



Perspectivas teóricas e analíticas para a música polifônica imitativa dos séculos XIV ao XVI.

MODALIDADE: PAINEL

*Coordenação: Marcos Pupo Nogueira
IA-UNESP-Grupo de Pesquisa “Teorias da Música”
Apoio: CNPq*

Resumo: Os trabalhos submetidos para este painel correspondem a propostas teórico-analíticas voltadas à música polifônica e imitativa dos séculos XIV ao XVI, consideradas em sua especificidade textural. Os autores, um livre docente, um doutorando e um mestrando, pertencem a um mesmo grupo de pesquisa, devidamente cadastrado junto ao CNPq, “Teorias da Música”. O painel tem por objetivo apresentar propostas embasadas teoricamente que fundamentem ferramentas analíticas aplicáveis ao repertório em foco, especialmente o relativo às formas instrumentais. Para tanto, os trabalhos combinam textos recentes com tratados antigos e seus comentaristas atuais para desenvolver conceitos e um universo terminológico específico.

Palavras-chave: Ricercar. Protoformas do cânone. Agrupamentos sonoros plenos. Planos cadenciais. Polifonia imitativa dos séculos XIV ao XVI.

Theoretical and Analytical Perspectives to the 14th-16th Centuries Imitative Polyphonic Music.

Abstract: The papers submitted to this panel correspond to theoretical and analytical proposals aimed at imitative and polyphonic music of XIV to XVI centuries, considered in its textural specificity. The authors, an associate professor, a doctoral student and one graduate student, belong to the same group of research properly registered at CNPq, “Teorias da Música”. The panel aims to present theoretically based proposals, that fundament analytical tools applicable to the repertoire in focus, especially the relative to the instrumental forms. The work combines recent texts with old compendiums and their current commentators to develop concepts and a specific terminological universe.

Keywords: Ricercare. Canon. Plain Sound Grouping. Cadential Plan. Imitative Polyphony in 14th -16th Centuries.



Prefácio

As três comunicações presentes neste painel estão voltadas às questões relativas à estrutura composicional da música polifônica imitativa dos séculos XIV ao XVI e resultam das atividades de um grupo de pesquisa cadastrado e ativo no CNPq. O objetivo geral é propor ferramentas analíticas específicas para as composições polifônicas imitativas selecionadas e que levem em consideração que as vozes sejam estudadas de modo integrado quanto aos fatores sonoros (intervalos oblíquos e verticais, defasagem rítmica, planos cadenciais e modos) e relacionais (sujeito, motivo e imitação). As estratégias metodológicas preveem que a prioridade na conceituação estrutural seja conferida à análise do interior do complexo textural e não às vozes individualmente. As atividades já desenvolvidas neste contexto de pesquisa geraram até agora três artigos em periódicos referenciados, seis comunicações em congressos no Brasil e no exterior (três), com respectivas publicações completas e resumos em anais.

Cada trabalho se concentra em aspectos específicos relacionados ao tema geral. O primeiro deles (Agrupamentos sonoros plenos: uma ferramenta analítica para o estudo das formas instrumentais da polifonia imitativa do século XVI) estabelece para o *ricercar* imitativo as condições teóricas fundamentais para análise do que o autor denomina como ‘agrupamentos sonoros plenos’, objetivando expor uma ferramenta analítica aplicável à composição instrumental polifônica imitativa do século XVI. Alguns resultados da pesquisa são indicados neste trabalho, entre eles a diferenciação entre agrupamento expositivo e digressivo relacionada às conceituações de motivo e sujeito e a relação entre intervalos verticais e oblíquos com o ritmo. O segundo trabalho (Planos cadenciais: avaliação de seu uso como ferramenta analítica em um *ricercar* a quatro vozes de Adrian Willaert) desenvolve dispositivos teóricos para a análise de *ricercars* a partir de cláusulas, categorias e planos cadencias, referenciados nos trabalhos de Meier (1988) e Castilho (2010). A terminologia mencionada por esses autores, com base em tratados de época por diversos outros, é discutida com base em sua aplicabilidade em um contexto analítico. São identificadas fortes relações entre cláusulas *formalis* perfeitas e as articulações estruturais do *Ricercare Tertius*, de Willaert (1550), expandindo o modelo cadencial de Meier. O terceiro trabalho (*Imitazione della natura* e o conceito das protoformas do cânone) propõe a fundamentação de cinco formas-base para o cânone (enquanto polifonia imitativa



estrita), intrínseca e semanticamente relacionadas a distintas abordagens do conceito de mímese a partir da acepção medieval (o *rondellus* e a *caccia*), bem como do resgate humanista no conceito da *Imitazione della natura* no século XVI. O trabalho indica perspectivas teóricas de classificação de cânones que se mostram bastante operacionais para a análise de estruturas canônicas presentes em composições do período entre os séculos XIV ao XVI.



Agrupamentos sonoros plenos: uma ferramenta analítica para o estudo das formas instrumentais da polifonia imitativa do século XVI

Marcos Pupo Nogueira
Instituto de Artes da UNESP
Apoio: CNPq
mpuuponogueira@gmail.com

MODALIDADE: PAINEL

Resumo: O conceito de agrupamento sonoro pleno objetiva criar ferramenta analítica aplicável à composição instrumental polifônica imitativa do século XVI. Propõem-se que os componentes texturais sejam estudados de modo integrado quanto aos fatores sonoros e relacionais da textura imitativa. As referências teóricas e terminológicas específicas para o objetivo proposto são: Schubert (2007), “módulo”; Milson (2006), “célula”; Rifkin (1997), “motivicidade”; Ao final deste trabalho aplicam-se os procedimentos analíticos referidos a dois fragmentos de ricercars de Willaert.

Palavras chave: Agrupamento. Polifonia imitativa instrumental. Século XVI. Inter-relação motivica. Intervalos verticais e oblíquos

Plain sound grouping: an analytical tool for the study of instrumental forms of imitative polyphony of 16th century

Abstract: The concept of 'plain sound grouping' aims the creation of an analytical tool applicable to the imitative polyphonic instrumental composition of the 16th century. It is proposed that the textural components are studied integrated concerning the sound and relational factors of imitative texture. The theoretical and terminological references specific to the objective proposed are: Schubert (2007), "module"; Milson (2006), "cell"; Rifkin (1997), "motivicity". At the end of this study analytical procedures referred to two ricercars fragments of Willaert are applied.

Key words: Plain Sound Grouping. Instrumental imitative polyphony. 16th century. Motivic interrelation.

1. Introdução

A estratégia proposta para a definição dos agrupamentos sonoros plenos divide-se em dois fatores. O primeiro é o fator sonoro que corresponde à materialidade da simultaneidade polifônica, ou seja, ao modo como as alturas, registros e durações se sobrepõem. O segundo é o fator relacional correspondente ao estudo e classificação das inter-relações motivicas nos componentes polifônicos.

A identidade motivica relacionada à polifonia imitativa difere da aplicada à música homofônica dos séculos XVIII e XIX. Uma diferença conceitual e histórica é apontada por Joshua Rifkin com o nome de “motivicidade”, em seu artigo *Miracles, motivicity, and Mannerism*, (1997), ao entender o conceito de motivo na música polifônica dos séculos XV e XVI como algo mais estático e menos sujeito a transformações.

Concordando com Rifkin, em nosso estudo considera-se que a identidade motivica surja por meio da repetição, mas enfatiza-se que esta identidade se dá muito mais pelo aspecto relacional entre as vozes da polifonia do que na variação do motivo ele mesmo.

Se no moteto a tarefa inicial da segmentação dos agrupamentos conta inicialmente com o texto como guia, ao propor a coordenação dos dois fatores na análise dos agrupamentos na música instrumental o objetivo é alcançar um detalhamento ainda mais rigoroso e específico. Obviamente estas categorias também estão presentes na música vocal, mas na música instrumental torna-se essencial as ferramentas específicas para aumentar a qualidade das informações vindas do interior da textura.

Em seguida fundamento os dois fatores aplicando-os em exemplos musicais destacados pontualmente do ultimo conjunto de *ricercars* de Adrian Willaert impresso em vida do compositor, publicado por Antonio Gardano em 1559.

2. Fator Sonoro

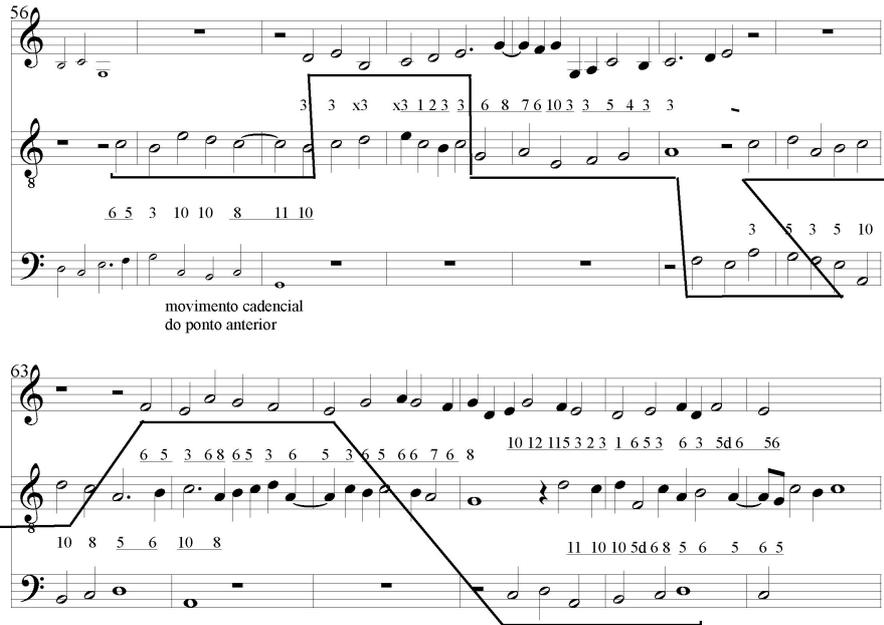
Consiste na avaliação do grau de variedade em sucessão dos intervalos verticais e oblíquos e da relação entre altura e duração associada a estes na simultaneidade. A análise dos intervalos verticais e oblíquos é um procedimento analítico¹ que visa dimensionar e qualificar texturalmente um agrupamento. Os intervalos verticais indicam a sonoridade resultante das consonâncias perfeitas e imperfeitas predominantes no agrupamento. A presença dos intervalos oblíquos indica, por sua vez, tanto as dissonâncias e consonâncias possíveis quanto a atividade rítmica entre as vozes causada pelas defasagens duracionais entre as vozes simultâneas. O pressuposto é que numa textura polifônica o ritmo, as durações, os acentos e as alturas estejam integrados de tal modo que a movimentação rítmica percebida resulte da fusão de todas as vozes envolvidas. A prioridade na conceituação dos agrupamentos sonoros plenos é conferida à análise do interior do complexo textural e não às vozes individualmente.

