

Double deſcãt

Diuiſion of double deſcãt.

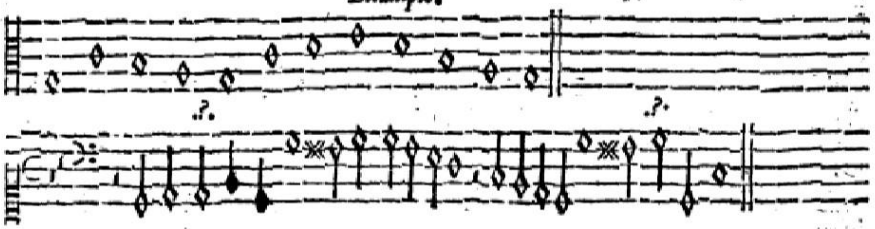
The ſecond kinde of double deſcant, is when the partes changed, the higher in the lower, go by contrarie motions: that is, if they both aſcende before, beeing chaunged they deſcend: or if they deſcend before, they aſcend being changed. Therefore, when we compoſe in the firſt maner, which keepeth the ſame motions and the ſame names, we may not put in the principall a ſixt, becauſe in the replie it will make a diſcord: nor may we put the partes of the ſong ſo farre aſunder, as to paſſe a twelfe. Nor may we euer cauſe the higher part come vnder the lower, nor the lovver aboue the higher, becauſe both thoſe notes which paſſe the tvvelfth, and alſo thoſe which make the lovver part come aboue the higher in the replie, will make diſcords. Wee may not alſo put in the principall a *Cadence*, wherein the ſeuenth is taken, becauſe that in the replie it will not doe wel. We may verie well vſe the *Cadence* wherein the ſecond or fourth is taken, becauſe in the replie they will cauſe verie good effectes. Wee muſt not alſo put in the principall a flat tenth, after which followeth an eight, or a tvvelfe (a flatte tenth is when the higheſt note of the tenth is flat, as from *D ſol re*, to *F fa ut* in alte flatte, or from *Gam ut*, to *B fa b mi* flat) nor a flat third before an vniſon, or a fift when the parts go by contrarie motions: becauſe if they be ſo put in the principall, there will follow *Tritonus* or falſe fourth in the replie. Note alſo, that euerie tvvelfe in the principal, wil be in the replie an vniſon. And euery fift an eight, and al theſe rules muſt be exactlie kept in the principal, elſe wil not the replie be without faults. Note alſo, that if you wil cloſe with a *Cadence*, you muſt of neceſſitie end either your principal or replie, in the fift or twelf, which alſo happeneth in the *Cadences*, in what place ſoeuer of the ſong they be, and betvveene the parts wil be heard the relation of a *Tritouns* or falſe fourth, but that will bee a ſmall matter, if the reſt of the compoſition be dulie ordered, as you may perceiue in this example.

Rules to be obſerued in compoſitions of the firſt ſort of the firſt kinde of double deſcant.

And thus much for *Canons* of two partes in one, which though I haue ſet downe at length in two ſeuerall parts, yet are they moſt commonlie prickt both in one, and here in *England* for the moſt part without anie ſigne at al, where and when to begin the following part: vvhich vſe manie times cauſed diuers good Muſicians ſitte a vvhole daie, to find out the followving part of a *Canon*: which being founde (it might bee) was ſcant worth the hearing. But the French men and *Italians*, haue vſed a waie that thogh there were foure or fiue partes in one, yet might it be perceiued and ſung at the firſt, and the maner thereof is this. Of how manie parts the *Canon* is, ſo manie Clieſes do they ſet at the beginning of the verſe, ſtil cauſing that which ſtandeth neereſt vnto the muſick, ſerue for the leading part, the next towards the left hand, for the next following parte, and ſo conſequentlie to the laſt. But if betvveene anie tvvo Clieſes you finde reſts, thoſe belong to that part, which the clieſe ſtanding next vnto them on the left ſide ſignifieth.

A compendious way of pricking of canons.

Example.



Here be two parts in one in the *Diapaſon cum diateſſaron*, or as we tearme it, in the elenenth aboue, where you ſee firſt a *C ſol fa ut* Clieſe ſtanding on the lovveſt rule, and after it three minime reſts. Then ſtandeth the *F fa ut* cliffe on the fourth rule from below, and becauſe that ſtandeth neereſt to the notes, the baſe (which that cliffe repreſenteth) muſt begin, reſting a minime reſt after the plainſong, and the treble three minim reſtes. And leaſt you ſhould miſſe in reckoning your pauſes or reſts, the note whereupon the following part muſt begin, is marked with this ſigne .ʔ. It is true that one of thoſe tvvo, the ſigne or the reſts is ſuperfluous, but the order of ſetting more cliffes then one to one verſe, being but of late deuiſed, was not vſed when the ſigne was moſt common, but in ſtead of them, ouer or vnder the ſong was written, in what diſtance the following parte was from the leading, and moſt commonlie in this maner. *Canon* in * or * *Superiore*, or *inferiore*. But to ſhun the labour of vvriting thoſe words, the cliffes and reſts haue byn deuiſed, ſhewing the ſame thinge. And to the intent you may the better conceiue it, here is another example wherin the treble beginneth, and the meane followeth within a ſemibrieſe after in the *Hypodiapente* or fift below.

And this I thought good to ſhewe you, not for anie curioſitie which is in it, but for the eaſineſſe and commoditie which it hath, becauſe it is better then to pricke ſo as to make one ſit fiue or ſixe houres beating his braines, to finde out the following part. But ſuch hath beene our manner in manie other thinges heretofore, to doe things blindlie, and to trouble the wittes of practiſioners: whereas by the contrarie, ſtraungers haue put all their care how to make things plaine and eaſilie vnderſtood, but of this inough

There is alſo a manner of compoſition vſed amongſt the *Italians*, which they call *Contrapunto doppio*, or double deſcant, and though it be no Canon, yet is it verie neere the nature of a Canon: and therefore I thought it meeteſt to be handled in this place, and it is no other thing, but a certaine kind of compoſition, which beeing ſung after diuers ſortes, by changing the partes, maketh diuers manners of harmonie: and is founde to be of two ſortes. The firſt is, when the principall (that is the thing as it is firſte made) and the replie (that is it which the principall hauing the partes changed dooth make) are ſung, changing the partes in ſuch maner, as the higheſt part may be made the loweſt, and the loweſt parte the higheſt, without anie change of motion: that is, if they went vpward at the firſt, they goe alſo vpward when they are changed: and if they went downeward at the firſt, they goe likewiſe downward being changed. And this is likewiſe of two ſortes: for if they haue the ſame motions being changed, they either keepe the ſame names of the notes which were before, or alter them: if they keepe the ſame names, the replie ſingeth the high part of the principall a fift lower, and the lower part an eight higher: and if it alter the names of the notes, the higher part of the principal is ſung in the replie a tenth lower, and the lovver part an eight higher.

Double deſcãt

Diuiſion of double deſcãt.

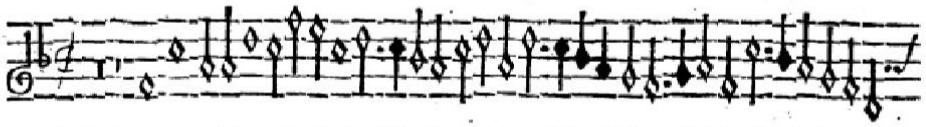
The ſecond kinde of double deſcant, is when the partes changed, the higher in the lower, go by contrarie motions: that is, if they both aſcende before, beeing chaunged they deſcend: or if they deſcend before, they aſcend being changed. Therefore, when we compoſe in the firſt maner, which keepeth the ſame motions and the ſame names, we may not put in the principall a ſixt, becauſe in the replie it will make a diſcord: nor may we put the partes of the ſong ſo farre aſunder, as to paſſe a twelfe. Nor may we euer cauſe the higher part come vnder the lower, nor the lovver aboue the higher, becauſe both thoſe notes which paſſe the tvvelfth, and alſo thoſe which make the lovver part come aboue the higher in the replie, will make diſcords. Wee may not alſo put in the principall a *Cadence*, wherein the ſeuenth is taken, becauſe that in the replie it will not doe wel. We may verie well vſe the *Cadence* wherein the ſecond or fourth is taken, becauſe in the replie they will cauſe verie good effectes. Wee muſt not alſo put in the principall a flat tenth, after which followeth an eight, or a tvvelfe (a flatte tenth is when the higheſt note of the tenth is flat, as from *D ſol re*, to *F fa ut* in alte flatte, or from *Gam ut*, to *B fa b mi* flat) nor a flat third before an vniſon, or a fift when the parts go by contrarie motions: becauſe if they be ſo put in the principall, there will follow *Tritonus* or falſe fourth in the replie. Note alſo, that euerie tvvelfe in the principal, wil be in the replie an vniſon. And euery fift an eight, and al theſe rules muſt be exactlie kept in the principall, elſe wil not the replie be without faults. Note alſo, that if you wil cloſe with a *Cadence*, you muſt of neceſſitie end either your principal or replie, in the fift or twelf, which alſo happeneth in the *Cadences*, in what place ſoeuer of the ſong they be, and betvveene the parts wil be heard the relation of a *Tritouns* or falſe fourth, but that will bee a ſmall matter, if the reſt of the compoſition be dulie ordered, as you may perceiue in this example.

Rules to be obſerued in compoſitions of the firſt ſort of the firſt kinde of double deſcant.

Now change the higher part, making it lower by a fift, and the lower part higher by an eight, and ſo ſhall you haue the replie thus:

And this is called double deſcant in the twelfe: but if we would compoſe in the ſecond kind (that is in it, which in the replie keepeth the ſame motions but not ỹ ſame names which were in the principall) we muſt not put in anie caſe two cordes of one kinde together in the principall: as tvvo thirdes, or two ſixes, and ſuch like, although the one be great or ſharpe, and the other ſmall or flat: nor may vvè put *Cadences* without a diſcord. The ſixt likewiſe in this kinde may be vſed if (as I ſaid before) you put not twoe of them togither alſo if you liſt, the partes may one goe thorough another that is, the lower may goe aboue the higher, and the higher vnder the lower, but with this caueat, that when they be ſo mingled, you make them no further diſtant then a third, becauſe that when they remaine in their owne boundes, they may be diſtant a twelfth one from another. Indeed we might goe further aſunder, but though we did make them ſo farre diſtant, yet might we not in anie caſe put a thirteenth, for it will bee falſe in the replie: therefore it is beſt not to paſſe the twelfth, and to keepe the rules which I haue giuen, & likewiſe to cauſe the muſicke (ſo farre as poſſiblie we may) proceed by degrees, & ſhun that motion of leaping (becauſe that leaping of the fourth and the fift, may in ſome places of the replie, ingender a diſcommoditie) which obſeruations being exactlie kepte, will cauſe our deſcant go well and formablie, in this manner.

Caueats for compoſitions in the ſecond ſort of the firſt kind of double deſcant.



The higher part of the principal, of the ſecond ſort of the firſt kind of double deſcant.

The lower part of the principall of the ſecond ſort of the firſt kind of double deſcant.

And changing the parts, that is, ſetting the treble lower by a tenth, and the lower part higher by an eight, we ſhall haue the replie thus.

