



## Cadências renascentistas: um estudo interpretativo na obra “O Domine Iesu Christe” de Palestrina

### COMUNICAÇÃO

Cristiane A. M. R. Martins  
Grupo de Pesquisa “Teorias da Música” - Unesp  
Famosp – crisamiranda@gmail.com

**Resumo:** A proposta desse trabalho é o estudo interpretativo das cadências na chamada *prima prattica* renascentista. Nesse período, onde ainda se buscava a perfeição do contraponto, as cadências possuíam a função não apenas sintática, mas também semântica. Esse trabalho se justifica pela diferença entre o conceito de cadência, que nesse período trata-se de um movimento entre apenas duas vozes e o entendimento de cadência pós-barroco. Para executá-lo tomamos como referência Ollikalla e Zarlino e uma obra de Palestrina.

**Palavras-chave:** Cadências renascentistas. Palestrina. O Domine Iesu Christe. Interpretação coral.

**Title of the Paper in English :** Renaissance Cadences: A Interpretative Study In The Palestrina's Work “O Domine Iesu Christe”

**Abstract:** This work provides an interpretative study of cadences in renascentist *prima prattica*. At that time, where the perfection of counterpoint was still sought, the cadences had not only a syntactic function but also a semantic one. This paper is justified by the difference between the concept of cadence, a movement between two voices during this period, and the post-baroque understanding of the term. This paper is based on the works of Ollikkala and Zarlino as well as a work from Palestrina.

**Keywords:** Renaissance cadences. Palestrina. O Domine Iesu Christe. Choral interpretation.

### 1. Introdução

A música tem sido comparada à linguagem, com a afinidade entre seus processos cognitivos estudada em trabalhos como os de Patel (2003) e Maess (2001). Nessa comparação, podemos verificar, desde os teóricos antigos, a relação entre as cadências musicais e a pontuação, tendo, como na linguagem, diversas formas de se apresentar, como a vírgula, os dois pontos e o ponto final. Mas, como aponta La Via (2013:49), a relação textual vai além da sintática ou da superficialidade estrutural mas “é também semântica, formando parte da expressão musical do texto”.

Partindo desse princípio, este trabalho propõe repensar a interpretação da música vocal renascentista do período chamado *prima prattica*, a partir do estudo de suas cadências, baseando-se em teóricos da época, como Zarlino (1558) e teóricos modernos, como Ollikalla (1994).

A *prima prattica* pode ser definida como a busca pela perfeição musical, do contraponto rigoroso, tendo como grande representante Palestrina. Difere da *seconda prattica*

onde se utiliza dissonâncias mais ásperas e saltos melódicos maiores, para tentar descrever os afetos do texto. Essa *seconda prattica* tem, como seu mais famoso representante, Claudio Monteverdi.

Isso não significa que os compositores da *prima prattica* não se preocupassem com os afetos do texto. Zarlino (1558) dedica dois capítulos sobre o tratamento do texto na composição, citando Platão:

(...) ele disse [Platão] que a harmonia e o ritmo devem seguir as palavras e não as palavras seguirem o ritmo e a harmonia. E assim deve ser. Porque, se um texto, seja por meio de narrativa ou imitação, lida com assuntos que são alegres ou tristes, sérios ou não, e modestos ou lascivos, a escolha da harmonia e ritmo deve ser feita de acordo com a natureza do assunto contido no texto, de maneira que essas coisas, combinadas com a proporção, possa resultar em música adequada para esse propósito (ZARLINO, 1983:94).

Nos exemplos musicais da obra citada, Zarlino demonstra um grande cuidado no tratamento das dissonâncias, fato que será criticado por Claudio Monteverdi.

É preciso pois que se compreenda a função interpretativa das cadências, já que nesse período a escrita é mais reservada no tratamento musical do texto.

## 2. Cadências Renascentistas

Smith (2001: 1457) observa que os músicos atuais apresentam dificuldades em reconhecer as cadências renascentistas, geradas na diferença da visão das cadências pré-tonais e as tonais, causando problemas no entendimento e execução do repertório em questão.

Bernhard Meier (1988:89), em seu livro “*The Modes of Classical Vocal Polyphony*”, define as cadências do século XX:

Hoje, para nós, “cadência” significa três coisas: primeiro, a frase estereotipada que significa o final de uma composição musical ou de um movimento; depois, tomando-se como uma série de três tríades primárias, a mais estrita abreviação da tonalidade que é ainda completa, pela qual a tonalidade se apresenta resumida, por assim dizer; finalmente, a seção de improvisação de um concerto solo [cadenza] que é inserida antes da cadência no primeiro sentido da palavra, expandindo e prolongando a sua intensidade.