Os intervalos verticais e oblíquos são indicados nas transcrições das composições entre as vozes em simultaneidade com os números correspondentes. Neste trabalho quando uma sucessão corresponde a intervalos oblíquos a indicação numérica é sublinhada e quando um intervalo é formado pelo cruzamento de vozes um 'x' é adicionado na frente do número indicativo. A indicação dos intervalos verticais e oblíquos ainda possibilita visualizar, com maior precisão, o espaçamento relativo entre os

componentes, o que favorece a determinação dos níveis de densidade textural de cada agrupamento.

O estabelecimento de uma terminologia específica pode auxiliar a qualificar e discriminar os agrupamentos quanto ao fator sonoro. Se não, vejamos: Intervalo vertical é aquele em que as vozes envolvidas atacam simultaneamente as notas respectivas; Intervalo oblíquo refere-se a ataques defasados entre as vozes em que ao menos um dos sons mantém-se sustentado no momento do ataque das outras vozes; Tensão polifônica define-se neste estudo pelos graus de diferenciação rítmica e da proporção de dissonâncias e consonâncias entre os componentes sobrepostos de um agrupamento - maior o grau de diferenciação, maior a tensão polifônica e a independência dos componentes em simultaneidade; Densidade é um termo textural no sentido em que Wallace Berry o definiu, assim como os conceitos derivados de “densidade-número” e “densidade-compressão”, estes os que mais diretamente dizem respeito aos agrupamentos sonoros plenos. O primeiro se refere à quantidade de componentes simultâneos, enquanto o segundo, à dimensão do espaço formado pelas alturas que se estabelecem num determinado momento ou pelo grau de “proximidade pelos quais os componentes estão separados no alinhamento vertical” (BERRY, 1987: 209). Movimentação rítmica refere-se não somente a durações curtas ou longas de uma linha, mas ao grau de movimentação relativa entre as vozes e às diferentes possibilidades de combinação quanto aos acentos duracionais, de altura e de registro.

Análise dos intervalos verticais e oblíquos a um segmento entre os compassos 56 e 66 do *Segundo Ricercar* de Willaert²:



56

movimento cadencial do ponto anterior

63

Exemplo 1 – Fragmento inicial da fase expositiva de um dos pontos de imitação do *Segundo Ricercar*, de Willaert (1559).

No trecho inicial do ponto as entradas estão separadas pelos seguintes intervalos de tempo (mínimas como base): 7-6-6-2-8-10, e indicam a formação de um grande agrupamento que, por abarcar todas estas entradas, pode ser considerado um agrupamento que se estrutura quase exclusivamente por imitações do sujeito. Formam-se neste início do ponto quatro agrupamentos menores, três duos e um trio. O primeiro duo (*tenor-cantus*), do compasso 56 ao 61; o segundo (*bassus-tenor*), do compasso 61 ao 64; o terceiro (*tenor-cantus*) do compasso 63 ao 66; e o trio, do compasso 66 ao 68. Estes agrupamentos têm em comum a presença de um mesmo sujeito, mas contrassujeitos sempre diversos, atributo que causa mudanças importantes na configuração sonora e qualifica cada uma das segmentações. As seqüências numéricas relativas a cada uma dos quatro agrupamentos [3 3 x3 x3 1 2 3 3 6 8 7 6 10 3 3 5 4 3 3], [3 5 3 5 10 10 8 5 6 10 8], [6 5 3 6 8 6 5 3 6 5 3 6 5 6 6 7 6 8], e [10 12 11 5 3 2 3 1 6 5 3 6 3 5d 6 5 6 / 11 10 10 5d 6 8 5 6 5 6 5] possibilitam identificar também, e com maior precisão, a flutuação da distância intervalar entre os componentes, assim como as mudanças mais repentinas entre as vozes (saltos), como as que ocorrem entre décimas e terças.

Os compassos 56-57 na linha do *bassus*, embora correspondam ao último movimento cadencial do ponto anterior, imbricam com a entrada do novo ponto de imitação que se inicia no *tenor*. Assim, o primeiro duo antes de ser formado por *tenor* e *cantus*, sofre uma interferência do *bassus* quanto ao fator sonoro. Este pequeno sub-

agrupamento apresenta a primeira entrada do sujeito e os intervalos verticais e oblíquos [6 5 3 10 10 8 11 10] indicam o arrefecimento final do agrupamento anterior: a sonoridade resultante é dominada por consonâncias imperfeitas de três décimas, uma sexta e uma terça, que compõem uma sonoridade de ressonância triádica com a quinta e oitava. A única dissonância, a décima primeira, apresenta-se como uma suspensão que resolve na décima, concluindo a cadência. A presença de poucos intervalos oblíquos revela pequena atividade rítmica evidenciando o movimento cadencial. A entrada do sujeito no *tenor* propõe o processo imitativo que acontece com a resposta como uma imitação invertida e transposta no *cantus*, constituindo o que Milson (2006) denomina “célula de fuga”. A tensão se incrementa com o surgimento de dois intervalos em cruzamentos, de três dissonâncias (2^a, 7^a e 4^a) e muitos intervalos oblíquos a indicar intensa movimentação. No segundo agrupamento a movimentação rítmica diminui e apresenta apenas dois intervalos oblíquos e sonoridade exclusivamente consonante. O terceiro agrupamento é também consonante, mas apresenta maior movimentação rítmica atestada pela predominância de intervalos oblíquos. Ao final, o quarto agrupamento é o de maior densidade e tensão sonora, não somente por se constituir por três vozes, mas pelos muitos intervalos oblíquos, menor espaçamento entre *cantus e tenor* e pela alta incidência de dissonâncias.

Quanto ao fator sonoro o agrupamento no se todo indica diversidade textural contraposta à estrutura esquemática e repetitiva das imitações. No entanto o esquema de imitações, e em função da diversidade dos intervalos de tempo entre as entradas, ora se deixa imbricar ora se separar de modo a criar uma complexa simultaneidade, talvez a característica mais propriamente polifônica deste tipo de composição.

3. Fator Relacional

Quanto a este segundo fator, parte-se do princípio de que os agrupamentos formados podem variar quanto ao número de motivos (iguais, variados ou diferentes) que abarcam, e quanto ao potencial de estabelecerem referências estruturais temáticas na composição. Propõe-se aqui que as identidades motivicas devam ser qualificadas quanto ao grau de semelhança e variação e também quanto ao posicionamento no tecido polifônico: se as relações são lineares, diagonais, simultâneas, se em registros ou vozes diferentes. É preciso diferenciar, contudo, sujeito³ de motivo e motivo de imitação. Um sujeito nunca é algo isolado, pois compõe um conjunto de ações imitativas mais ou menos padronizado. O sujeito instaura um processo relacional, que não é necessariamente

motívico, entre este e sua imitação ou seu contrassujeito. Quando se estabelecem relações independentes do esquematismo das imitações criam-se elos temáticos voltados para a coesão estrutural da composição. Numa estrutura polifônica estrita não há, de fato, nenhuma relação motívica, pois o potencial relacional se restringe a um esquema previamente fechado de imitações. O fator relacional consiste em uma função estrutural dos motivos que criam arcos de coerência na composição. Contudo sujeitos e contra-sujeitos podem ser compostos por figurações discretas que tenham potencial motívico e, deste modo, podem tornam-se a fonte principal de recursos temáticos numa composição polifônica imitativa.

Uma inter-relação motívica se instaura quando é possível o estabelecimento de algum tipo de relação de identidade por repetição ou variação. A localização e qualificação destas identidades auxiliam na tarefa da segmentação dos agrupamentos. Sugere-se a seguir um conjunto terminológico para as inter-relações motívicas:

Linear: quando no mesmo componente; Diagonal: se em componentes diferentes; Paralela: se simultânea; Imbricada: se os motivos estiverem parcialmente sobrepostos; Contígua: quando houver proximidade temporal num mesmo agrupamento; Distante: se a inter-relação motívica ocorrer em agrupamentos e pontos de imitação diferentes.

4. Agrupamentos no Ponto de Imitação

Tanto nos motetos quanto nos rícercares o ponto de imitação⁴ é o nível de maior amplitude na segmentação dos agrupamentos sonoros plenos. É possível abarcar, no entanto, agrupamentos menores, cujo fim de um se imbrica com o início de outro – imbricação inerente à textura polifônica. O primeiro é denominado como agrupamento expositivo, que corresponde ao processo imitativo mais esquemático das entradas iniciais do sujeito (indicadas por linha cheia a partir da nota inicial das entradas e os intervalos de tempo entre parênteses). Nos exemplos musicais presentes neste trabalho a indicação do sujeito e suas imitações está quase sempre limitada à configuração mínima compartilhada por todas as entradas estabelecidas num determinado ponto de imitação.