The

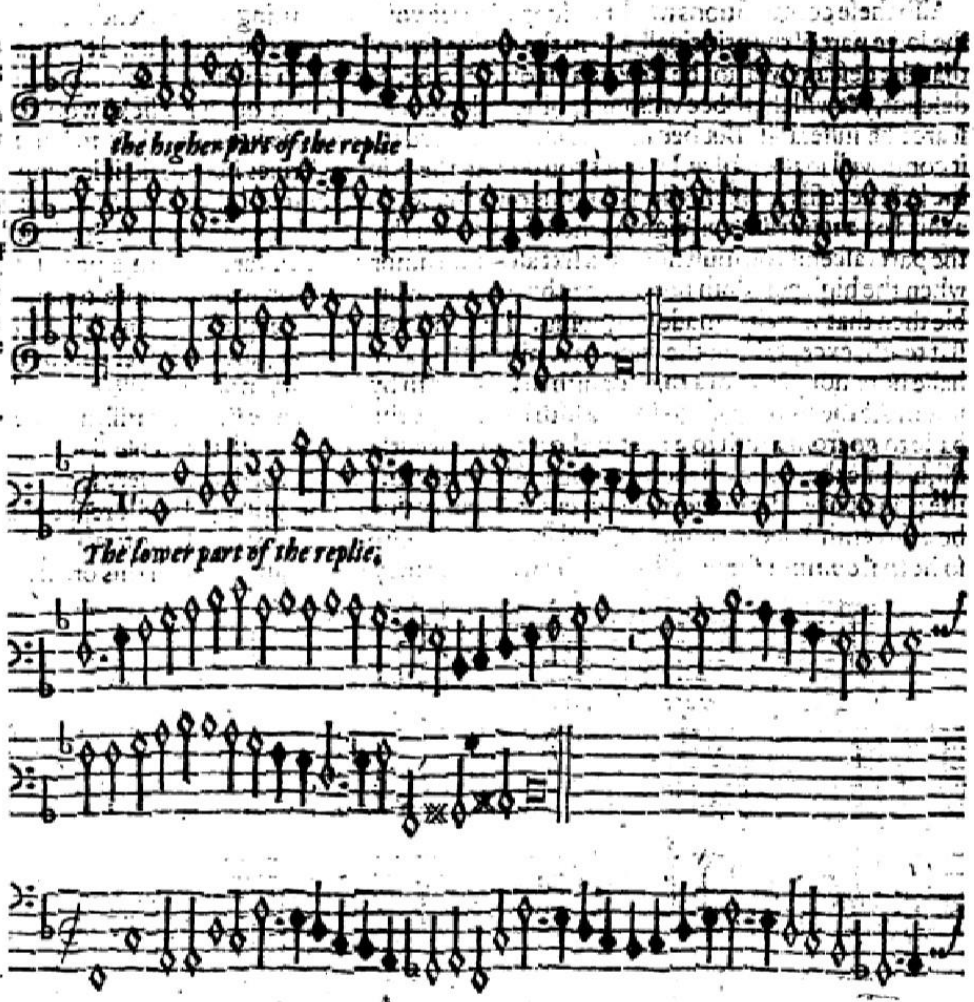
And this is called double deſcant in the tenth.

You may alſo make the treble parte of the principall an eight lovver, and the baſe a tenth higher, which will doe verie well, becauſe the nature of the tune wil ſo bee better obſerued, as here you may perceiue.

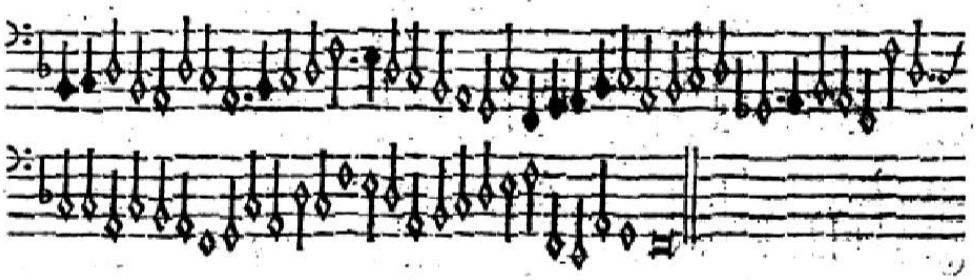
Alſo theſe compoſitions might be ſung of three voices if you ſing a part a tenth aboue the lowe part of the principall, and in the reply a ſeuenth vnder the high part. It is true that the deſcant will not be ſo pure as it ought to be, & though it will be true from falſe deſcant, yet will there bee vniſons & other allowances which in other muſicke woulde ſcarce be ſufferable. But becauſe it is ſomwhat hard to compoſe in this kind, & to haue it come well in the replye, I will ſet you downe the principall rules how to do it leauing the leſſe neceſſarie obſeruations to your own ſtudie. You muſt not then in any caſe put a third or a tenth after an eighth when the parts of the ſong deſcend togither: & when the parts aſcend you muſt not put a ſixt after a fifth, nor a tenth after a twelfth, eſpecially when the high part doth not proceed by degrees, which motion is a little more tollerable then that which is made by leaping. Likewiſe you muſt not goe from an eight to a flat tenth, except when the high part moueth by a whole note, and the lower part by a halfe note (nor yet from a third or fifth to a flat tenth by contrary motions. Alſo you ſhal not make the treble part go from a fifth to a ſharpe third the baſſe ſtanding ſtill, nor the baſſe to go from a fifth to a flat third, or from a twelfth to a flat tenth the treble ſtanding ſtil, becauſe the replie wil therby go againſt the rule. In this kind of diſcant euery tenth of the principal wil be in the replie an eight, & euery third of the principal in the replie wil be a fifteenth: but the compoſer muſt make both the principall & the replie together & ſo he ſhal commit the feweſt errors, by which means your diſcant wil go in this order.

Rules for ſing ing a third part to other two in double diſcant.

By negligence of not thinking vpon a third part in the com poſition of the principal, the fault of too much diſtance in the replie was committed which other wiſe might eaſi lie haue beene auoided, & the example brought in leſſe compaſſe.



The replie of the third part which was added to the principall.



Notes to be obſerued in the ſecond kind of double deſcāt.

In the ſecond kinde of double deſcant where the replie hath contrarie motions to thoſe which were in the principall keeping in the partes the ſame diſtances, if you put anie *Cadences* in the principall, they muſt be without any diſcorde, and then may you put them in what maner you liſt. But if they haue anie diſſonance, & in the replie, they will produce hard effects. In this you may vſe the fixt in the principall, but in anie caſe ſet not a tenth immediatlie before an eight, nor a thirde before an vniſon, when the partes deſcend together, bicauſe it will be naught, but obſeruing the rules, your deſcant will go well in this maner.

The high part of the principall in the ſecond kind of double deſcant.

The low part of the principall.

If you make the high part lower by a ninth, and the lowe part higher by a ſeuenth, you ſhall haue the replie thus.

The high part of the replye.

The low part of the replie.

And if you compoſe in this maner, the parts of the principall may be ſet in what diſtance you will, yea though it were a fifteenth, becauſe in the replie it wil do wel, but yet ought we not to do ſo. Likewiſe, if you examine well the rules giuen before, and haue a care to leaue out ſome things which in ſome of the former waies may be taken, you may make a compoſition in ſuch ſort as it may bee ſong all the three before ſaid wales with great variety of harmony, as in this principal and replies following you may perceiue.

The high part of the ſecond replye.
The low part of the ſecond replye.
The high part of the third replye, being per arſin & theſin to the low part of the
principall.
The low part of the third replye, being per arſin & theſin to the high part of the
principall.

And that you may the more cleerelie perceiue the great varietie of this kinde, if you ioinc to the low part of the principall, or of the thirde replie a high part diſtant from it a tenth, or third. Or if you make the lowe part higher by an eight, and put to a part lower then the high part by a tenth (becauſe it will come better) euerie one of thoſe waies may by themſelues be ſung of three voices, as you ſaw before in the example of the ſecond waie of the firſt kind of double deſcant. There be alſo (beſides theſe which I haue ſhowen you) manie other waies of double deſcant, which it vvere too long and tedious to ſet downe in this place, and you your ſelfe may hereafter by your owne ſtudie finde out. Therefore I will onlie let you ſee one waie *Par arsin & thesin*, and ſo an ende of double deſcant. If therefore you make a Canon *per arsin & thesin*, without anie diſcorde in binding maner in it, you ſhall haue a compoſition in ſuch ſort, as it may haue a replie, wherein that which in the principall was the following part, may be the leading, as here you ſee in this example.

Thus you ſee that theſe waies of double deſcant carie ſome difficultie, and that the hardeſt of them all is the Canon. But if the Canon were made in that manner vppon a plainſong (I meane a plaineſong not made of purpoſe for the deſcant, but a common plainſong or hymne, ſuch as heretofore haue been vſed in churches) it would be much harder to do. But becauſe theſe waies ſeeme rather for curioſitie then for your preſent inſtruction, I vvould counſaile you to leaue to practiſe them, till you be perfect in your deſcant, and in thoſe plaine waies of Canon which I haue ſet dovvne, which will (as it vvere) lead you by the hand to a further knowledge: and when you can at the firſt ſight ſing two partes in one in thoſe kindes vppon a plainſong, then may you practiſe other hard vvaies, and ſpeciallie thoſe *per arsin & thesin*, which of all other Canons carie both moſt difficultie, and moſt maieſtie: ſo that I thinke, that who ſo canne vpon anie plainſong whatſoeuer, make ſuch another waie as that of M. *Bird*, which I ſhevved you before,

before, may with great reaſon be termed a great maiſter in muſicke. But whoſoeuer can ſing ſuch a one at the firſt ſight, vpon a ground, may boldlie vndertake to make any Canon which in muſicke may be made. And for your further incouragement this much I may boldlie affirme, that whoſoeuer will exerciſe himſelfe diligentlie in that kinde, may in ſhort time become an excellent Muſician, becauſe that he vvho in it is perfect, may almoſt at the firſt ſight ſee what may be done vpon anie plainſong.

And theſe few vvaies vvhich you haue alreadie ſeene, ſhall be ſufficient at this time for your perfect inſtruction in tvvo parts in one vpon a plainſong. For if a manne ſhoulde thinke to ſet dovvne euerie waie, and doe nothing all his life time but dailie inuent varietie, he ſhould loſe his labour, for anie other might come after him, and inuent as manie others as he hath done. But if you thinke to imploy anie time in making of thoſe, I would counſell you diligentlie to peruſe thoſe waies which my louing Maiſter (neuer without reuerence to be named of the muſicians) M. *Bird*, and M. *Alphonſo* in a vertuous contention in loue betwixt themſelues made vpon the plainſong of *Miſerere*, but a contention, as I ſaide, in loue: vvhich cauſed them ſtriue euerie one to ſurmount another, vvithout malice, enuie, or backbiting: but by great labour, ſtudie and paines, each making other cenſure of that which they had done. VVhich contention of theirs (ſpecially without enuie) cauſed them both become excellent in that kind, and winne ſuch a name, and gaine ſuch credite, as vvil neuer periſh ſo long as Muſicke indureth. Therefore, there is no vvaie readier to cauſe you become perfect, then to contend with ſome one or other, not in malice (for ſo is your contention vppon paſsion, not for loue of vertue) but in loue, ſhevving your aduerſarie your worke, and not skorning to bee corrected of him, and to amende your fault if hee ſpeake with reaſon: but of this enough.