Das definições acima, apenas a primeira também se refere à música renascentista, porém de forma bastante incompleta.

Vários teóricos renascentistas definem a cadência, com o grau de especificidade aumentando no decorrer dos anos, como aponta Smith (2001, 1451-1792). Vejamos então a definição de cadência do teórico italiano Zarlino (1968:141 e 142), referência para análise dos compositores da chamada *prima prattica*:

Uma cadência é uma certa progressão simultânea de todas as vozes em uma composição, acompanhando o repouso da harmonia ou o final de um segmento de significado completo no qual a composição é baseada. (...) é um tipo de terminação

de parte do fluxo da harmonia no ponto central ou no final, ou uma separação de porções principais do texto. A cadência é muito importante na escrita harmônica, já que é necessária para demarcar as seções da música, assim como as do texto. Mas ela não deve ser utilizada a menos que o final da cláusula ou período da prosa ou verso tenha sido alcançado, ou seja, somente no final da seção ou parte da seção. A cadência tem o valor em música equivalente ao período em prosa, e pode ser chamada de período da composição musical. Ela é encontrada também nos pontos de repouso e ao final. Ela não deve ser colocada sempre no mesmo tom, mas, no interesse de se ter uma harmonia agradável e prazerosa, sua localização deve ser variada. O final da sentença do texto deve coincidir com a cadência, e isso não deve cair em um tom arbitrário, mas nos graus próprios e regulares do modo utilizado.

Nesta definição Zarlino acrescenta dois pontos que não eram tratados pelos teóricos anteriores: a relação das cadências com o texto e com a harmonia (grau modal), ou seja, com a necessidade de alternância do grau modal cadencial, para criar variedade.

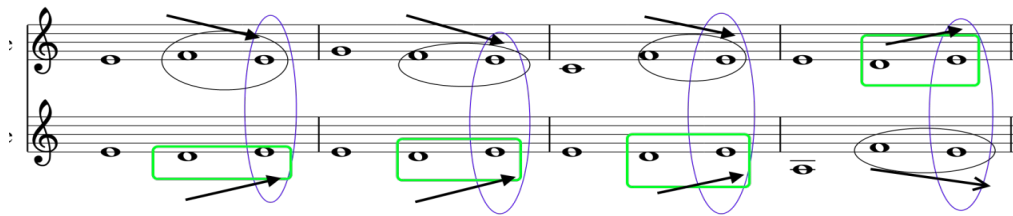
Para Zarlino, o movimento cadencial ideal, mais conclusivo, ocorre quando a consonância final perfeita é alcançada por uma consonância imperfeita, em movimento contrário e com uma das vozes fazendo um movimento de 2ª menor descendente, preferencialmente nas vozes do *cantus* e do *tenor*, por serem estas consideradas as vozes estruturais da composição. Em seu *Le Istitutione harmoniche* de 1558, separa as cadências em regulares e irregulares (1983: 85). As regulares são as que ocorrem sobre as notas extremas dos modos ou na divisão média do *diapason* (oitava). Isso significa as notas extremas do *diapente* (quinta) e do *diatessaron* (quarta). As cadências regulares também poderiam ser feitas na divisão média do *diapente*, ou seja, na nota que separa o *ditone* (terça maior) do *semiditone* (terça menor). As cadências irregulares são as executadas nas outras notas do modo, e são, portanto, cadências mais fracas.

Zarlino (1983:85) indica os modos, suas notas iniciais e notas onde se pode fazer cadências principais e regulares:

- Modo I – Ré, Fá, Lá, Ré
- Modo II – Lá, Fá, Ré, Lá
- Modo III – Mi, Sol, Si natural, Mi
- Modo IV – Si natural, Mi, Sol, Si natural
- Modo V – Fá, Lá, Dó, Fá
- Modo VI – Dó, Fá, Lá, Dó
- Modo VII – Sol, Si natural, Ré, Sol
- Modo VIII – Ré, Si natural, Sol, Ré
- Modo IX – Lá, Dó, Mi, Lá
- Modo X – Mi, Dó, Lá, Mi

- Modo XI – Dó, Mi, Sol, Dó
- Modo XII – Sol, Mi, Do, Sol

Um aparente ponto de divergência entre a definição de Zarlino e outros teóricos é sobre a progressão simultânea de “todas as vozes”. Na verdade, a cadência renascentista é baseada no movimento de duas vozes, de uma consonância imperfeita para uma consonância perfeita (8a ou 5a), podendo as outras vozes participarem ou não (WIERING, 2001), (OLLIKALLA, 2014). Este será um dos fatores de classificação da força da cadência. Quanto mais vozes envolvidas, mais conclusiva será. No mesmo texto citado de Zarlino, ele coloca que a cadência é “um tipo de terminação de **parte do fluxo da harmonia**”, indo assim ao encontro das definições posteriores.