O segundo tipo de agrupamento no ponto de imitação (linha tracejada) é denominado como agrupamento digressivo e tende a ser menos esquemático que o expositivo, comportando tanto segmentos não imitativos quanto imitativos, estes constituídos sem o rigor do processo de imitação que Milson denomina como “célula de

fuga” (2006, 344). O agrupamento digressivo se desenvolve até que processos cadenciais encerrem o ponto de imitação, geralmente em defasagem entre as vozes. Na fase digressiva fragmentos do sujeito, e, ou, novas configurações, estabelecem relações motivicas dentro do ponto criando eventualmente pequenos processos imitativos não esquemáticos. Ao se assinalar e nomear um motivo (arco tracejado), ao menos uma repetição deve confirmar a configuração mínima – diastemática e/ou duracional – estabelecida. E suas variações devem ser consideradas a partir da configuração indicada.

No exemplo a seguir, transcrição do início do *Terceiro Ricercar a três* de Willaert, é possível identificar o agrupamento expositivo (indicado por linha cheia apontando as notas iniciais e o intervalo de tempo entre as entradas) composto pela primeira entrada do sujeito no *tenor*, a imitação quinta abaixo no *bassus* e a imitação à oitava no *cantus*. O intervalo de tempo entre a primeira e segunda entrada é de 6 mínimas e entre a segunda e terceira é de 14 mínimas, constituindo estruturalmente a duração total da fase expositiva. O agrupamento digressivo, por sua vez, começa imediatamente a partir do término da exposição do sujeito e de cada uma das imitações, respectivamente. No Exemplo 2 estão indicadas as entradas que constituem o agrupamento expositivo e, em seguida, os motivos que compõem a rede de complexas inter-relações entre quatro motivos (*a*, *b*, *c* e *d*), rede esta estabelecida no agrupamento digressivo. Analisando de modo quantitativo pode-se notar que o motivo *b* aparece por seis vezes; o motivo *a*, quatro vezes; enquanto os motivos *c* e *d* surgem respectivamente três e duas vezes. A constatação no número de vezes com que cada motivo se apresenta indica apenas o predomínio estrutural do motivo *b* e seu papel mais ‘temático’ no agrupamento. O mais importante no caso dos agrupamentos, contudo, é analisá-los num sentido mais qualitativo e identificar o modo como eles se formam e interagem na textura polifônica imitativa.



The image shows a musical score for voice (cantus, tenor, bassus) and bass. It is divided into two systems. The first system covers measures 8 to 14. The second system covers measures 15 to 17. Annotations include 'A. agrupamento expositivo (6+14)', 'A. agrupamento digressivo', and 'B. agrupamento expositivo (6+4)'. Specific motifs are labeled with letters 'a' and 'b'.

Exemplo 2 – início do Terceiro Ricercar de Willaert com o primeiro ponto completo (fase expositiva e fase digressiva) e o início do segundo.

No exemplo 2 é possível identificar no agrupamento digressivo duas possibilidades de formação de agrupamentos menores: a primeira por contiguidade entre motivos e a segunda por processos imitativos que podem se aproximar de uma inter-relação na forma “célula de fuga”. No primeiro caso há formação de três agrupamentos por contiguidade entre os motivos *a* e *b*: o primeiro como uma inter-relação imbricada espelhada entre *tenor* e *bassus*: $\underline{a-b^5} - \underline{b-a}$ (compasso 5 ao 7); o segundo pela contiguidade diagonal entre *bassus* e *cantus*, seguida de uma inter-relação linear no *cantus*, de $\underline{b- a-b}$ (compassos de 8 a 12); e o terceiro, ainda por contiguidade, apresentando a inter-relação diagonal entre *bassus* e *tenor* complementada, no próprio *tenor*, por uma relação linear, $\underline{b- b-a}$, assinalada nos compassos de 14 a 17. Os dois últimos agrupamentos da fase digressiva do primeiro ponto de imitação se referem ao processo imitativo (em oitavas) de

c-c-c, respectivamente entre *tenor*, *bassus* e *cantus* (compassos de 9 a 15). Imbricado a este processo imitativo ocorre o motivo *d*, desta vez apenas entre *tenor* e *cantus*.

Os agrupamentos sonoros plenos não estão necessariamente enfileirados numa sequência temporal e se desenvolvem num espaço virtualmente tridimensional, a partir de uma das possibilidades sugeridas: contiguidade e imitação. O agrupamento digressivo se comparado ao expositivo pode parecer caótico ou “livre” ou “secundário”, mas sua representação é sempre um processo composicional reflexivo. É possível identificar na Figura 1 as sequências e imbricamentos dos pequenos agrupamentos, principalmente os que correspondem às inter-relações do tipo imitativo que de fato se entrecruzam realizando plenamente as possibilidades de uma espacialidade da textura polifônica.

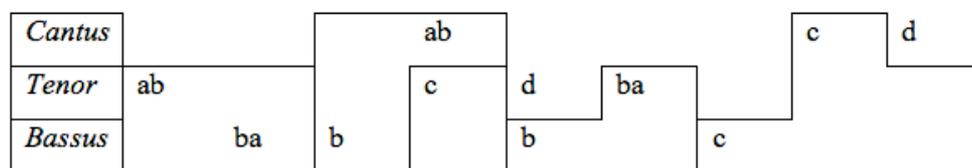


Figura 1 – Distribuição espacial dos agrupamentos menores na fase digressiva do primeiro ponto de imitação do *Terceiro Ricercar*, de Willaert.

5. Considerações Finais

A modelagem e delimitação dos agrupamentos sonoros plenos se dá fundamentalmente por características de inter-relação motívica e processos de interação sonora entre as vozes. Ao se sobreporem na textura polifônica, os motivos interagem temática e sonoramente, e desse modo o resultado da interação torna-se o recurso fundamental para a segmentação e análise dos agrupamentos sonoros plenos, segmentação que não se configura necessariamente por limites rígidos.

Referências:

- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Nova York: Dover.1987.
 JEPPESEN, Knud. *Counterpoint*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall. 1939.
 NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Forma e simultaneidade na música polifônica imitativa do séc. XVI*. São Paulo, 2014. Tese de livre docência. Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2014.
 MILSON, John. Crecquillon, Clemens, and four-voice fuga. In Eric Jas (ed.). *Beyond Contemporary Fame Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon*. Brepols: Epitome Musical, 2006.



OWENS, Jesse. *Ann. Composers at Work: the craft of musical composition, 1450-1600*. Nova York: Oxford University Press, 1997.

RIFKIN, Joshua. Miracles, Motivicity, and Mannerism: Adrian Willaert's *Videns Dominus flentes sorores Lazari*. In Pesce, Dolores. *Hearing the Motet*. Nova York: Oxford, Capítulo 11. 243-299. 1997.

SCHUBERT, Peter. Hidden Forms in Palestrina's First Book of Four-Voice Motets: In *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 60, No. 3, pp. 483-556. 2007.

Disponível em <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2007.60.3.483> . Acessado em 4/8/2014.

WILLAERT, Adrian. *Fantasia Recercari: contrapunti a tre voci*. Veneza: Antonio Gardano. 1559. Partitura. Disponível em < <http://imslp.org> >. Acesso em 14/08/2014.

Notas

¹ Peter Schubert (2007) utiliza um procedimento analítico semelhante para identificar estruturas que se repetem ao formarem módulos, mas não diferencia os intervalos verticais dos oblíquos.

² As transcrições dos Ricercars de Willaert presentes neste trabalho partem da edição de 1559, *Fantasia Recercari: contrapunti a tre voci*. Veneza: Antonio Gardano. 1559.

³ Adota-se neste trabalho o conceito de sujeito como definido por Milsom como uma ideia melódica que é passada em transposição de voz para voz e que “pode ser interagir consigo mesma, por imitação, para formar uma “célula de fuga” ou combinada com um contrassujeito para formar uma “célula sujeito/contrassujeito” (MILSON, 2006: 345).

⁴ O conceito tem por base Jeppesen (1939, 241), Schubert (2007, 483) e Jessie Ann Owens, que indica que um ponto de imitação pode “frequentemente ser dividido em unidades menores de atividade que poderiam ser denominadas como *eventos contrapontísticos*” (1997, 251).

⁵ O sublinhado indica neste caso uma inter-relação linear.



Planos cadenciais: avaliação de seu uso como ferramenta analítica em um ricercar a quatro vozes de Adrian Willaert

MODALIDADE: PAINEL

Fernando Luiz Cardoso Pereira
IA – UNESP (auxílio Capes)
Grupo de Pesquisa Teorias da Música – CNPq
fcperera@gmail.com

Resumo: O objetivo é desenvolver dispositivos teóricos para a análise de ricercares a partir de cláusulas, categorias e planos cadencias, referenciados nos trabalhos de Meier (1988) e Castilho (2010). A terminologia mencionada por esses autores, com base em diversos tratadista de época, é discutida e selecionada com base em sua aplicabilidade em um contexto analítico. Foram identificadas fortes relações entre cláusulas *formalis* perfeitas e as articulações estruturais do *Ricercare Tertius* de Willaert (1550) e expandiu-se o modelo de plano cadencial de Meier tanto ao incluir vozes complementares quanto ao considerar articulações não cadenciais no estudo.

Palavras-chave: Planos cadenciais. Willaert. Ricercar. Análise. Cláusulas.