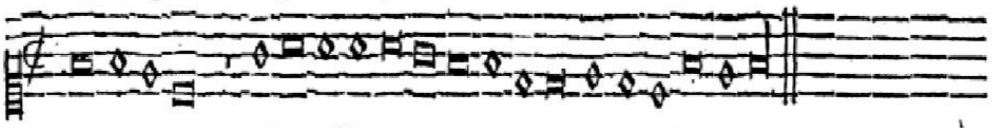
To retume to M. *Bird*, and M. *Alphonſo*, though either of them made to the number of fortie waies, and could haue made infinite more at their pleaſure, yet hath one manne, my friend and fellow M. *George Waterhouſe*, vpon the ſame plainſong of *Miſerere*, for vatietie ſurpaſſed all who euer laboured in that kinde of ſtudie. For hee hath alreadie made a thouſand waies (yea and though I ſhould talke of halfe as manie more, I ſhould not be farre wide of the truth) euerie one different and ſeuerall from another. But becauſe I doe hope verie ſhortlie that the ſame ſhall bee publiſhed for the benefite of the worlde, and his owne perpetuall glorie, I will ceaſe to ſpeake anie more of them, but onlie to admoniſh you, that vvho ſo will be excellent, muſt both ſpend much time in practiſe, and looke ouer the dooings of other men. And as for thoſe who ſtande ſo much in opinion of their owne ſufficiencie, as in reſpect of themſelues they contemn al other men, I wil leaue them to their fooliſh opinions: beeing aſſured that euerie man but of meane diſcretion, will laugh them to ſcorne as fooles: imagining that all the guiftes of God ſhould die in themſelues, if they ſhoulde bee taken out of the vvorlde. And as for foure partes in tvvo, ſixe in three, and ſuch like, you may hereafter make them vpon a plainſong, when you ſhall haue learned to make them without it.

Phi. I wil then take my leaue of you for this time, till my next leiſure, at which time I meane to learne of you that part of muſicke which reſteth. And now, becauſe I thinke my ſelfe nothing inferiour in knowledge to my brother, I meane to bring him with me to learne that which he hath not yet heard.

Ma. At your pleaſure. But I cannot ceaſe to praie you diligentlie to practiſe, for that onelie is ſufficient to make a perfect Muſician.

Canon.

In gradus vndenos deſcendant multiplicantes.
Conſimilique modo creſcant antipodes vno.



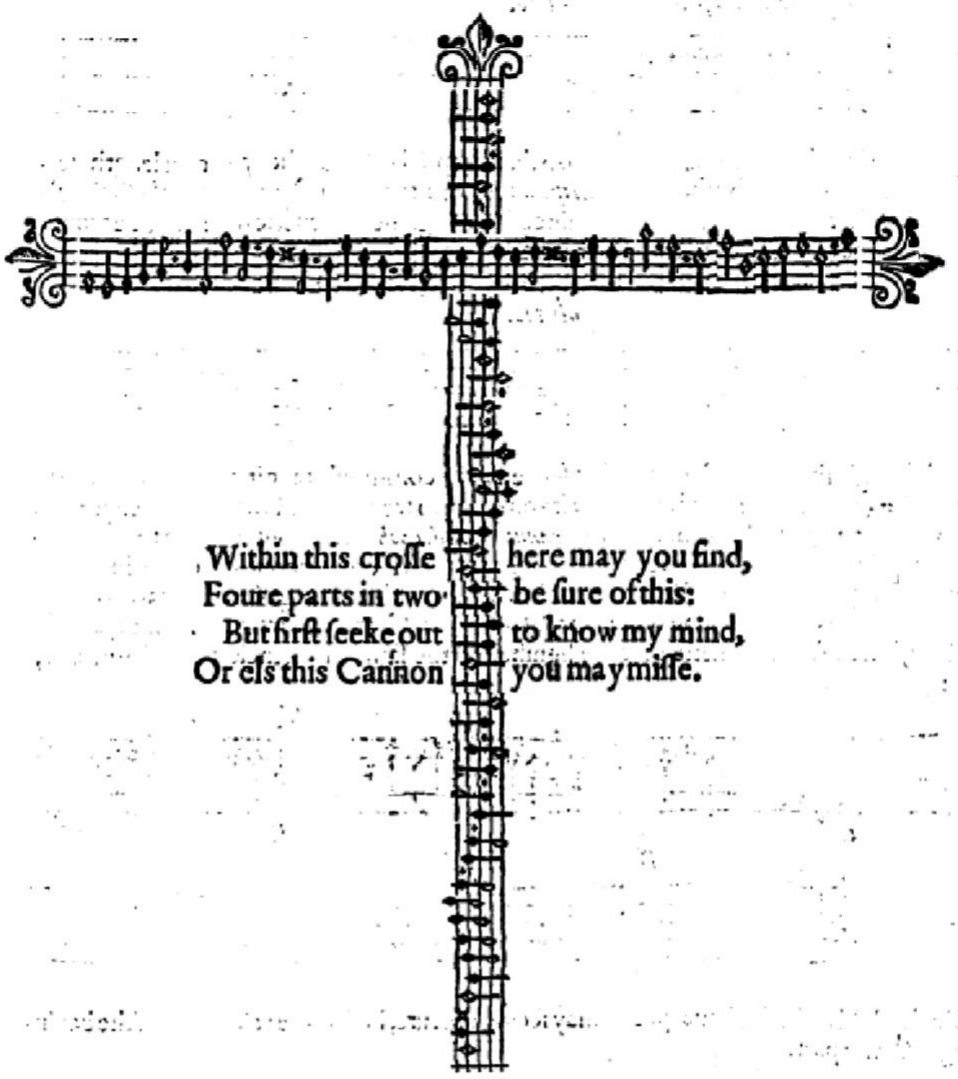
For he ſetting downe a ſong of foure parts, hauing prickt all the other partes at length, ſetteth this for the baſe, and by the word *Antipodes* you muſt vnderſtand *per arſin & theſin* thogh the word *multiplicantes* bee to obſcure a direction to ſignifie that euerie note muſt bee foure times the value of it ſelfe, as you may perceiue by this

Reſolution.

And though this be no Canon in that ſence as wee commonly take it, as not beeing more parts in one, yet be theſe words a *Canon:* if you deſire to ſee the reſt of the parts at length you may finde them in the third booke of *Glareanus* his *dodecachordon*. But to come to thoſe *Canons* which in one part haue ſome others concluded, here is one without any *Canon* in words, compoſed by an olde author *Petrus Platensis*, wherein the beginning of euerie part is ſignified with a letter S. ſignifying the higheſt or *Saprema vox*, C. the Counter, T. Tenor, and B. the baſe, but the ende of euerie part hee ſignified by the ſame letters incloſed in a ſemicircle, thus:

But leaſt this which I haue ſpoken may ſeeme obſcure, here is the reſolution of the beginning of euerie part.

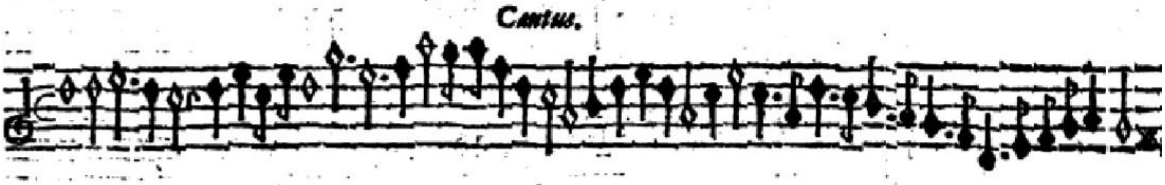
Of this kinde and ſuch like, you ſhall find many both of 2, 3, 4, 5. and ſixe parts, euery where in the works of *Iuſquin*, *Petrus Patenſis*, *Brumel*, & in our time, in the Introductions of *Baſelius* & *Caluiſius* with their reſolutions and rules how to make them, therfore I wil ceaſe to ſpeake any more of them, but many other *Canons* there bee with *ænigmaticall* wordes ſet by them, which not onlie ſtrangers haue vſed, but alſo many Engliſhmen, and *I* my ſelfe (being as your Maro ſaieth *audax iuuenta*) for exerciſes did make this croſſe without any cliffes, with theſe wordes ſet by it:



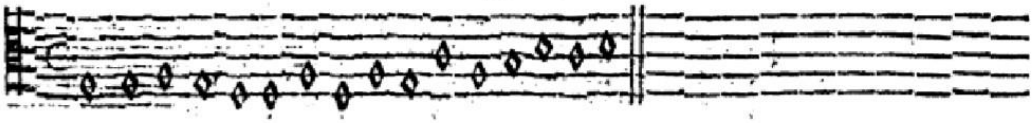
Which is indeed ſo obſcure that no man without the Reſolution will find out how it may be ſung, therefore you muſt not that the *Trauſuerſarie* or armes of the croſſe containe a *Canon* in the twelfth, aboue which ſingeth euerie note of the baſe a pricke minime till you come to this ſigne 𝄋 where it endeth. The *Radius* or ſtaffe of the croſſe containeth likewiſe two partes in one, in the twelfth vnder the treble, ſinging euerie note of it a ſemibriefe till it come to this ſigne as before: likewiſe you muſt note that all the parts begin together without any reſting, as this *Reſolution* you may ſee.

The Reſolation.

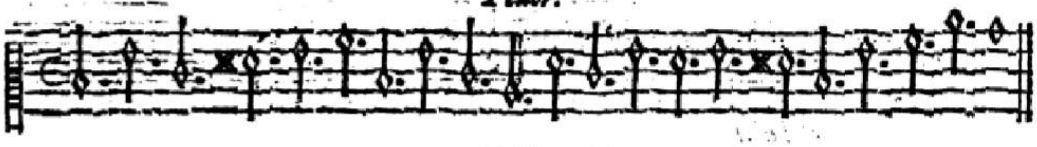
Cantus.



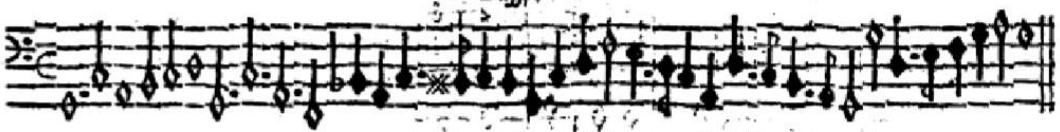
Alto.



Tenor.



Baſſo.



There be alſo ſome compoſitions which at the firſt ſight will ſeeme very hard to bee done, yet hauing the rules of the compoſition of them deliuered vnto you, they wil ſeeme very eaſie to be made, as to make two partes in one, to be repeated as oft as you will, and at euerie repetition to fall a note, which though it ſeeme ſtrange, yet it is performed by taking your finall Cadence one note lower then your firſt note was, making your firſt the cloſe, as in this example, by the direction you may perceiue.

Canon in epidiateſſaron.