**Ex1. Modelos de cadência simples que terminam em uníssono (ZARLINO, 1976:143)**

Zarlino divide ainda as cadências em simples e diminuídas. As cadências simples são as formadas apenas por intervalos consonantes de mesmo valor. As diminuídas são as que possuem dissonâncias e variedade rítmica.

Ollikkala (2004:28) define os estilos de cadência em ordem de força, de A a D, sendo A a mais forte.

Estilo da cadência A:

- Cadência renascentista mais movimento da 5a do modo para o final
- Presença de suspensão e/ou figuração ornamental cadencial
- Todas as vozes da textura participam no final da frase musical
- Mesmo texto em todas as vozes, possivelmente envolvendo o final da unidade sintática
- Prolongação rítmica da cadência

Estilo de cadência B:

- Cadência renascentista mais movimento de 5a do modo para o final
- Possível presença de suspensão e/ou figuração ornamental cadencial
- Nem todas as vozes da textura participam do final da frase musical
- Possível sobreposição de texto em algumas vozes da textura
- Prolongação rítmica em apenas algumas vozes

Estilo de cadência C:

- Somente cadência renascentista
- Presença de suspensão e/ou figuração cadencial ornamentada
- Todas as vozes podem ou não participar no final da frase musical
- Mesmo texto em todas ou algumas vozes, possivelmente envolvendo o final da unidade sintática
- Prolongação rítmica da cadência

Estilo de cadência D:

- Somente cadência renascentista
- Possível evitar a cadência abandonando uma voz ou resolvendo em outro tom
- Nem todas as vozes da textura participando no final da frase musical
- Eventual sobreposição de texto em algumas vozes da textura
- Prolongação rítmica em algumas vozes ou em nenhuma

Acrescentaremos a classificação de Ollikkala à de Zarlino, em que as cadências regulares são mais fortes do que as irregulares e, dentre as regulares, as cadências na finalis são as mais conclusivas, seguidas pelas no 5o e no 3o grau do modo.

### ***3 - O Domine Iesu Christe***

Obra sacra de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 – 1594), em modo dórico transposto para Sol. Temos então que as cadências principais e regulares, como definidas por Zarlino, podem ser feitas em Sol, Sib, Ré (uníssonos, 3a menor, 5a justa e oitava) Podemos observar que, em toda a peça, as cadências ocorrem ou em Sol ou em Ré, portanto, nos graus modais principais. Analisaremos então as cadências dessa peça, segundo as definições de Ollikkala.

A primeira cadência ocorre entre os compassos 5 e 6 (ex. 2.1) em Ré. É uma cadência renascentista, que ocorre entre o baixo e o contralto, com a participação de todas as outras vozes. Na classificação de Ollikkala é uma cadência do tipo C, terceiro grau de força, ocorrendo no 5o grau modal. A localização da cadência, logo no início da peça, e sua relação com o texto nos diz que essa cadência está longe de ser conclusiva.

A segunda cadência ocorre entre os compassos 10-11 (ex.2.2), em Sol, finalis do modo. Nela ocorre uma cadência renascentista entre o soprano e o tenor, mais uma cadência V -I no baixo. Todas as vozes participam da cadência, com o mesmo texto e ritmo em todas elas e seguidas por pausas. É uma cadência do tipo A para Ollikkala e, juntamente com o grau modal na finalis e as pausas subsequentes, marcam uma divisão estrutural da peça.



1 (c. 5,6)                      2 (c. 10,11)                      3 (c. 15,16)                      4 (c. 17,18)

S Chri - ste vul-ne - ra - tum to po - ta - tum de - pre - cor te  
 A Chri - ste vul-ne - ra - tum to po - ta - tum de - pre - cor te  
 T Chri - ste vul-ne - ra - tum to po - ta - tum de - pre - cor te  
 B Chri - ste vul-ne - ra - tum to po - ta - tum de - pre - cor te

5 (c. 19,20)                      6 (c. 21,22)                      7 (c. 24-29)

tu - a vul - ne - ra re - me - di - um mae - - me - - - ae.  
 tu - a vul - ne - ra re - me - di - um me ae, a - ni - mae - me - ae.  
 tu - a vul - ne - ra re - me - di - um ae, a - ni - mae - me - ae.  
 re - me - di - um me - ae, a - ni - mae - me - ae.