Cadential Plans: Evaluation of its Use as an Analytical Tool Over a Four-Voice Adrian Willaert's Ricercar

Abstract: The aim is to develop theoretical devices for ricercare analysis by means of clausulae, categories and cadence plans upon Meier's (1988) and Castillo's (2010) works. Terminology mentioned by these authors, with basis on early treatises, is discussed and selected with basis on its applicability in an analytical context. It was identified strong relationships between perfect *formalis* clausulae and structural articulations over Willaert's *Ricercare Tertius* (1550). Meier's cadence plan model was expanded both by adding complementary voices as in considering non cadential articulations on this study.

Keywords: Cadential Plans. Willaert. Ricercare. Analysis, Clausula.

Os ricercares a quatro vozes de Willaert foram publicados pela primeira vez em uma importante coletânea para *ensemble* intitulada *Musica Nova Accomodata...*¹, em Veneza, 1540 (antes do seminal álbum de Willaert, *Musica Nova*, de 1559), contendo peças de outros autores, inclusive uma peça creditada a Giulio da Modena e mais tarde atribuída a Willaert. Em 1550 Jacques Moderne² republicou uma série de peças deste álbum em seu *Musique de Joye*, incluindo estes ricercares a quatro vozes e mais outros dois novoscompostos por Willaert, além de um terceiro posteriormente atribuído a ele, ali creditado a Gabriel Coste. Por conter os primeiros ricercares de Willaert e mais outros novos, o *Musique de Joye* mostra-se uma fonte primária relevante para estudo por manter um estilo editorial comum entre estas peças. Assim, tomamos o primeiro ricercare deste álbum, o *Tertius*, em Ré, correspondente ao primeiro ricercare do *Musica Nova Accomodata*, para o estudo que segue.



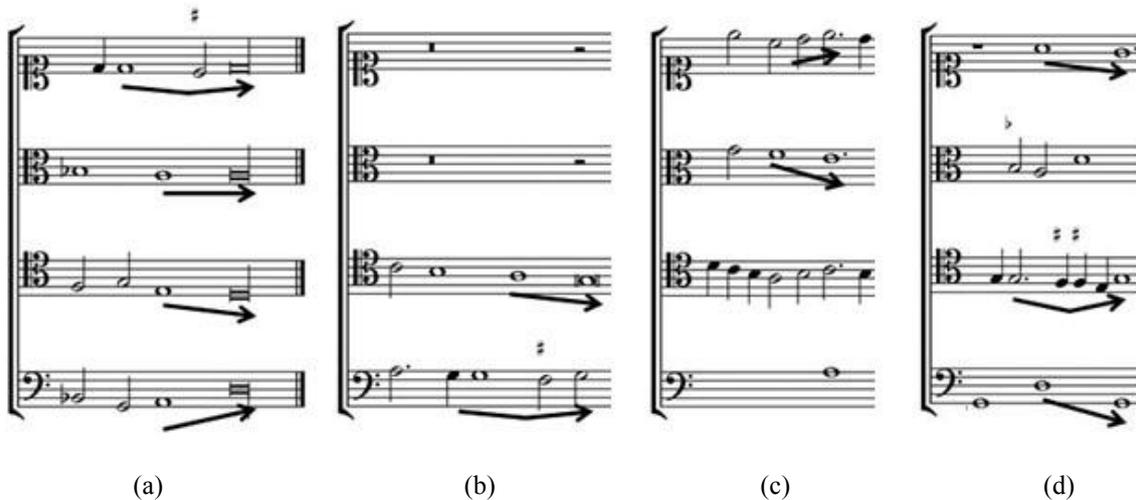
A investigação de ferramentas adequadas para os fins desta pesquisa concentrou-se em estudos relacionados à cadência na polifonia renascentista, elemento articulador do texto e de seu arranjo musical. Sua importância na composição da estrutura se reflete na preocupação de tratadistas antigos sobre o assunto. Bernhard Meier reflete sobre o processo composicional no século XVI referindo-se a dois deles,

Para Orazio Tigrini, o erro que ocorre se eventualmente colocam-se cadências em tons impróprios – em contradição com as regras do modo – constitui um erro talvez pior do que introduzir cadências que conflitam com a estrutura sintática do texto; e de acordo com Vicentio Lusitano, o estabelecimento de um plano cadencial modalmente correto é o passo seguinte no processo de composição logo após o estudo do texto (visando seu conteúdo afetivo e sua forma gramatical) e a seleção do modo (MEIER, 1988: pg 102).

A utilização de cadências na estruturação musical se inicia por sua criteriosa seleção segundo categorias baseadas em um padrão a três vozes herdado da polifonia medieval conhecido como *clausula formalis*, onde o discante e o tenor protagonizam a formação de um intervalo de sexta maior, seguida de sua resolução por movimento contrário atingindo uma oitava (o mesmo vale para o encaminhamento de uma terça menor para o uníssono); a formação da sexta nesta cláusula deve ser, no entanto, antecipada por uma suspensão no discante sobre uma sétima menor, resultando na síncopa característica desta resolução. A voz inferior desta cláusula, o contratenor, participa reforçando a tônica na resolução, alcançando-a por salto, além de uma *quarta vox* que pode ainda ser adicionada entre o tenor e o discante com o papel de atingir ou preservar um intervalo de quinta em relação ao tenor³. Estas formação equivale às vozes renascentistas do cantus, tenor, bassus e altus, estabelecidos nesta sequência em uma hierarquia de seus movimentos estereotípicos em cláusulas melódicas, ex. 1(a): I-VII-I (*cantizans*), II-I (*tenorizans*), V-I (*basizans*) e IV-V ou V-V (*altizans*), todos em padrão binário, exceto o *cantizans* (ternário).

Alterações estruturais da *clausula formalis* produzem cláusulas polifônicas de menor impacto que o da cadência “perfeita” (termo utilizado livremente por tratadistas, com significados diversos), entre elas: cláusulas *simplex*, por desarticulação da síncopa do *cantizans* até um padrão binário, e *semiperfeita*, que abdica da cláusula *basizans*, exemplo 1 (b, c), ambas remetendo aos estágios iniciais do contraponto a três vozes (MEIER: 1988, pg. 93-94); e cláusulas invertida, com *cantizans* e *tenorizans* em cruzamento, exemplo 1 (b, d),

quasi simplex, por figurações melódicas diversas, exemplo 1(c), e *diminuta*, por ornamentação do *cantizans* com colcheias duplas ou *portamenti*, exemplo 1(d).



The image displays four musical examples, labeled (a) through (d), each consisting of four staves of music. Example (a) shows a perfect formalis clause with four staves, each containing a melodic line with a final cadence. Example (b) shows an inverted semiperfect clause with four staves, each containing a melodic line with a final cadence. Example (c) shows a semiperfect quasi simplex clause with four staves, each containing a melodic line with a final cadence. Example (d) shows an inverted diminuta clause with four staves, each containing a melodic line with a final cadence.

Exemplo 1. (a) cláusulas melódicas em cláusula *formalis* perfeita. (b) cláusula semiperfeita invertida. (c) cláusula *quasi simplex* semiperfeita. (d) cláusula *diminuta* invertida

Categorias modais, por sua vez, referem-se à resolução da cadência em tons próprios a cada um dos modos, em posição final ou intermediária aos versos de uma obra vocal polifônica. Diversos tratadistas antigos propõe esquemas de classificação em categorias, porém em linhas gerais pouco abrangentes e muitas vezes inespecíficas, o que torna inviável a adoção de um único modelo tratadístico para a análise do *Ricercare Tertius*. Uma terminologia mista, no entanto, pode ser selecionada e adaptada à análise desta peça instrumental composta no Modo 1, segundo tipos de resolução nela ocorrentes: para cadências perfeitas em *d*, a *clausula primera*, classificada por Montanos para a conclusão de versos na *finalis*; para cadências “imperfeitas” em *d* – semiperfeitas ou *fuggita* por pausa ou imbricação –, a *cadenza propria*, que é aplicada às resoluções na *finalis*, segundo Pietro Pontio, mas é inespecífica quanto às cláusulas que a governam; para cadências em *a*, a *clausula segunda*, para a conclusão de versos na *cofinalis*, segundo Montanos – desde que seja *vera*, pois do contrário será tratada como *cadenza frigia*, ver a seguir; para cadências em *f*, a *cadenza regolare*, podendo contemplar qualquer um dos “tons próprios ao modo” segundo Zarlino, Tigrini e Pietro Aron; e para cadências em *g* e em *c*, a *cadenza per transito*, caso a resolução não se dirija à *finalis* nem à *cofinalis*, novamente segundo Pontio.