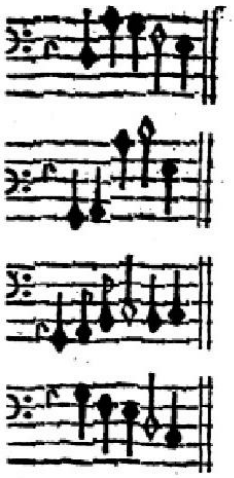
Likewiſe you may make eight partes in foure (or fewer or more as you liſt) which may bee ſung backward & forward, that is, one beginning at the beginning of euery part, and another at the ending, and ſo ſing it quight through, and the rules to make it be theſe, make how many parts you liſt, making two of a kind (as two trebles, two tenors, two counters, and two baſes) but this caueat you muſt haue, that at the beginning of the ſong al the parts muſt begin together full, and that you muſt not ſet any pricke in all the ſong (for though in ſinging the part forward it wil go wel, yet when the other commeth backward it wil make a diſturbance in the muſicke becauſe the ſinger wil be in a doubt to which note the pricke belongeth. For if hee ſhould hould it out with the note which it followeth it would make an odde number, or then he muſt hold it in that tune wherin the following note is, making it of that time as if it followed that note, which would be a great abſurd titie to ſet a pricke before the note, of which it taketh the time; hauing ſo made your ſong, you muſt ſet one part at the end of the other of the ſame kind (as treble after treble, baſe after baſe, &c.) ſo that the end of the one be ioined to the end of the other, ſo ſhall your muſicke go right forward and backward, as thus for example.

Canon 8. parts in 4. recto & retro.

Reſolution.

If you deſire more examples of this kind, you may finde one of maiſter *Birds*, being the laſt ſong of thoſe Latine Motets, which vnder his & maſter *Tallis* his name were publiſhed.

In this maner alſo be ỹ catches made, making how many parts you liſt, and ſetting them all after one thus.



The Reſolution.

Foure parts in one in the vniſon.

Nowe hauing diſcourſed vnto you the compoſition of three, foure, fiue and ſixe partes with theſe fewe waies of Canons and catches. Rules to be obſerued in dittying.

It followeth to ſhew you how to diſpoſe your muſicke according to the nature of the words which you are therein to expreſſe, as whatſoeuer matter it be which you haue in hand, ſuch a kind of muſicke muſt you frame to it. You muſt therefore if you haue a graue matter, applie a graue kinde of muſicke to it: if a merrie ſubiect you muſt make your muſicke alſo merrie. For it will be a great abſurditie to vſe a ſad harmonie to a merrie matter, or a merrie harmonie to a ſad lamentable or tragicall dittie. You muſt then when you would expreſſe any word ſignifying hardneſſe, crueltie, bitterneſſe, and other ſuch like, make the harmonie like vnto it, that is, ſomwhat harſh and hard but yet ſo y' it offend not. Likewiſe, when any of your words ſhal expreſſe complaint, dolor, repentance, ſighs, teares, and ſuch like, let your harmonie be ſad and doleful, ſo that if you would haue your muſicke ſignifie hardnes, cruelty or other ſuch affects, you muſt cauſe the partes proceede in their motions without the halfe note, that is, you muſt cauſe them proceed by whole notes, ſharpe thirdes, ſharpe fixes and ſuch like (when I ſpeake of ſharpe or flat thirdes, and fixes, you muſt vnderſtand that they ought to bee ſo to the baſe) you may alſo vſe Cadences bound with the fourth or ſeuenth, which being in long notes will exaſperat the harmonie: but when you would expreſſe a lamentable paſſion, then muſt you vſe motions proceeding by halfe notes. Flat thirdes and flat fixes, which of their nature are ſweet, ſpeciallie being taken in the true tune and naturall aire with diſcretion and iudgement. but thoſe cordes ſo taken as I haue ſaide before are not the ſole and onely cauſe of expreſsing thoſe paſsions, but alſo the motions which the parts make in ſinginng do greatly helpe, which motions are either naturall or accidental. The naturall motions are thoſe which are naturallie made betwixt the keyes without the mixture of any accidentall ſigne or corde, be it either flat or ſharpe, and theſe motions be more maſculine cauſing in the ſong more virilitie then thoſe accidentall cordes which are marked with theſe ſignes. ※. *b*. which be in deede accidentall, and make the ſong as it were more effeminate & languiſhing then the other motions which make the ſong rude and ſounding: ſo that thoſe naturall motions may ſerue to expreſſe thoſe effectes of crueltie, tyrannie, bitterneſſe and ſuch others, and thoſe accidentall motions may fitlie expreſſe the paſſions of griefe, weeping, ſighes, ſorrowes, ſobbes, and ſuch like.

El Melopeo y Maestro (1596)

Pietro Cerone

DE LA MVSICA THEORICA Y PRATICA, DEL R. D. PEDRO CERONE DE BERGAMO.

LIBRO CATORZENO.

ADONDE PARTICVLARMENTE SE TRACTA de los Canones, Fugas, del Contrapunto à la XII. y de otros de mucho primor y arte :-

Preambulo del preſente Libro, y Cap. primero.

YA que en el x. libro ſe tractò de los Contrapuntos artificioſos y particulares, como coſa que pertenecia al Contrapunto comun, bien es que agora ſucceſſiuamente, deſpues de los acompañamientos harmonicos y Fragmentos muſicales, tractemos de vnos cantos ingenioſos y artificioſos, como coſa que pertenece à la Compoſtura. Eſtando que *vna de las coſas eſſenciales, y aun difficultoſas, que ay en la Muſica, es ſauer componer vn canto à dos con primor y arte:* lo qual es principal fundamento para componer à concierto y por arte. Para eſto es da notar que *ay dos generos de componer artificioſo, al vno llaman Imitacion y al otro Fuga:* como entenderſeha de lo que ſuceſſiuamente yremos diziendo en los ſiguientes Capitulos, y en todo eſte preſente libro; dando principio de la Fuga. Mas para mayor luz, començaremos à declarar, que ſea Canon: vocablo tan frequentado entre Cantores.

Dos maneras de componer por arte.

Que ſea CANON, ſegun los antiguos eſcriptores; y que es lo que entienden oy endia los Cantores, por eſta palabra, CANON. Cap. II.

ALgunos eſcriptores antiguos (conſiderando ſimplemente el effeto que haze) llamarian al exemplo que ſigue CANON; y eſto porquanto entonces no auia el nombre de Imitacion: y no ſolamente à eſte mas tambien al exemplo pueſto en el iiij. Cap. llamarian Canon, à quien los modernos llaman Fuga.

Principios cõformes en los grados y forma, mas diferentes en los interualos y nombres.

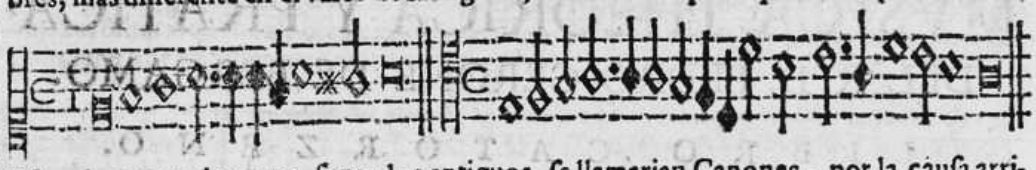
La cauſa es, porque no proceden de vna meſma manera, ſiendo que el Tiple vſa la pri. eſpec. de Diatheſſaron diziendo, *Re mi fa ſol:* y el Tenor vſa la ter. eſpe. diziendo, *V t re mi fa:* de modo que aunque ſon meſmos en los grados y valor de las Figuras, ſon differentes en los interualos y nombres. Sobre de aqui fundan ſus razones, diziendo: *Fuga es vna ſemejança de interualos muſicales, los quales ſon ſemejantes y de forma y de nombre: no auiendo entre ellos ſemejança, ni de interualo ni de nombre, ſigue no ſer Fuga.* Mas los modernos la llaman Fuga aunque no proceda por los meſmos nombres, y meſmos interualos. Por la meſma razon llamarian

P. Aron en ſu Compend. de Muſ. Cap. 70.

Biblioteca Nacional de España

tambien Canon à otro canto que procedieſſe por los meſmos interualos y meſmos nombres, mas differente en el valor de las figuras, como en eſte principio ſe vee praticado.

Principios conformes en los grados, interualos, y nombres, mas differentes en la forma y valor de las figuras.



Eſtos dos exemplos pues, ſegun los antiguos, ſe llamarian Canones, por la cauſa arribadicha: y quieren que la palabra Canon, acerca de los Griegos, valga en el meſmo ſignificado, que REGVLA entre los Latinos. Anſi lo ſienten Pedro Aron à la oppen. x. del ſeg. lib. de ſu Lucid. en Muſica: y Monſeñor Durante, en el 4 de ſu Rat. diuin. offic. eſcriuiendo en eſta manera; *CANON græcè, dicitur REGVLA latinè:* y aſſi es.

Canon, que ſignifica.

Otros quieren dezir ſe diga *Canon à Canendo;* mas no es de creer: porque ſi eſto fuera verdad, toda ſuerte de canto, ſe llamara Canon, por cauſa que ſe canta, y fuera vn nombre que ſeruiera à toda manera de Compoſicion muſical. Sea como quiſiere, baſta dezir que CANON, cerca de los modernos Compoſidores y Cantores, es vn canto compueſto con tal artificio, que vna ò mas partes, cantan lo que canta la primera dellas, vna empos de otra, guardando algunas pauſas, quien mas y quien menos; ſiendo todas contenidas en vna ſola parte, como en los dos exemplos del ſiguiente Cap. ſe vee.

De las dos maneras de Canones. Cap. III.

Canon ſimple.

DOs maneras de Canones tenemos, la vna es llamada Canõ ſimple, y la otra Canon reſoluto: *el Canon ſimple, es aquel que no tiene otro acompañamiento de partes, mas de las que cantan lo meſmo, ſiguiendoſe la vna empues de la otra.* Eſte Canon auezes ſe puede cantar ſin fin determinada, y auezes con fin determinada. El que ſe canta ſin fin *determinada*, es aquel que tiene al cabo la ſeñal de Repeticion, para poderle rodear à beneplacito de los Cantantes, y poderſe ſeruir del à manera de circulo ò corona, como ver ſe puede en eſte exemplo.

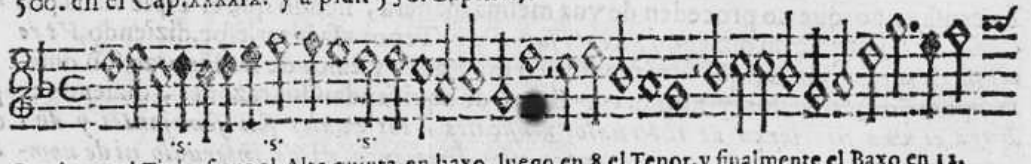
Sin fin.

Canon ſimple à ſeys vozes, ſin fin determinada.