### Ex.2 -Cadências em *O Domine Iesu Christe* -Palestrina

A terceira cadência aparece entre os compassos 15-16 (ex.2.3), em Ré, 5o grau modal, entre o contralto e o baixo. Para Ollikkala é uma cadência do tipo D, com todas as vozes envolvidas, mas com ritmos distintos.

Nos compassos 17-18 (ex. 2.4) ocorre a quarta cadência, do tipo C, entre as vozes do soprano e do tenor, em Ré, com todas as vozes envolvidas.

A quinta cadência ocorre na finalis, Sol, com três vozes envolvidas (ex. 2.5), entre os compassos 19-20. A cadência renascentista ocorre entre o soprano e o contralto, enquanto o tenor faz um movimento V-I, uma cadência com grau de força B.

A sexta cadência (ex.2.6, comp. 21-22), ocorre novamente em Ré, com a participação de todas as vozes com o mesmo texto e ritmo, com a cadência renascentista

ocorrendo entre o tenor e o baixo, tendo portanto grau de força C. O fato da cadência ter sido feita entre o tenor e o baixo fortalece a cadência.

A sétima cadência (ex.2.7), entre os compassos 24 e 25 ocorre na finalis, Sol, com a cadência renascentista entre o soprano e o tenor, vozes essas que aumentam a força da cadência, junto com o baixo fazendo movimento V – I, sendo uma cadência de força B, já que, apesar de todas as vozes participarem, elas aparecem com ritmos diferentes. Essa cadência se prolonga até o final da peça, com sobreposição de textos e diferentes ritmos, sendo assim diluída.

Podemos então reclassificar as cadências, subdividindo a classificação de Ollikkala em mais quatro subgrupos: as que terminam na finalis, as que terminam na quinta do modo, as que terminam na terça do modo, as que terminam em outros graus modais. Ainda podemos fazer mais uma subclassificação: as cadências que ocorrem nas vozes estruturais (soprano e tenor, soprano e baixo, tenor e baixo) são mais conclusivas do que as outras combinações de vozes.

#### **4. Interpretação**

O regente deve reconhecer e analisar as cadências e seus graus de força, levando em consideração também o texto. O grupo que se dedica a este tipo de repertório deve fazer como exercício a interpretação dos vários estilos de cadência. Ao regente cabe explicar ao coro o papel de cada voz em determinada cadência, por exemplo, ressaltando as suspensões e ou as dissonâncias ocorridas e seu posterior senso de resolução. Deve-se experimentar várias possibilidades de articulação, procurando diferentes timbres, dinâmicas, tempo e articulação (SMITH, 2001:1685) Ainda segundo Smith (2001:1685) “aumentar o foco nas cadências dentro da obra e suas relações com o texto e composição como um todo, assim como sua relativa importância de um para outro é necessário se nos quisermos fazer justiça a complexa estrutura retórica desse período”.

#### **5. Considerações finais**

A classificação das cadências está longe de ser uma prescrição exata, mas auxilia no entendimento e na interpretação do repertório renascentista. Seu estudo é de grande importância, já que dada a distância histórica o seu significado parece ter sido perdido em grande parte das performances atuais desse repertório.



No período chamado *prima prattica*, onde a escrita musical, em sua busca pela perfeição, utiliza-se muito pouco do recurso expressivo da dissonância, deve-se, portanto, estar atento às outras possibilidades interpretativas, como as cadências.

### Referências:

- LA VIA, Stefano. Alfonso Fontanelli's cadences and the *seconda prattica*. *The Journal of musicology*, California Press, v. 30, n.1, p. 49-102, 2013.
- MAESS, B.; KOELSCH, S.; GUNTER, T.; FRIEDERICI, A.D. Musical syntax is processed in Broca's area: an MEG study. *Nature Neuroscience*, v. 4, pg. 540-545, 2001.
- OLLIKKALA, Debra Cairns. The use of cadences to define structure in selected masses of Palestrina. *The Choral Journal*, v. 35, n.1, p.27-32.
- PALESTRINA, Giovanni Pierluigi. *O Domini Iesu Christie*. Disponível em: <<http://www.solovoces.com/download.php?view.406>> Acesso em: 21/04/2015.
- PATEL, Aniruddh D. Language, Music, syntax and the brain. *Nature Neurosciences*, vol. 6, n.7, p.674-681, 2003.
- SMITH, Anne. *The performance of 16th-century music: learning from the theorists*. New York, Oxford University Press: 2001. Kindle edition.
- WIERING, Frans. *The Language of the modes: Studies in the history of polyphonic modality*. New York: Routledge, 2001.
- ZARLINO, Gioseffo. *The Art of Counterpoint: Part three of Le Istitutioni harmoniche*, 1558. New Haven: Yale University Press, 1976.