A resolução cadencial também segue uma tipologia baseada em sua ocorrência histórica: a cláusula *vera* é aquela onde o *sustentatio* eleva em meio tom o sétimo grau, garantindo para a resolução uma sexta maior, e a cláusula *frigia* faz o contrário (cláusula



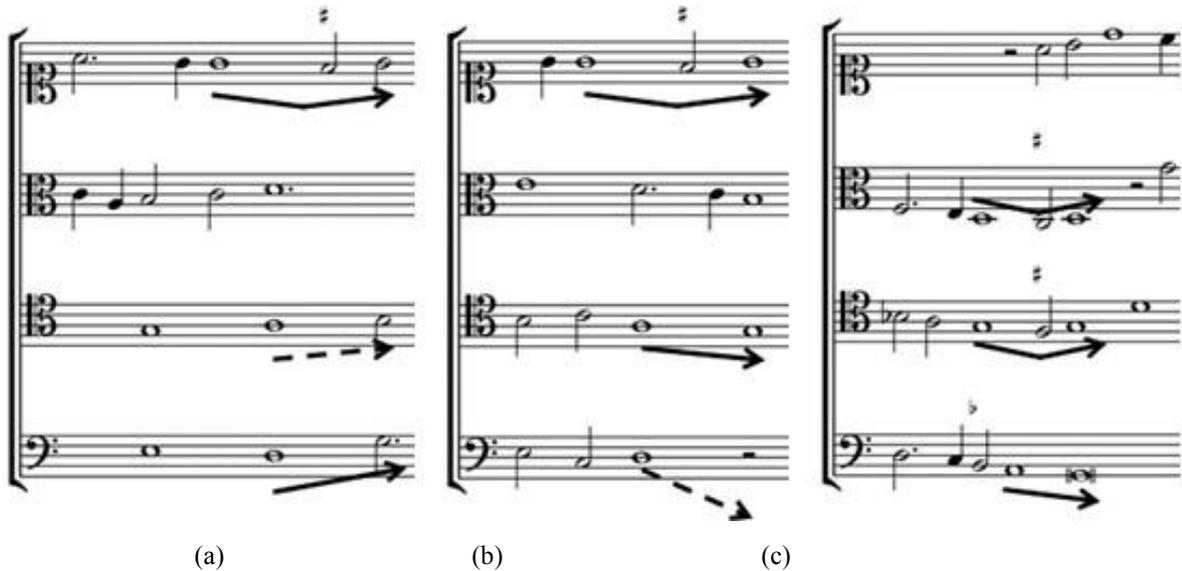
remissa), ao diminuir em meio tom o segundo grau, via *tenorizans* no bassus, em geral; caso contrário, e havendo uma linha mais grave, não se pode estabelecer um movimento *basizans* V-I típico, devido a formação de um trítone abaixo da sexta maior. Tal movimento partirá então de outra nota, podendo ocorrer eventualmente o movimento I-IV, dando a falsa impressão de uma cadência plagal (CASTILHO: 2010, pg. 8). Devido à natureza desta cadência, não é possível atribuir a ela cláusula perfeita tampouco semiperfeita. A ocorrência das cláusulas *vera* e *frígia* tem ligação direta com inflexões *ficta* e *recta* que estarão ressaltadas na análise.

A sonoridade das cadências ainda pode sofrer desvios conhecidos como cadência *fuggita*, podendo alterar a sensação de tom caso ocorra na voz grave, como a moderna cadência de engano. MEYER (1988, pg. 99) cita seu crescente uso ao longo do renascimento.

Contudo, cadências não são sempre conduzidas à conclusão que o ouvinte espera quando elas se iniciam. Ao contrário, o século XV, e o século XVI ainda mais, conhecem muitas técnicas habilidosas para permitir que cadências sejam percebidas como cesuras de articulação, porém por enfraquecer seu efeito conclusivo por um maior ou menor grau. Este “*fuggir la cadenza*,” usado raramente e em formas relativamente simples por Josquin e mestres de sua geração, aumenta com a maior densidade de estilo contrapontístico em obras de mestres pós-Josquin e alcança um ponto alto nos trabalhos tardios de Willaert e em obras de alunos de Willaert.

Entre as cadências *fuggite*, a mais comum é aquela por resolução alterada, quando uma ou mais cláusulas alteram o seu curso esperado; se uma das duas vozes elementares (*cantizans* e *tenorizans*) não completa seu destino, a cláusula também é chamada de incompleta, como no exemplo 2(a) no *tenorizans*. Já a evasão por pausa ocorre pela interrupção do movimento de uma das cláusulas, como no exemplo 2(b) no *basizans*. A imbricação imitativa também é um tipo de evasão, e está indicada nas análises pelo registro de entrada de sujeitos.

A análise do *Ricercare Tertius* de Willaert revelou exemplos muito atípicos. Em duas situações, ocorre a formação de uma cadência com dupla suspensão, uma sob cláusula *vera*, exemplo 2(c), e outra sob uma cláusula *frígia*. Sequências de cláusulas diminutas não são comuns, mas ocorrem no *Ricercare Tertius* em uma mesma região mostrando um planejamento de texturas na obra.



(a) (b) (c)

Exemplo 2.(a) cláusula incompleta (b) cláusula *fuggita* por pausa (c) cláusula semiperfeita com dupla suspensão

A aplicação da variada tipologia na análise de obras polifônicas resulta em perfis intitulados “planos cadenciais” (MEIER: 1988, pg. 123). Na Tabela 1, todas as cadências encontradas no *ricercare* estão dispostas por compasso e tipos de cláusulas. Os registros em negrito acusam as cadências mais próximas do esteriótipo da cadência *formalis* perfeita.

O agregamento cadencial representa a elisão ou a forte interação entre duas cadências que se complementam, potencializando seu efeito de articulação. Uma cadência *formalis*, nestes casos, é sempre precedida por alguma outra, seja *simplex*, *quasi simplex* ou mesmo *formalis* (casos precedidos por cláusula *diminuta* são comuns mas não ocorreram nesse *ricercare*). No entanto, os agregados não são responsáveis por todas as articulações cadenciais, apontadas por linhas tracejadas, Tabela 1.



cc.	cláusula polifônica	cláusulas melódicas				categoria modal (tom e resolução)	
		no cantus	no altus	no tenor	no bassus		
18-19	<i>formalis</i> ‡	cantizans	csj.1	tenorizans (b)	su.j.1 †	<i>a</i>	<i>frigia</i> † (f)
23-24	<i>formalis</i>	cantizans (#)	su.j.2	tenorizans	basizans	<i>d</i>	<i>propria</i>
27-28	<i>quasi sp</i> ‡	cantizans	tenorizans	altizans†	su.j.2 †	<i>e</i>	<i>frigia</i> †(a)
29-30	<i>formalis</i>	cantizans (#)	altizans†	tenorizans	basizans†	<i>a</i>	<i>segunda</i> † (f)
32-33	<i>formalis</i> ‡	---	cantizans (#)	su.j.2	tenorizans	<i>d</i>	<i>propria</i>
36-37	<i>formalis</i>	cantizans (#)	su.j.2	tenorizans	basizans-(‡)	<i>d</i>	<i>propria</i>
38-39	<i>formalis</i>‡	su.j.3	altizans (≈)	cantizans (#)	tenorizans	<i>g</i>	<i>per transitio</i>
41	{ <i>quasi sp</i> ‡	(↓)	altizans	tenorizans (b)	---	<i>a</i>	<i>frigia</i> •
41-42	{ <i>formalis</i>	cantizans (#)	tenorizans	basizans-(‡)	---	<i>d</i>	<i>propria</i>
43-44	<i>formalis</i> ‡*	su.j.3	---	tenorizans	cantizans (#)	<i>g</i>	<i>per transitio</i>
45-46	<i>formalis</i> ‡*	tenorizans-(‡)	cantizans (#)	su.j.3	---	<i>d</i>	<i>propria</i> °
47-48	<i>formalis</i> ‡*	---	su.j.3	tenorizans-(‡)	cantizans (#)	<i>d</i>	<i>propria</i> °
49-50	<i>formalis</i>	cantizans (#)	altizans (→)	tenorizans	basizans	<i>d</i>	<i>primera</i>
52-53	<i>formalis</i> ‡	cantizans (#)	tenorizans	su.j.4	su.j.4	<i>a</i>	<i>segunda</i>
55-56	<i>formalis</i> ‡	su.j.4	su.j.4	cantizans (#)	tenorizans	<i>a</i>	<i>segunda</i>
59-60	<i>formalis</i> ‡	cantizans	tenorizans-(‡)	su.j.4	su.j.4	<i>e</i>	<i>frigia</i> °†(c)
62-63	<i>formalis</i> ‡	su.j.4	cantizans	altizans (≈)	tenorizans (b)	<i>a</i>	<i>frigia</i>
63-64	<i>quasi sp</i> *	---	tenorizans†	cantizans	basizans	<i>g</i>	<i>per transitio</i>
65	{ <i>simplex</i> ‡	(↓)	altizans	tenorizans	---	<i>e</i>	<i>frigia</i> •
65-66	{ <i>formalis</i> ‡	cantizans (#)	tenorizans	basizans†	---	<i>a</i>	<i>segunda</i> † (f)
68-69	{ <i>formalis</i> ‡	(↓)	cantizans	altizans	tenorizans (b)	<i>a</i>	<i>frigia</i>
69-70	<i>formalis</i>	cantizans (#)	altizans (→)	tenorizans	basizans-(‡)	<i>d</i>	<i>propria</i>
72-73	<i>diminuta</i> ‡	---	---	cantizans	tenorizans°	<i>c</i>	<i>transito</i> † (a)
74-75	<i>formalis</i> ‡	---	---	cantizans (#)	tenorizans	<i>g</i>	<i>per transitio</i>
78-79	<i>diminuta</i>	cantizans	tenorizans°†	---	basizans†, csj.5	<i>c</i>	<i>transito</i> † (f)
80-81	<i>formalis</i>	cantizans (#)	tenorizans	csj.5	basizans-(‡)	<i>g</i>	<i>per transitio</i>
83-84	<i>diminuta</i> ‡	---	---	cantizans	tenorizans	<i>f</i>	<i>regolare</i>
85-86	<i>diminuta</i> ‡	csj.5	---	cantizans (#)	tenorizans	<i>g</i>	<i>per transitio</i>
87-88	<i>diminuta</i> *	tenorizans, csj.5	su.j.5	cantizans (#)	basizans	<i>g</i>	<i>per transitio</i>
89-90	<i>formalis</i> *	tenorizans°	cantizans	---	basizans†	<i>c</i>	<i>transito</i> † (a)
92-93	<i>diminuta</i>	cantizans	csj.6	tenorizans-(‡)	basizans	<i>f</i>	<i>regolare</i>
94-95	<i>formalis</i>	cantizans (#)	altizans(→)	tenorizans†	basizans	<i>g</i>	<i>per transitio</i>
96-97	<i>formalis</i>	cantizans (#)	altizans†	tenorizans	basizans†	<i>g</i>	<i>per transitio</i>
98-99	<i>formalis</i> ‡*	---	---	tenorizans°	cantizans (#)	<i>g</i>	<i>per transitio</i>
100-1	<i>formalis</i> ‡*	---	---	tenorizans	cantizans (#)	<i>g</i>	<i>per transitio</i>
102	{ <i>quasisp</i> ‡	(↓)	cantizans	altizans†	tenorizans	<i>a</i>	<i>frigia</i>
102-3	{ <i>formalis</i>	cantizans (#)	altizans (→)	tenorizans†	basizans	<i>d</i>	<i>propria</i>
103-4	{ <i>quasi sp</i> ‡	(↓)	cantizans	altizans	tenorizans	<i>b,</i>	<i>per transitio</i>
104	{ <i>quasi sp</i> ‡*	(↓)	tenorizans	altizans†	cantizans	<i>a</i>	<i>frigia</i>
104-5	<i>formalis</i>	cantizans (#)	altizans (→)	tenorizans	basizans	<i>d</i>	<i>primera</i>