Ma el que ſe canta *con fin determinada*, es aquel que cantando vna vez, no ſe puede boluer à cantar mas vezes, rodeandole à modo de circulo como en lo paſſado; ſi no que conuiene ceſſar luego en llegando la primera voz à la poſtrera nota: terminando con ella juntamente todas las demas vozes, cadaqual dellas, quedandoſe ſobre de la nota, que viene à pronunciar en el miſmo tiempo que la Guia concluye: ſobre ò baxo de la qual parte, ſe ſuele poner la ſeñal indicial del Calderon, como queda aduertido à plan. 506. en el Cap. xxxxix: y à plan 530. Cap. xvij.

Con fin.

Canon ſimple à quatro vezes, con fin determinada.



Comiença el Tiple, ſigue el Alto quinta en baxo, luego en 8 el Tenor, y finalmente el Baxo en 12.

Mas

Biblioteca Nacional de España

Mas el CANON reſoluto, es aquel que en el acompañamiento de las otras partes ſe reſuelue; de modoque, nunca canta ſolo perfetamente, porquanto ſu texidura eſta enxerta y concertada con las demas partes de la Compoſicion, como de eſte poco de principio, ſe puede venir en luz de la verdad.

Canon reſoluto ò con reſolucion, que ſea.

Canon reſoluto à 5. vozes, con ayuda de las otras partes.

Veys aqui como en la parte del Tenor canta otra parte, las quales dos partes ſe reſuelven por el acompañamiento de la otras tres; ſin las quales ellas aſolas no harian effecto ninguno. Eſtos Canones ſon los mas frequentados, que por cauſa del acompañamiẽto que ſe les haze, ſalen ſiempre mas lindos y de mayor gracia, que los ſimples: los quales ſin ayuda de parte libre, no ſalen tan harmonioſos ni de tanta gracia, aunque ſean de mayor arte, y por conſiguiente mas difficultoſos de hazer; particularmente ſiendo de differentes vozes. Hallanſe vnos eſcriptore, sdignos por ſu fama dellos de veneracion, los quales tractando de ſemejantes Compoſiciones, reprehenden grandemente à los que las llaman Canones, querendo que mas propriamente ſe llamen Replicas, Repeticiones, ò Conſequencias: ſiendo que eſte modo de cantar, es vn repetir ò replicar lo que el compañero dize. Pero eſcuſandome yo de lo que pudiera ſer reprehendido y vituperado, digo que todo hombre los puede nombrar como le parece y agrada: mas empero ſiempre, diziendo CANON, ſerà mas conocido y tomado por ſemejante manera de Compoſicion, que con qualquiera otro nombre, por muy apropriado que ſea: ſiendo agora el muda ſele, caſi vn querer mudar el nombre al pan ò al vino.

Canones mas difficultoſos de hazer.

Conſequencia, es tanto como à dezir, Conſiguiente.

Que ſea Fuga, y differencia entre Imitacion y Fuga. Cap. IIII.

FVga ò Conſequencia, es aquella remedacion de puntos que ſe haze entre dos ò mas partes, de las quales las que entran deſpues de la Guia la van imitando por ſus mouimientos: procediendo no tan ſolamente por los meſmos grados, mas tambien por los meſmos interualos de Tono ò de Semitono &c. Es aſauer, que entre vna nota y otra de la parte que ſigue, ſea el meſmo interualo; diſtante de tantos Tonos ò Semitonos, quantos ay entre las meſmas dos notas de la Guia (que es la primera parte que comiença) como à dezir: ſi la Guia ſube Tono, tambien la parte que ſigue ha de ſubir Tono: ſi Semitono, Semitono: ſi Tercera menor, Tercera menor: y ſi Tercera mayor, Tercera mayor, &c.

Por grados y interuales.

Exemplo à dos.

Eſta ſe deue llamar Fuga y no Imitacion. Vean en el Cap. 9.

Veys

Biblioteca Nacional de España

Veys aqui, como la parte que comiença, procede con Tercera menor, Semitono y Tercera mayor, &c. diziendo, *Re fa mi vt &c.* y que tambien la parte que sigue procede por los mesmos interualo, diziendo lo proprio.

La differentia entre Fuga e Imitacion.

La differencia pues, que ay entre la Fuga y la Imitacion es, que *la Fuga tiene cuenta no tan solamente de los grados con que procede la primera parte, mas tambien de los interualos: y la Imitacion tiene cuenta solamente de los grados*, como se dixo en el 2. Cap. Se dize Fuga a fugiendo, *y ansi Fuga quiere dezir huyda*, esto es que vna voz va huyendo, y otra voz va tras ella siguiendola; y remedando la misma Solfa que haze la primera, y con todo esso nunca la alcança: porque la voz que entra primero va siempre delante de la otra que le sigue, por lo menos medio Compas, ò vn Compas, ò dos Compases ò mas, segun quadrare à la Fuga: y por esta razon, la voz que sigue à la que entra primero, nunca la puede alcançar. La Fuga, por vsar sus proprios interualos, se ha de hazer *al Vnisonus, à la Quarta* (y entonces no passa los seys puntos de la Deducion) *à la Quinta, à la Octaua y sus compuestas*: à differencia de la Imitacion, la qual (como dicho es) se haze *à la Segunda, à la Tercera, à la Sexta, à la Septima*, y à otros semejantes interualos: y extraordinariamente se haze tambien *à la Quarta y à la Quinta*. Esto digo ser proprio de la Fuga y de la Imitacion ordinaria, que *siendo contraria, la Fuga vsa tambien los interualos de la Imitacion, y la Imitacion vsa los de la Fuga*: como todo esto se puede obseruar en los exemplos, que en el discurso deste presente libro, van puestos.

De donde se dixo Fuga.

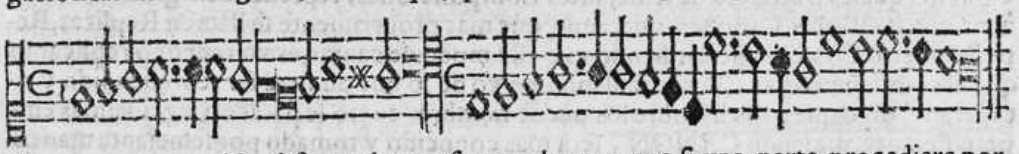
Nota; y no te embaraces.

De las dos maneras de Fugas. Cap. V.

Fuga libre y desatada.

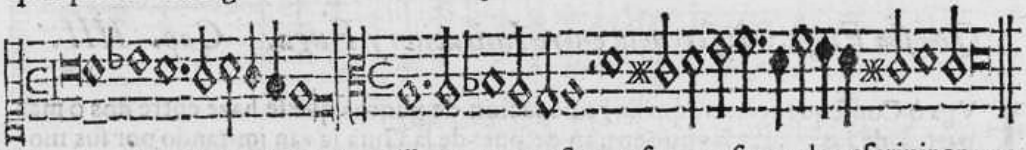
Ay dos maneras de Fugas, es asauer desatada ò libre, y atada ò obligada, que es con obligacion. La desatada, es aquella que procede por vn cierte numero de Figuras, que se hallan en la parte que comiença à cantar, quedando libres de tal ley y obligacion las demas Figuras; como aqui, que solamente el principio va imitando.

Exemp. de la Fuga libre y desatada.



Ni tampoco es tenida obseruar los mesmos valores: que si vna parte procediere por Semibreues, se puede hazer que proceda la otra por Minimas ò por Breues, ò por qualquiera otra Figura. *Exemplo à dos.*

Otro exemplo.



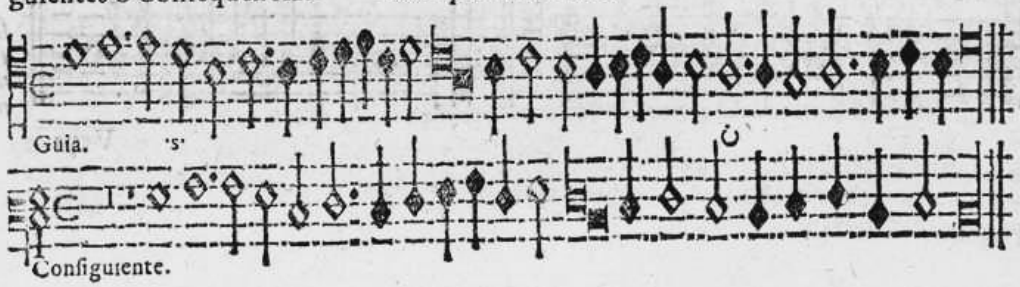
Estas pues son Fugas desatadas y libres: y por esta causa, no se pueden escriuir en vna parte sola.

Fuga atada y obligada.

Mas la Fuga atada (que es con obligacion) es aquella quando vna ò mas partes cantan las mesmas notas, procediendo puntualmente por los mesmos interualos de Tonos y Semitonos, y aguardan las mesmas pausas y qualquiera otra particularidad, que guarda la Guia; es asauer, aquella parte assi graue como aguda, que primero comiença à cantar: porquanto las demas partes que la siguen, se llaman comunmente Consiguientes ò Consequencias. *Exemplo de lo dicho.*

Guia y Consiguiente que sean.

Exemplo de la Fuga obligada à la Quinta.



Bibliotecà Nacional de España

A imitacion deſta, hemos de imaginar otras en otras poſiciones ordenadas, y de differente manera compueſtas; como à dezir, al Vniſonus, à la Quarta, à la Octaua &c.

El modo de eſcriuir las Fugas atadas en vna ſola parte. Cap. VI.

ESTas Fugas ſe ſuelen eſcriuir en vna parte ſola; y comunmente llamanſe CANONES: en los quales, *alli adonde la parte que ſigue ha de començar, ſe pone eſta ſeñal ·s· llamada Canon de los Eſpañoles, y Preſa de los Italianos: y adonde deue acabar ſe le pone eſtotra ☉ llamada Corona ò Calderon.* Hecho eſto, para dar noticia en que manera ſe han de cantar las partes, ſe pone vna Regla ſobre de la parte de la Guia, la qual eſcriueſe en eſte tenor. *Fuga à la Octaua, ò Quinta, ò Quarta &c.* y ſi el Conſiguiente es mas graue de la Guia, *añadeſele en graue, ò en baxo,* ò de otra manera que venga à ſignificar lo meſmo (aduertiendo ſiempre q̃ *per priuationem* ſe ha de entender en agudo; ſegun fue aduertido en ſu lugar) de mas deſto *añadeſele la cantidad del tiempo que ha de guardar la parte del Conſiguiente, antes que entre à cantar;* aunque eſtè ſeñalado el lugar del quando, con eſta ſeñal ·s· Noten, que ſegun verdadera arte, *por vn Tiempo, ſe deue entender la cantidad y el equiualente de vna Breue, y no el valor de vn Compas.* Eſto aduierto porquanto auezes ſe podria cometer algun error (particularmente lleuando el Canon indicio ſin virgula) pues la variedad de los indicios cauſa differentes valores en las Figuras. Hauiendoſe pues de eſcriuir en vna parte ſola la Fuga del Cap. paſſado, ſe ordenaria on eſta manera, diziendo:

Aduiertan à lo que ſe dixo en el Cap. 46. y 49. del ſexto lib. à pla 506 y en el Cap. 17 del ſeptimo lib. à pla. 530.

En eſtos muchos Compone dores modernos hazen error y no quieren ſe diga.

CANON.

Fuga ala Quinta baxa, deſpues de tres Compaſes. ò aſſi.
Fuga in Subdiapente, poſt vnum mediumq; Tempus.

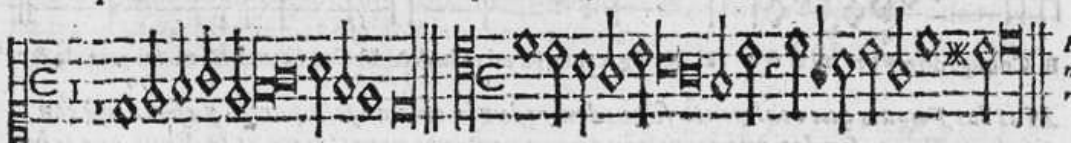
Para ſaber las diuerſidades de poner vna diſtancia con differente vocablo, acudan en el Cap. 56. del Segundo libro. dende el num. v. haſta el xix. que es, deſde Vniſonus à Quinzena. *Fol. 287.*

De la Fuga contraria: la qual aſſi meſmo es de dos maneras, atada y deſatada &c. Cap. VII.

MAs porque eſta manera de Fugas, es muy vſada y muy frequentada, venremos à dezir agora de las otras mas ingenioſas, entre las quales ay aquella que ſe llama *Fuga reueſa, rebuelta, ò contraria; la qual procede por mouimiento contrario:* porque mientras la Guia ſube, el Conſiguiente abaxa: y mientras la Guia abaxa, el Conſiguiente ſube; *vſando los miſmos interualos; y ſiempre poniendo los Semitono al reues,* aſſi como quando vna parte dixere, *Mi fa;* la otra ha de dezir al contrario, *Fa mi &c.* Eſta tambien *es de dos maneras, es aſauer deſatada, que es libre; y atada, que es con obligacion.* La libre y deſobligada es aquella, que procede en Fuga con la Guia ſolamente por vn cierto numero de notas, y no ſiempre; como aqui.

Que ſea Fuga contria.

De dos maneras.



Fuga libre, mas contraria.

Y aunque ſemejante ſuerte de Fuga proceda por lo meſmos interualos, no por eſto es tenida vſar las meſmas notas, ni aguardar las meſmas pauſas, como dixe de las otras Fugas ordinarias.

Mas

Biblioteca Nacional de España

Fugas atadas contrarias. Mas en la atada y cõ obligacion contraria, *no ſolamente procede el Conſiguiente por los meſmos interualos de la Guia, y por ſus miſmos mouimientos, mas tambien con las meſmas Figuras y pauſas; y con qualquiera otra particularidad:* como en eſte exemplo.

Exemplo al Vniſonus.

A imitacion deſte exemplo hauemos de imaginar otros, en otras poſiciones ordenados, y de differente manera compueſtos.

Quales Fugas contrarias ſon las que no ſe pueden reduZir en vna ſola parte. Cap. VIII.

SEpan que las Fugas contrarias, *que no ſe pueden reduzir realmente en vna parte*, y eſcriuirſe con titulo de Fuga, *ſon las que correſponden en numeros pares, como es la Fuga que ſe haze à la Segunda, à la Quarta, o à la Sexta:* que eſtando las Fugas por tales diſtancias, es impoſſible poderlas reduzir debaxo de vn termino ſolo, eſcriuiendolas en vna ſola parte: ſiendo que ſi vna voz viene ſituada en rigo, la otra por fuerça ha de eſtar en eſpacio; y anſi no ſe pueden ayuntar bien. *Exemplo.*

Clave imaginada ſobre de vna Fuga à la 2. para poderla Solfear rectamente ſobre de vna ſola parte. Empero *ſe podran vnir, ſi eſtuuieren ordenadas vna Octaua mas diſtantes;* como ſi fueran hechas à la Nouena, à la Onzena, o à la Trezena: que con eſta diſtancia vienen à encontrarſe las dos partes en las reglas y en los eſpacios; como en eſtos principios, ſe ven reduzidos lo principios de los exemplos paſſados. Y aduiertan que en ſemejantes occaſiones, *la Clave del Conſiguiente ſirue ſolo para Solfear*, y no para dar la voz à la parte.

Principio de la Fuga.

Mas las Fugas, que realmente ſe pueden reduzir en vna ſola parte, y eſcriuerſe con titulo de Fuga, ſon las que correſponden en numeros nones; como es la Fuga que ſe haze en Vniſonus, à la Tercera, y à la Quinta: que eſtando las Fugas por tales diſtancias, facil-

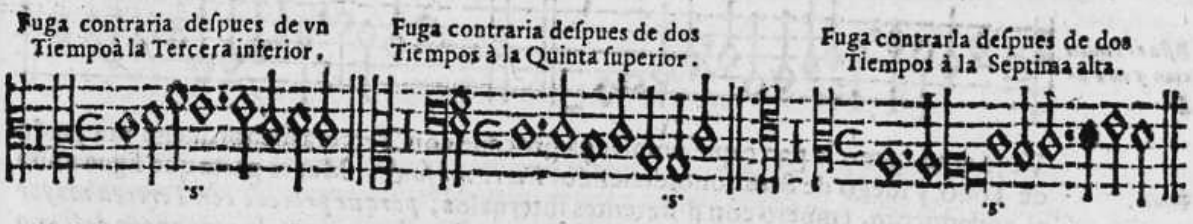
Biblioteca Nacional de España

facilmente ſe reduzen debaxo de vn termino ſolo, que es en vna parte ſola: ſiendo que ambas partes tienen ſituadas ſus Figuras con tal correſpondencia, que con buena orden, ſe vienen à encontrar los meſmos eſpacios y las meſmas reglas, en el interualo que ay entre la Guia, y el Conſiguiente; como ſe vee en eſte primer exemplo, que es el poſtrero del Cap. paſſado: y en los tres ſiguientes principios, que ſon à dos vozes.

CANON.

Fuga deſpues de vn Tiempo y medio al Vniſonus, por mouimientos contrarios.

Pueſtos en vna parte ſola, puntualmente vienen à ſer en eſta manera.



Aduiertan que aunque pongo la Claue y pauſas à la parte del Conſiguiente, que de ordinario los Componedores las dexan de poner; y no ſolamente dexan las pauſas y Claue, mas auezes tambien la declaracion de los Tiempos: *que quieren, que con ſola la ſeñal del Preſa ò Canon, ſe haya de entender quando la parte Conſiguiente ha de entrar, y en que voz:* y ſi acaſo ponen el Letrero de la voz y de los Tiempos, dexan la ſeñal del Canon, que es eſta ·s· Pero *nunca ponen juntamente todas quatro declaraciones*, conuiene aſaber las Claues, las Pauſas, el Letrero del Tiempo, y la ſeñal del Canon. *Auiſo.*

Porque no todos deuen entender tan facilmente el ſecreto deſtas Fugas, por muy faciles que ſean; por eſto quiero declarar agora como ſe han de entender: y para eſte effecto tomaremos à declarar el exemplo entero, que es la Fuga en Vniſonus: que quiça ſi no todos, alomenos la mayor parte de los Lectores, ſin otra particular declaracion, entenderan todos los demas. Aduiertan pues que la primera Claue ſirue al Conſiguiente; y aunque eſta pueſta en aquel lugar, *que parece ſer en el quarto rigo* ſegun la regla ordinaria, ſepan que por cauſa del motu contrario que haze, *ſe toma por ſegundo rigo*: de maneraque à entrambas Claues, la primera nota viene à ſer en Diaſolre: y paraque los muy flacos de entendimiento entiendan, pongoles eſtos auiſos en exemplo; los quados, como de los ſiguientes exemplos. *Regla y declaracion. Vean en el Cap. 18. del 7 lib. à fol. 534.*

Biblioteca Nacional de España

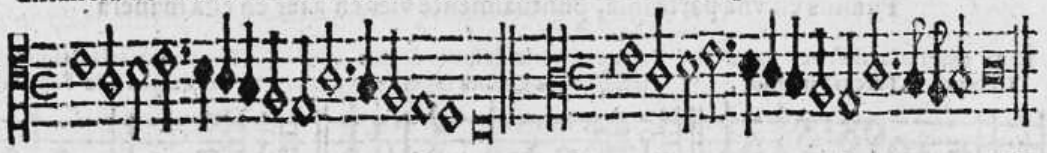
A imitacion deſte exemplo pueden imaginar todos los demas, teniendo particular cuenta con las reglas, eſpacios, y Claues de la parte Conſiguiente: y con eſto hago fin à las Fugas, y doy de mano à las Imitaciones.

Que ſea Imitacion. Cap. IX.

La Imitacion tiene cuenta de los grados, y no de los interualos ò diſtancias.

Imitacion es aquella remedacion de puntos ò notas, que ſe halla entre dos ò mas partes de las quales, aquellas que ſubentran deſpues de la Guia la van imitãdo por ſus mouimientos; *procediendo por los meſmos grados, pero ſin tener conſideracion de los interualos.* Y es, que ſi la Guia procede con Tercera mayor, *tambien la Imitacion procede con Tercera; mas no tiene conſideracion que ſea mayor ò menor:* y ſi procede gradatin de Tono, *aſſimeſmo la Imitacion procede gradatin*, mas no conſidera ſi procede por diſtancia de Tono ò de Semitono: como en eſte breue exemplo ſe vee.

Eſta es Imitacion y no Fuga.



Nota.

Veys aqui como la parte que comiença procede con Tercera menor, luego por grado de Tono, y luego de Semitono, diziendo; *Fa re mi fa &c.* Mas la parte que ſigue imita el andamiento, empero con differentes interualos; *porque procede con Tercera mayor en lugar de menor*, luego por grado de Tono, y luego otra vez *con otro grado de Tono en lugar de Semitono, diziendo: La fa ſol la &c.* La differencia pues que ay entre la Imitacion y la Fuga es, que *la Imitacion tiene cuenta ſolamente de los grados, ſin hazer caſo de los interualos; y la Fuga tiene cuenta de ambos dos, interualo y grado.*

De las dos maneras de Imitacion. Cap. X.

2. man. de Imitacion.

Aſsimeſmo tenemos dos maneras de Imitacion, y ſon la atada y con obligacion; y la deſatada y libre. La deſatada y libre, es aquella que procede por vn cierto numero de Figuras, que ſe hallan en la parte, que comiença primero; quedando libres las otras Figuras de tal obligacion, de yr ſiempre imitando; como aqui.

Imitacion libre y ſin obligacion.

Ni es tenido el Compoſidor de poner las meſmas Figuras y pauſas; porquanto ſi vna parte procediere por Semibreues y Minimas, ſe puede hazer que proceda la otra por Minimas ò por Breues ò por qualquiera Figura, como aqui vemos, y como ſe dixo de la Fuga libre, en el Cap. 5. al ſegundo exemplo à plan. 766.

Eſtas

Biblioteca Nacional de España

Musico Prattico (1673)

Giovanni Maria Bononcini

Eſempio nel ſopradetto Contrapunto al contrario riuerſo.

4. *Replica alla Terza ſopra.*

3. *Replica alla Duodecima ſopra.*

2. *Replica alla Decima ſopra.*

Sog. Baſſo cambiato in Soprano.

1. *Cont. Alto cambiato in Tenore.*

In oltre ſi può cantare à due, à trè, & à quattro in altri modi, de quali per breuità ſi tralaſcia la dichiarazione, come anche l'eſempio di tutti, potendoſi da quanto s'è detto comprendere il modo di farli.