Tabela 1. Plano cadencial para *Ricercare Tertius* de Willaert. Cadencias: † *fuggita*; ° incompleta; * invertida; ‡ semiperfeita; • resolução em quinta. Quinta sustentada: (→); dupla suspensão: (≈); agregado cadencial: { . Imbricações: **sj.** (sujeito), **csj.** (contra-sujeito) e ↓(cantus do agregado cadencial).



The image displays a musical score for the first 26 measures of the *Ricercare Tertius* by Willaert. The score is arranged in four staves: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus (Bass). The notation includes various melodic phrases and cadences, with specific annotations above the notes:

- Measures 1-5:** Labeled with "1A" and a flat symbol (b) above the measure number 5.
- Measures 10-15:** Labeled with "1B" above the measure number 10.
- Measures 16-20:** Labeled with "1A^(e)" above the measure number 20.
- Measures 21-25:** Labeled with "1A^(f)" above the measure number 25.
- Measures 26:** Labeled with "1A" above the measure number 26.

Additional annotations include "cad." (cadence) and "cz." (crescendo) markings, as well as "complemento" and "2A" labels. The score uses a common time signature and a key signature of one flat.

Exemplo 3. Fragmento do *Ricercare Tertius*, de Willaert, cc. 1 a 26, com as indicações de cláusulas melódicas gerando cadências tais como descritas nas Tabelas 1 e 2.



Considerações finais

Estas análises tem o intuito de fornecer subsídios para um estudo comparativo entre obras polifônicas instrumentais e vocais de autores como Adrian Willaert e outros representantes da escola veneziana no *cinquecento*.

Foi possível observar que a organização do plano cadencial aplicado à peça instrumental em foco evidencia características de articulação estrutural da textura polifônica imitativa instrumental.

O plano cadencial de vozes completas, já uma extensão do modelo de MEIER (1988, pg 124), teve influência significativa do trabalho de Castilho, mas em grande parte foi resultado de um esforço em alinhar todos os conceitos expostos neste trabalho segundo uma visão integrativa, especialmente no desenvolvimento da nomenclatura ‘cláusula polifônica’. Além disso, os resultados analíticos dão um bom prognóstico para o encaminhamento dessa pesquisa.

Referências:

CASTILHO, M.L.C. A pontuação métrica e semântica na música polifônica: cláusula e plano cadencial. *Convergências*. Castelo Branco, Portugal: IPCB. ESART, 2010. Disponível em: <http://repositorio.ipcb.pt/handle/10400.11/399?mode=full&submit_simple=Mostrar+registro+em+formato+completo>. Acesso em: 31 mar 2015.

MEIER, Bernhard. *The Modes of Classical Polyphony*. Nova Iorque: Broude Brothers Limited, 1988.

SACHS, Klaus Jürgen. Counterpoint. In: Sadie, Stanley, and John Tyrrell, eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. 29 vols. London: Macmillan, 2001.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Forma e simultaneidade na música polifônica imitativa do séc. XVI*. São Paulo, 2014. Tese de livre docência. Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2014.

Notas

¹Arrivabene, Andrea. *Musica nova accomodata per cantar et sonar sopra organi, et altristrumenti composta per diversi eccellentissimi musici*. Veneza: Arrivabene, 1540. Livros de partes, quatro vozes (C, A, T, B).

²Moderne, Jacques. *Musique de Joye, appropriée a la vox humaine, que pour apprendre a sonner Espinetes, Violons, e fleutes*. Lion: Moderne, 1550. Livros de partes, quatro vozes (S, A, T, B).

³Cochlaeus, Johannes. *Tetrachordum musices*. Nuremberg: 1511. Citado em SACHS, 2001.



Imitazione della natura e o conceito das protoformas do cânone

MODALIDADE: PAINEL

Carlos C. Iafelice
IA - UNESP
iafelice86@gmail.com
Grupo de Pesquisa Teorias da Música - CNPQ

Resumo: Através do esclarecimento do conceito de imitação da natureza, comentados por Armen Carapetyan e Oliver Huck, realizado a partir de referências platônicas e aristotélicas, propõe-se a fundamentação cinco protoformas ou formas-base para o cânone (como polifonia imitativa estrita), intrinsecamente e semanticamente relacionados a distintas abordagens do conceito de mimese a partir da acepção medieval, bem como do resgate humanista no conceito da *Imitazione della natura* no século XVI.

Palavras-chave: Cânone, *Imitazione della natura*, Polifonia imitativa, Contraponto, História da teoria musical.

Imitazione della Natura and the Concept of Canon's Protoforms.

Abstract: By clarifying the concept of imitation of nature, with commentaries by Armen Carapetyan and Oliver Huck, held from Platonic and Aristotelian references, it is proposed the grounds of five proto-forms or forms-based applied to the canon (as strict imitative polyphony), and intrinsically and semantically related to different approaches to the concept of mimesis from the medieval sense, as well as the humanist rescue the concept of *Imitazione della natura* in the sixteenth century

Keywords: Canon, *Imitazione della natura*, Imitative polyphony, Counterpoint, History of music theory.

1.Introdução

Este estudo visa a compreensão das primeiras práticas do cânone¹, entre elas a *caccia* e o *rondellus*, como representações paradigmáticas da imitação da natureza em música. O conceito abordado neste trabalho, tem como premissa, as abordagens divergentes da concepção de arte em Platão e Aristóteles, bem como aspectos da mimese, as quais fundamentam a imitação da natureza durante a Idade Média, sendo revigorada no Século XVI, com a volta da teoria e prática, do que acreditavam ser a “verdadeira” arte humanista dos antigos gregos. A partir da exposição dos comentários conceituais sobre a imitação da natureza realizados por Armen Carapetyan e Oliver Huck, apresenta-se protoformas ou formas-base relacionadas ao cânone desde o século XIII até o começo do século XVII. Portanto, em hipótese, os procedimentos composicionais serão sintetizados em cinco protoformas para o cânone, intrinsecamente e semanticamente relacionados ao conceito de imitação da natureza.

2. A *Imitazione della natura* no *cinquecento*

No Renascimento, estão vivos os aspectos concernentes à busca de uma nova significação das artes. Na música, este direcionamento levaria ao surgimento da monodia, tendo Vincenzo Galilei entre um dos mais ávidos defensores da *nuove musiche*, guiada pela simplificação dos meios, constituindo a textura monódica como símbolo desta nova concepção, relegando a polifonia como textura do passado, designando-a ao chamado *stile antico*. Armen Carapetyan, afirma que uma das principais características do reflorescimento da filosofia grega no Renascimento é o “desenvolvimento de um novo interesse pela natureza” (CARAPETYAN, 1946: p.49). junto aos aspectos conceituais da *mimesis* em sua acepção a partir de Platão e principalmente Aristóteles. Segundo Lígia Militz da Costa, Platão é o primeiro a expor “com clareza e fundamentação” as afirmações surgidas sobre as teorias do belo no início do pensamento ocidental, expressando “a ligação existente, de toda a Antiguidade, entre a concepção de arte e o caráter ontológico de valores metafísicos e empenhativos”, pois a arte, nessa concepção, é “vinculada a uma origem divina e misteriosa”, participando do ser originário, “devendo por isso ‘imitar’, no seu conteúdo, a realidade das formas primigênicas”. Entretanto, 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 em *Poetica*, ao contrário de Platão, o valor da arte é enaltecido justamente pela “autonomia do processo mimético face a verdade preestabelecida”. A seguir, Costa sintetiza a compreensão de arte e imitação da natureza em Aristóteles:

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 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).

Na *Ars nova*, a imitação da natureza é vigente pelas artes em geral, com alusão a ambas compreensões gregas: aspectos externos da natureza, compreendido por Platão e aspectos internos ou intrínsecos, compreendido por Aristóteles. Novos procedimentos

técnicos musicais são desenvolvidos apoiados nos avanços da escritura musical mensural, possibilitando maior manipulação da trama polifônica e maior controle para as texturas mais complexas e mais densas. Lowinsky aponta que na música, a representação da natureza neste momento possivelmente tenha sido uma consequência das múltiplas forças criativas correntes naquele tempo, pois não há documentos que comprovem a intencionalidade das inovações técnicas ligadas a representação naturalista da realidade, sendo esta apenas uma “questão de especulação”. O autor também aponta a *Ars Nova* não somente como período de recriação de procedimentos composicionais ligados a mensura, mas também como importante impulso à representatividade musical do naturalismo, na qual é consolidada de fato, 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).