E' ben però vero, che ne i Contrapunti doppi, Canoni, & altre ſorti d'obligazioni vi nascono alle volte alcune relazioni di conſonanze, e diſſonanze, che all'vdito non rendono quella ſoauità, ch'egli deſidera dalle Cantilene Muſicali; tutta volta però in ſimili ſorti di Compoſizioni ſi poſſono tolerare; mà fuori di tali occaſione non ſi permettono.

De Canoni, & altre obligazioni. *Capitolo Duodecimo.*

CAnon' altro non vuol ſignificare, (ſecondo il Picerli, & altri) che regola, perche ſi fà con regole, & oſſeruazioni tali, che vna,

vna, ò più parti replicano tutte le figure, ò note contenute nella prima parte, che comincia il Canto chiamata *Guida*, perche ſerue per guida, e maeſtra de i moti, che deuono fare l'altre parti chiamate *Conſeguenti*, perche vanno ſeguitando gl'iſteſſi mouimenti della *Guida*.

Il detto *Canon* è di due ſorti, cioè ſciolto, ò libero, e legato, ò obligato. Il Canone ſciolto è quello, nel quale il Compoſitore adopra ogni conſonanza, e diſſonanza, come li piace, & il legato è quello, nel quale ſi priua d'alcuna conſonanza, ò diſſonanza. L'vno, e l'altro ſi fanno all'vniſono, alla ſeconda, alla terza, & à qualſiuoglia altro interuallo, tanto per moto retto, qnanto per moto contrario, e con mille altre (per così dire) obligazioni. In oltre poſſono eſſere finiti, & infiniti: il Canone infinito è quello, nel quale le parti, giunte che ſono all'vltima figura tornano da capo vna, due, trè, e più volte, nel che ſi potrebbe procedere in infinito, ſe ſi trouaſſero voci infinitamente durabili, e ſi chiama ancora circolare, perche andando dal principio al fine, e ritornando dal fine al principio fà quaſi vn circolo. Il Canone finito è quello, nel quale le parti tutte ſi riducono alla cadenza, & inſieme finiſcono; mà perche il deſcriuere tutte le regole particolari ſaria di molta longhezza, e di non poca oſcurità, per tanto apporterò ſolamente vna regola faciliſſima, che potrà ſeruire à tutti, eccetto ad vno, nel quale vna parte comincia dal principio, e l'altra dal fine, di cui parleremo più à baſſo.

Volendo adunque fare vn Canone all'vniſono, ò à qualſiuoglia altro interuallo per moto retto, ò contrario, ſi pongano prima in Cartella alcune figure per la *Guida*, e quando ſi vorà far cantare il *Conſeguente*, ſi farà entrare con l'iſteſſe figure di detta guida diſtante dal principio di quella per l'interuallo, che dourà dare il nome al Canone, come per eſempio, ſe il Canone ſi vorrà chiamare *alla terza*, entrerà diſtante per vna terza, ſe *alla quarta*, per vna quarta, &c. doppo queſto ſi facci contrapunto ſopra, ò ſotto la guida, e

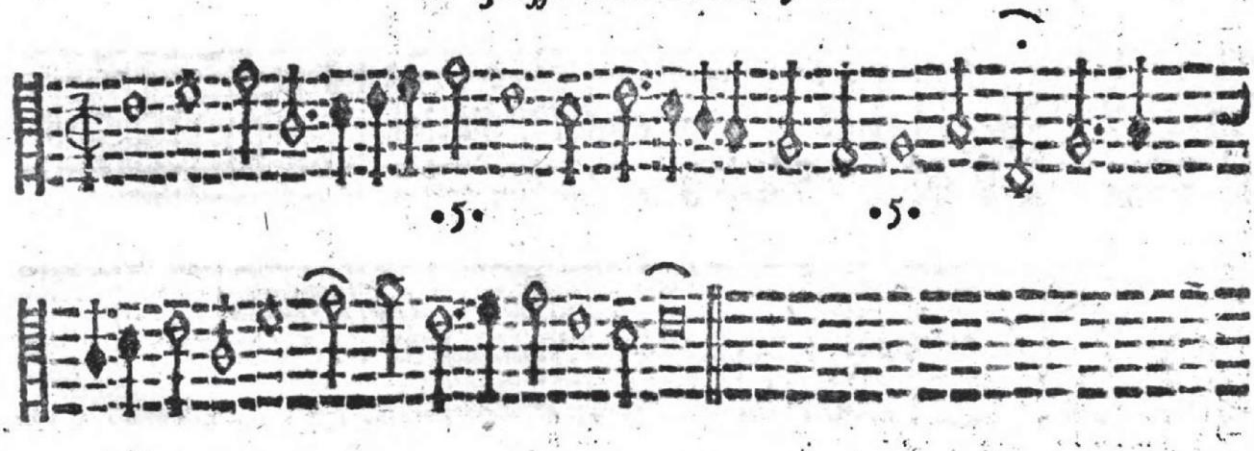
di ma-

di mano in mano ſi ricopino le figure della medema guida per il conſeguente finche ſi vorrà terminare il Canone, il quale potrebbe procedere in infinito, & anco farui entrare infinite parti, come appare nel Canone poſto nella mia Opera terza. Il modo di terminare il Canone finito è queſto: doppo che il conſeguente haurà replicato tutto il Canone poſto nella guida per quell'interuallo, che piace al Compoſitore, s'aggiungeranno alla detta guida alcune figure per riempimento, con le quali ſi concluderà il Canone, auuertendo finirlo più che ſia poſſibile nelle corde del Tuono, nel quale ſarà ſtato principiato, e ſe il Canone ſarà à più di due voci, il riempimento di figure nella guida ſi farà doppo, che l'vltimo conſeguente haurà replicato il Canone della guida, come s'è detto, e dall'eſempio più chiaramente ſi conoſcerà. In oltre ſi deue auuertire di non far pauſe in modo, che nelle reſolutioni rieſchino ſincopate, per la ragione adotta di ſopra nel 10. Capitolo della prima parte.

Quando il *Canone* ſarà terminato ſi copierà la guida col porle in principio le Chiaui, e le pauſe, ouero collocando il ſegno di Ripreſa 5. ſotto, ò ſopra la figura, ò pauſa, ſopra, ò ſotto la quale il conſeguente dourà principiare, e doue haurà da terminare, vi ſi farà il ſegno di Corona ⁀ e nota, che il Canone, nel quale vna, due, ò più parti cantano ſopra la guida, ſi chiama chiuſo, perche l'altre parti, ouero conſeguenti ſono racchiuſe, e contenuti nella guida, e ſe le parti ſaranno ſeparate, e ſpartite, ſi chiamerà aperto, ouero reſoluto; che perciò i conſeguenti diuiſi dalla guida vengono chiamati *reſoluzioni*.

Canone à trè voci all' vniſono reſoluto.

L' iſteſſo Canone Chiuſo.



Bayerische Staatsbibliothek MUNCHEN

Canone

Canone infinito à quattro voci in ſub Diapente, & in ſub Diapaſon, & in ſub Diapaſon Diapente reſoluto.

L'iſteſſo Canone chiuſo.

5. 5. 5.

Canone à due voci in ſub Diapente per moti contrari reſoluto.

L'iſteſſo Canone chiuſo.

Il Canone, che ſegue è quello, che non ſi può fare con la regola generale à qualſiuoglia altro Canone data di ſopra; mà biſogna prima porre in Cartella la metà del Canone, e farui ſopra, ò ſotto vn'altra parte in contrapunto, il che fatto ſi ricopino le figure della parte ſuperiore, e di poi quelle dell'inferiore all'indietro, come quì ſotto ſi moſtra. Si deue però oſſeruare nel componerlo di non fare frà le parti diſſonanza, ne figure puntate, ne Dieſis, ne B molle.

Canone à due voci, nel quale vna parte comincia dal principio, e l'altra dal fine, ſtando ambe due le parti al diritto, reſoluto.

Il ſudetto Canone chiuſo.

Primo Soprano.

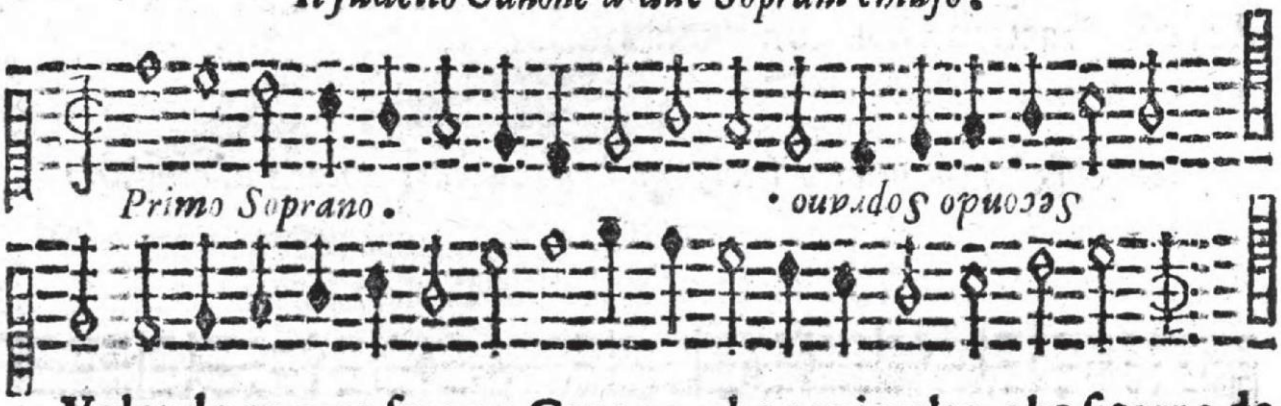
Secondo Soprano.

Il ſudetto Canone ſi può eziandio fare in vn'altra maniera (& è meglio, e più pratticabile) cioè, che la parte, che comincia dal fine canti, come ſe cantaſſe alla diritta ſtando all'incontro dell'altra parte; mà oltre le ſopra dette oſſeruazioni, deueſi auuertire di principiare in corde, che nel fine ſiano del Tuono, ſopra del quale ſi vorrà far il Canone, e che non ſi faccino pauſe rotte, ne accidente alcuno frà la Compoſizione, poiche nella parte, che comincia dal fine naſcerebbero falſe relazioni, & altri inconuenienti. Quando il Canone ſarà fatto, ſi ricopino le figure della parte ſuperiore, e di poi ſi volti la Cartella alla riuerſa, e ſi ricopino quelle dell'inferiore nella conformità, che quì ſi vede.

Canone

Canone à due voci, nel quale vna parte comincia dal principio, e l'altra dal fine, ſtando vna delle dette parti al diritto, e l'altra al contrario, riſſoluto.

Il ſudetto Canone à due Soprani chiuſo.



Volendo ancora fare vn Canone, che ogni volta, ohe ſi torna da capo ſi poſſa alzare vn grado lontano dal principio, ſi cõſideri quello poſto di ſopra nella prima parte del PADRE D. AGOSTINO BENDINELLI LVCCHESE *Canonico Regolare Lateranenſe*, à cui ſe bene la Muſica ſerue ſolamente per ornamento di molt' altre virtù, è però anche in queſta così eccellente, che al giorno d hoggi, per mio credere, hà pochi, che l'agguaglino, & io ben poſſo atteſtarne per riconoſcere da ſuoi amoreuoli, e ben fondati inſegnamenti tutto il meglio, che hò appreſo di queſta profeſſione.

Per compimento di queſto Capitolo aggiungeremo vn' obligo di Compoſizione à quattro voci, la quale ſi può cantare ancora al contrario riuerſo, cioè riuoltando le parti, è cambiando il Soprano in Baſſo, l'Alto in Tenore, il Tenore, in Alto, & il Baſſo in Sopra-

no,

no, e così le figure saranno frà loro contrarie riuerse nel modo spiegato nel Capitolo delle fughe. La regola di farla è questa: si fugga la quarta con il Soprano in luogo di consonanza, fuor che nel modo si vedrà nell' Esempio: non si facci legatura, eccetto di quarta, e con le parti di mezo: s' auuerte, che il Soprano con l'Alto vadi di terza, di quinta, d'ottaua, e qualche volta di sesta ben posta, e l'istesso s' osserui frà il Tenore, & il Basso; l'altre due parti frà di loro s'accomodino, come si può, e notisi, che nel riuoltar le parti, le *pause* non si mutano: il *Diesis* si cangia in *B molle*, & il *B molle* in *Diesis*, come altroue s' è detto, e pratticato nella quinta mia Opera: s' auuerta ancora, che non si possono sempre frà le parti dare tutti gli accordi soliti, e ciò per fuggir qualche incommodo, che pratticandosi conoscerà.

Composizione à quattro voci, che si può cantare ancora al contrario riuerso.

L'iſteſſa Compoſizione al contrario riuerſa.

Molt'altre ſorti d'obligazioni ſi poſſono trouare, poiche è in poteſtà del Compoſitore l'obligarſi come vuole, e perciò altro non dirò di loro, ſtimando, che quanto hò detto ſia baſtante per la cognizione di qualſiuoglia altre.

Chi deſidera veder ſtudi particolari ſopra Canoni, veda la Meſſa *O ſalutaris Hoſtia* di Pier della Rue, la Meſſa *de Feria de Feuim*, la Meſſa *de Beata Virgine, & ad Fugam* di Ioſquino, la Meſſa *Veni Sancte Spiritus* di Vulfrano, la Meſſa *Lumbre* di Brumel, la Meſſa *Benedicta es Cœlorum Regina* di Morales, la Meſſa *Vltimi mei ſoſpiri* di Roccho Rodio, la Meſſa *de Beata Virgine* di Coſtanzo Porta, la Meſſa *Repleatur os meum* del Paleſtina, i Magnificat per tutti li Tuoni Eccleſiaſtici di Lodouico Vittoria, i Canoni di Franceſco Soriano, i Duo del Mettallo, la Decimaquarta Opera di Franceſco Valentini, il Libro de Canoni à 2. 3. e 4. di Gio. Paolo Cima, la Cartella Muſicale d'Adriano Banchieri, l'Organo de Cantori di Gio: Battiſta Roſſi, e per vltimo la terza mia Opera Muſicale.

Della

ANEXO II

Inscrições para Cânones Enigmáticos (FÉTIS, 1846, p. 146)

Inscrição	**Explicação**
1. Clama ne cesses; 2. Otia dant vitia; 3. Dii faciant sine me non moriar ego; 4. Omnia si perdas famam servare momento, qua semel emissa: postea nullus eris; 5. Sperare et praestolari multos facit morari; 6. Otia securis insidiosa nocent; 7. Tarda solet magnis rebus in esse fides; 8. Fuge Morales.	O consequente responderá à todas as do antecedente, removendo-lhe as pausas.
9. Misericordias et veritas obviarunt sibi; 10. Justitia et pax se osculate sunt; 11. Nescit vos missa reverti; 12. Semper contrarius esto; 13. Signa te signa temere me tangis et angis; 14. Roma tibi subito motibus ibit amor 15. In girum imus noctu ecce ut consumimur igni; 16. Frangenti fidem fides frangatur eidem; 17. Roma caput mundi si veteris, omnia vincit; 18. Mitto tibi metulas erige si dubitas; 19. Can rizat, vel canis more haebreorum; 20. Retrograditur; 21. Vadam et veniam ad vos; 22. Principium et finis.	O consequente resolve o cânone por movimento contrário. No caso de haver quatro partes, a terceira resolverá em movimento direto, enquanto a quarta, por movimento contrário. Com destaque para as inscrições 13, 14 e 15, pois as letras formam as mesmas palavras, tanto quando lidas da esquerda para direita, quanto da direita para esquerda.
23. Symphoniziabis.	O consequente responde à uníssono
24. Omne trinum perfectum; 25. Trinitas et unitas; 26. Trinitate in unitate veneremur; 27. Sit trium series una; 28. Tres in unum; 29. Vidi três viri qui erant laesi homonem.	O antecedente forma dois consequentes, resultando em um cânone à três partes; frequentemente realizado à uníssono e à oitava.
30. Manet alta mente repostum; 31. De ponte non cadit, qui cum sapientia vadit.	O antecedente pode ter dois ou três consequentes, ou mais.
32. Tantum hoc repete, quantum cum aliis sociare videbis; 33. Non qui inciperit, sed qui perseveraverit; 34. Ut que redit que frequens.	Uma pequena frase do canto deve começar em uma das partes, e repetidamente preencher durante toda a duração do cânone.
35. Crescit in duplo, triplo; 36. Decrescit in duplo, triplo.	O consequente deve dobrar ou triplicar o valor das notas do antecedente, ou diminuir pela metade, ou dois terços, etc.
37. Dignora sunt priora.	O consequente deve responder seguindo a ordem dos valores das figuras, a começar pela mais longa e passando gradualmente até as menores; isto é, da máxima à longa, depois, à breve, à semibreve, e em seguida, à mínima.
38. Descende gradatim; 39. Ascende gradatim.	Podem haver em uma parte uma linha que deverá ser repetida quantas vezes for necessário (durante todo o cânone), sucessivamente aumentando ou diminuindo um tom.

40. Crescit cundo; 41. Ascendo ad patrem meum;	Cada vez que o cânone recomeça, deve-se aumentar um tom.
42. Descrescit eundo; 43. Sol post verperas declinat;	Cada vez que o cânone recomeçar, deve-se abaixar um tom.
44. Et sic de singulis.	Se a primeira nota do antecedente estiver pontuada, o consequente deve todas as elas
45. Nigra sum sed formosa; 46. Coecus non judicat de colore;	O consequente deve converter as notas brancas do antecedente, em pretas.
47. Dum lucem habetis credite in lucem; 48. Qui sequitur me non ambulat in tenebris; 49. Qui ambulat in tenebris nescit quo vadat;	O consequente não realiza as notas pretas do antecedente, mas somente as que são brancas.
50. De minims non curat praetor.	O consequente não deve cantar nem as brancas, nem as pretas do antecedente, mas sim, unicamente as notas de maior valor.
51. Qui prior canit, et canat ut ipse videt posterior vero pro nigris albas, et contra;	As notas pretas do antecedente são as brancas do consequente, e as brancas tornam-se pretas.
52. Qui se exaltat humiliabitur; 53. Qui se humiliat exaltabitur; 54. Plutonico subiit regna; 55. Contraria contrariis curantus; 56. Qui non est mecum, contra me est; 57. Duo adversi adverse in unum; 58. Contrarium tenet iter; 59. Se'l mio compagno voul meco cantare, Per altra strada li convien andare.	A resposta deve estar em oposição ao antecedente, isto é, se o consequente sobe, o consequente desce, e vice-versa.
60. Me opportet minui, illum autem crescere.	O consequente diminui a metade as notas realizadas pelo antecedente.
61. Qui venit post me, ante me factus est.	O consequente é realizado antes do que o antecedente.
62. Exurge in adjuntorium mihi.	A resposta é realizada à uníssono.
63. Respice in me: ostende mihi faciem tuam.	O consequente executa as notas do antecedente no sentido inverso, como se ambos estivessem se acompanhando.
64. Cantus duarum facierum; 65. Tolle moras placido maneant suspiria cantu.	O consequente pode cantar com ou sem silêncios do antecedente, a exceção suspiro, que deve ser preservada.
66. Post unum tempus.	O consequente deve responder depois o valor de um tempo, de acordo com mensura vigente.
67. Vous jeunerez le quatre tems;	O consequente deve responder depois o valor de quatro tempos, de acordo com mensura vigente.
68. Haec parili modulanda gradu, contraria saltu. 69. Has gradus aequales contra dissultus habebit.	O consequente responde aos movimentos diatônicos (grau conjunto) por movimento semelhante, e aos saltos, por movimento contrário.
70. Ad tonum infra;	O consequente responde um tom abaixo.
71. Ad tonum supra;	O consequente responde um tom acima.
72. Ad semi-ditonum;	Resolução à terça menor.
73. Ad unissonum; Ad diatessaron; Ad diapason; Ad ditonum; Ad duodecimam;	À uníssono. À quarta (superior). À oitava. À terça maior. À décima segunda.

Ad diapente; Ad diapason diatessaron; Ad diapason ditonum; Ad eptachordum; Ad diapason diapente.	À quinta. À oitava da quarta (décima primeira). À oitava da terça (décima terceira). À sétima. À oitava da quinta (décima quarta). Quando precedidos pelo termo Sub, indicam que o intervalo é inferior ou realizado abaixo.
74. Ad hypodiapason; 75. Ad diapason intensum.	À oitava inferior.
76. Ad hyper diapason; 77. Ad epi-diapason; 78. Ad diapason expensum.	À oitava superior.
79. Ad homophonum.	À uníssono.
80. Ad diapason et unissonum vicissim.	À oitava superior e à uníssono, alternativamente.
81. Ad tertiam infra; 82. Ad subsesqui ditonum.	À terça inferior.
83. Ad hypodiapente. 84. Ad diapente remissum.	À quinta inferior.
85. Ad epidiapente; 86. Ad hyper diapente; 87. Ad diapente expensum.	À quinta superior.
88. Ad hyper diatessaron.	À quarta superior.
89. Ad epta achordum infra; 90. Ad septimam infra.	À sétima inferior.
91. Ad nonam.	À nona superior.
92. Ad decimam	À décima superior.
93. Diapente diapason Diapason diapente	À décima segunda superior.
94. Ad hypodiapason diapente	À décima segunda inferior.
95. Ter terni canite vocibus	O antecedente forma um cânone à nove vozes, que, ordinariamente, está à uníssono.
96. Congenita haec tria sunt; 97. Ter você ciemus; 98. Voce ter insonuit.	Cânone à três vozes.
99. Quatour vocum	Cânone à quatro vozes.
100. Quinque vocum	Cânone à cinco vozes.
101. Sex vocum	Cânone à seis vozes.
102. Tot tempora, tot sunt voces	O cânone é composto, sendo o número de vozes ou partes, equivalentes ao de tempos ou de mensura.
103. Ibit, redibit.	A parte que aparentemente possui estas palavras, deve executar o canto depois do início até o fim, e retornar ao início cantando a melodia ao contrário.