A ideia da representação da natureza pelas artes no Renascimento possui ao menos três aspectos, como aponta Armen Carapetyan, em seu artigo *The Concept of “Imitazione della Natura” in Sixteenth Century* (1946): (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, retornando à franqueza das paixões humanadas e emoções simples, tendo o seu melhor representante na arte, a literatura (CARAPETYAN, 1946: p. 52-67) Neste último aspecto, o autor inclui o processo do cromatismo - recorrente no repertório madrigalesco essencialmente no *madrigale cromatico* na chamada *musica reservata* - como meio de expressividade por meio da imitação das inflexões da fala ao contrário de uma mera expansão melódica/harmônica, citando também a significativa contribuição incidental de Galilei com relação a particularidade interpretativa:

O texto imita não somente o que ele descreve, mas também como é falado em uma maneira natural - a apresentação do texto musical deverá se aproximar da fala – imitando as suas inflexões naturais, preparando [assim] espaço para o recitativo operístico. [...] Galilei recomenda os músicos a aprender do orador as questões de entrega [do texto] e efeitos dramáticos, e incidentalmente, introduz o fator final em expressividade, a saber, o executante e sua maneira interpretativa, bem como o lugar de sua execução (CARAPETYAN, 1946: p.66).

Esta abordagem conceitual na música, também é expandida para além dos procedimentos técnicos composicionais, como é possível observar no termo utilizado por Carapetyan “*Vierstimmigkeit*”, ou ideal de perfeição textural ou entidade, externada quantitativamente e acusticamente por meio do uso das quatro vozes (soprano, contralto, tenor e baixo), de acordo com Glareanus em seu *Dodecachordon*, refere-se a *ars perfecta* em que “nada pode ser acrescentado”². Sobre a textura às quatro vozes, Glareanus escreve: “destas considerações, portanto, as quatro vozes compostas pelos quatro elementos, realizam um corpo misto com o mais belo presente da natureza”³, sendo esta, uma relação direta a música de Josquin (CARAPETYAN, 1946: p.59). A relação textural com a natureza ou “os quatro elementos” como descreve Glareanus, é análoga a cosmogonia de Empédocles (c. 490-430 a.C.) ou o conceito da ριζώματα (*rizómata* ou rizoma) referentes aos quatro elementos: terra, água, ar e fogo, os quais também são posteriormente consideradas por Zarlino em seu *Instutione armoniche* (1557), relacionando os quatro elementos às quatro vozes:

[...] os músicos muito frequentemente escrevem a quatro partes, na qual, dizem encontrar toda a perfeição da harmonia. Entretanto, eles chamam estas partes de elementares em proximidade aos quatro elementos. Como todo corpo físico é composto de tais elementos, toda composição perfeita é composta destas partes elementares. A voz mais grave é chamada *Basso*, a qual atribuímos o elemento da Terra, possuindo o lugar mais baixo entre os elementos, a mesma posição que o *Basso* ocupa na composição. A próxima parte em ordem ascendente é o *Tenore*, que é análoga a água, a qual é imediatamente seguida pela ordem dos elementos após a Terra, e com ela é unida. [...] Singularmente acomodada, a terceira parte, acima do *Tenore*, a qual alguns chamam de *Contratenore*, alguns *Contralto*, e outros nomeiam como *Alto* [...] é muito similar ao Ar, a qual, é comum a Água e ao Fogo em alguma qualidade, portanto as notas graves do *Alto* se misturam com as mais altas do *Tenore*, enquanto que as mais agudas do *Alto* se misturam com as mais graves da quarta parte, a mais aguda, chamada *Canto*. Esta [voz] é acomodada no lugar supremo (mais alto) da composição; é chamada por alguns de *Soprano*, análoga ao Fogo, que é imediatamente depois do Ar, por sua posição suprema de tal ordem [dos elementos] (ZARLINO, 1558: p.238-239)⁴.

Oliver Huck em seu artigo *The Early Canon as Imitatio Naturae* (2007) divide o conceito da imitação da natureza nas artes em duas faces: (1) imitação icônica da natureza, percebida simplesmente pelos sentidos; e (2) imitação simbólica da natureza compreendida pelo intelecto. No artigo, Huck expõe estas duas concepções para fundamentar a hipótese da diferenciação dos procedimentos técnicos composicionais do cânone, neste caso, representado pela *caccia*, agrupados em dois grupos – de um lado, as obras italianas e alemãs, e do outro, obras francesas e inglesas. De acordo com Huck, as

fontes canônicas italianas e alemãs tendem a ter uma representação a uma percepção imediata, pelas obras que enfatizam o senso de fuga e perseguição (*fügen und jagen*) – quando a imitação da natureza 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 os *rondeaux* franceses e *rounds* ingleses, a imitação da natureza tende a ocorrer proeminentemente pelo processo intelectual, como às representações pela *Augenmusik* (música para os olhos). Do ponto de vista do processo técnico composicional, ambas as percepções possuem procedimentos distintos, como por exemplo: fuga estrita, relacionado a *caccia*, pois há duas vozes em posição perseguidor e perseguido, e a *Stimmtauch* ou permutação vocal, típica dos *rondelli*, conforme encontradas em fontes musicais e teóricas a partir do século XIII. Portanto, o conceito chave no artigo de Huck, em síntese, é que a representatividade em todas as designações do procedimento 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 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, essencialmente da segunda metade do século XVI. 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).

Quanto as concepções da mimese, tanto em Carapetyan quanto em Huck⁵, é possível notar a relação da abordagem entre Platão e Aristóteles, principalmente em relação a imitação “externa”, mais aparente e a imitação “interna”, o qual é necessário algum tipo de especulação teórica ou que a imitação não totalmente compreendida pelos sentidos, assemelhando-se a concepção da natureza especulativa de Boécio (*De institutione 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). Portanto, como afirma Huck, o cânone torna-se um importante exemplo de imitação da natureza, em ambas as concepções, platônica ou aristotélica da *mimesis*.

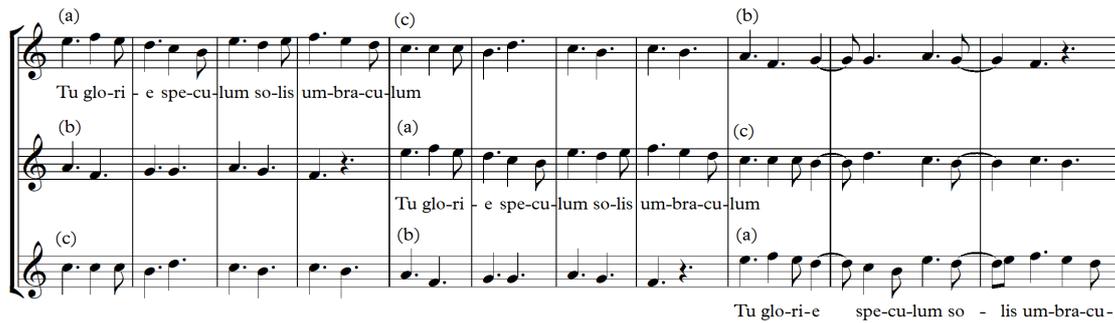
3. As protoformas do cânone

Partindo das concepções propostas de imitação da natureza, é possível estabelecer cinco protoformas ou formas-base para o cânone, ligando-as pelo reflexo do conceito de imitação da natureza através de seus respectivos procedimentos composicionais. Desta maneira, sintetiza-se o procedimento técnico composicional do cânone em cinco nas seguintes protoformas: (1) forma de perseguição ou caçada, como a imitação é auditivamente aparente, relaciona-se ao processo da imitação da natureza por do conceito platônico de *mimesis*, percebido pela externalidade do processo, como ocorre no ex.1, a *caccia, A poste messe*, de Lorenzo da Firenze; (2) forma de roda ou forma circular, quando a trama polifônica ocorre simultaneamente e não progressivamente através da permutação vocal, como presente nos *rondelli* que diferentemente da protoforma anterior, a imitação da natureza se dá pelo conceito aristotélico de mimese, tornando necessário um aprofundamento estrutural e intelectual para a compreensão dos procedimentos imitativos, como no ex. 2, fragmento de *Flos Regalis* de autor anônimo, no qual são intercambiáveis; (3) forma de elaboração mensural– relacionado ao conceito aristotélico de mimese - como presente nos chamados cânones “não-fugais”, termo cunhado por Virginia Newes em sua tese de doutorado *Fuga and related contrapuntal procedures in European polyphony ca. 1350-1420* (1987) e em seu artigo *Mensural Virtuosity in Non-Fugal Canons c. 1350-1450* (2007) ao referir-se aos cânones que utilizam um procedimento mensural, cujo os valores rítmicos (em proporção e mensura), a partir de uma voz são elaborados e transformados, como no ex. 3, a *Missa Prolationum* de Johannes Ockeghem; (4) forma de elaboração melódica – também relacionado ao conceito aristotélico de mimese - como ocorrem nos cânones *per tonus* e nos cânones retrógrados (*cancrizans*), como no ex. 5, *Ma fin est mon commencement*, de Guillaume de Machaut; e (5) forma híbrida, constando dois ou mais procedimentos simultâneos, como no *rondeaux Tout par compas suy composés*, de Baude Cordier, ex. 5a e 5b, frequentes em obras da chamada *Ars subtilior*.



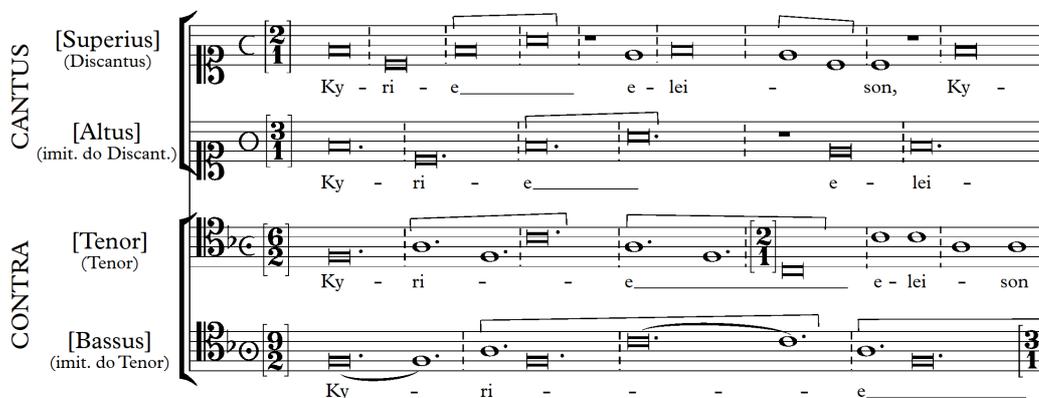
-po - sio mes - se vel - tri et gran - ma - sti -
 -ni. Te, te Vil-lan te, te, bar - ril! Chia - man - po - sio.

Exemplo 1: 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.



(a) Tu glo-ri - e spe-cu-lum so-lis um-bra-cu-lum
 (b) Tu glo-ri - e spe-cu-lum so-lis um-bra-cu-lum
 (c) Tu glo-ri - e spe-cu-lum so - lis um-bra-cu-

Exemplo 2: Excerto do *rondellus*, *Flos Regalis*, anônimo do século XIV. As letras entre parênteses referem-se a 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.



[Superius] (Discantus) Ky - ri - e e - lei - son, Ky -
 [Altus] (imit. do Discant.) Ky - ri - e e - lei -
 [Tenor] (Tenor) Ky - ri - e e - lei - son
 [Bassus] (imit. do Tenor) Ky - ri - e

Exemplo 3: Início da *Missa Prolationum*, de Johannes Ockghem (c.1475). Cânone por desenvolvimento mensural. Há duas vozes geradoras em estrutura, o *Cantus* e o *Contra*, que são imitadas e elaboradas mensuralmente por prolação (menor para maior).

(14)

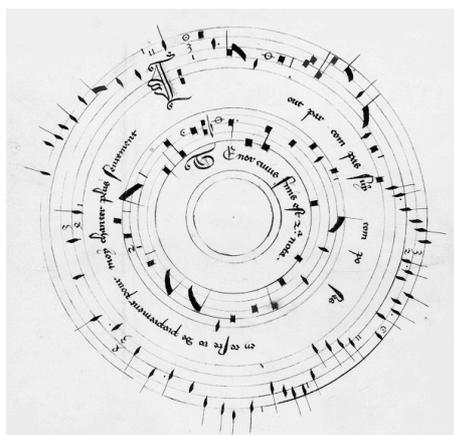
(21)
(eixo de mudança)

- men - - - - - ce - ment. - Et mon com - men -
vrai - - - - - ment. - ment. - Se re - tro - gra -
seu - - - - - ment. - ment. -
- men - - - - - ce - ment. - Et mon com - men -
vrai - - - - - ment. - ment. - Se re - tro - gra -
seu - - - - - ment. - ment. -

-ce - ment et ein - - - ma
-de et et ein - - - si

-ce - ment et ein - - - ma
-de et et ein - - - si

Exemplo 4: Excerto de *Ma Fin est Mon Commencement*, de Guillaume de Machaut (c.1360), onde ocorre o eixo de mudança de direção retrógrada nas três vozes. Nas duas superiores, as informações são permutadas enquanto que na mais grave há apenas a mudança de direção.



Exemplo 5a: Fac-símile (Codex Chantilly, F-CH 564, f. 12) de *Tout par compas suy composés* (c. 1391), de Baude Cordier. 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).

Tout (Tout) par com -

Tout (Tout)

Tenor cuius finis est 2a. nota

Exemplo 5b: Transcrição de *Tout par compas suy composés*, cuja a estrutura é híbrida - processo fugal entre as vozes superiores com a adição de um tenor livre - atribuído a quinta categoria das protoformas.

Outro exemplo da quinta categoria das protoformas é a rota *Summer is icumen in* (British Library Harley 978, f. 11v), um dos primeiros registros históricos do cânone de meados do século XIII. O *Sumer canon* reúne dois procedimentos composicionais distintos,



sendo formado por um total de seis vozes, dividido em duas estruturas: quatro vozes que procedem de maneira “fugal” em imitação estrita, enquanto que o repetitivo *pes*, formado pelas outras duas vozes, realizam entre elas a técnica da permutação vocal.

4.Considerações Finais

A partir das cinco protoformas do cânone apresentadas, fundamentadas pelos conceitos da imitação da natureza como desenvolvidos e comentados por Carapetyan e Huck, acredita-se que seja possível a síntese dos procedimentos técnicos composicionais do cânone, ligando-os ao conceito da imitação da natureza por meio da representação e evocação de movimento a partir de duas conotações básicas: imitação externa, aspectos mais facilmente perceptíveis aos sentidos, e imitação interna, a qual não é possível a compreensão completa apenas pelos sentidos, mas pela compreensão intelectual. Portanto, o cânone, em suas diferentes acepções durante os séculos XIII ao XVI, pode ser considerado como uma denotação semântica do processo imitativo da natureza. Após o século XIV, ressalta-se a expansão técnica mensural que permitiu aos compositores ainda um maior controle sobre o material e, conseqüentemente, uma ampliação no domínio da polifonia estrita, iniciada na *Ars subtilior* chegando ao ápice na *Ars nova*, e obras dos mestres franco-flamengos.

Referências:

- CARAPETYAN, Armen. The Concept of “Imitazione della natura” in the Sixteenth Century. *Journal of Renaissance and Baroque Music*, Münster, vol. 1, n. 1, p.47-67, 1946.
- COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles: Mimese e verossimilhança*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- GLAREANUS, Henricus. *Dodecachordon*. Basel: Publicado por Heinrich Petri, 1547.
- HUCK, Oliver. The Early Canon as Imitatio Naturae. In: SCHILTZ, K.; BLACKBURN, B. *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*. Leuven: Peeters, 2007. Páginas 7-18.
- LOWINSKY, Edward. Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, Pennsylvania, vol. 15, n.4, p.509-553, 1954.
- MARROCO, W. Thomas. *Fourteenth-Century Italian Cacce*. Segunda edição revisada. Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1961.
- MORLEY, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. London: Publicado por Peter Shortdwell, 1597.
- NEWES, Virginia. *Fuga and related contrapuntal procedures in European polyphony ca. 1350-1420*. Brandeis. 491f. Tese de Doutorado em Música. Instituto de Artes e Ciências, Universidade de Brandeis, Brandeis, 1987.
- _____. Mensural Virtuosity in Non-Fugal Canons c. 1350-1450 In: SCHILTZ, K.; BLACKBURN, B. *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*. Leuven: Peeters, 2007. Páginas 19-46.

TARUSKIN, Richard. *Music from the Earliest Notation to the Sixteenth Century: The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p.387-452.
ZARLINO, Gioseffo. *Le Istitutioni Harmoniche*. Veneza, 1558. Nova Iorque: Broude Brothers, 1965.

Notas

¹ No presente estudo, a acepção de cânone é diretamente relacionada com o procedimento composicional da polifonia imitativa estrita, assim como proposto por L. Zacconi em seu *Prattica di Musica* (1596): “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. [...] Creio que esta palavra, para os gregos, tem um significado diferente dos latinos. O chamado cânone pelos músicos, venha a ser, portanto, uma composição feita com um artifício tal que uma parte canta aquilo que canta a outra” (ZACCONI, 1596: f.44v). Este apontamento realizado por Zacconi, é relacionado diretamente com a acepção do termo de Zarlino, pois etimologicamente, a palavra cânone tem relação direta com a “regra” ou inscrição poética a qual indica a execução, a partir da definição realizada por Jacobus de Liège em *Terminorum musicae diffinitorium* (1472): “o cânone é uma regra que mostra o propósito do compositor atrás de uma certa obscuridade”. Teóricos renascentistas como Thomas Morley em *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597), designam estas “obscuras” inscrições poéticas como palavras enigmáticas, sendo que a partir do século XVII, tais obras que aplicavam este procedimento tornar-se-iam conhecidas como “cânones enigmáticos”: “[...] *but many other Canons there bee with aenigmaticall wordes set by them, which not onlie strangers have used, but also many Englishmen [...]* (MORLEY, 1597: p.173). Alfred Mann em *Study of Fugue* (1965) aponta que a consolidação da moderna acepção do termo, já apontada por Zacconi, foi consolidada somente com Silvero Picerli em seu *Specchio de Musica* (1630).

² *Ars perfecta, cui ut nihil addi potest* (GLAREANUS, 1547: III, cap. xiii, f. 241).

³ *Ex his itaque quatuor vocibus, tanquam ex quatuor elementis, corpus mixtum fit pulcherrimo naturae munere* (GLAREANUS, 1547: III, cap. xiii, f. 240).

⁴ Tradução nossa.

⁵ Percebe-se o posicionamento da abordagem de ambos os autores pelos títulos escolhidos: “*Imitazione della Natura*”, de Carapetyan, posicionamento partindo do Renascimento Italiano, enquanto que *Imitatio Naturae*, de Huck, a concepção grega reavaliada a partir de Boécio.