

A estrutura bivocal como premissa analítica para a polifonia italiana de meados do século XVI: reflexões sobre a composição de duos apresentada por Nicola Vicentino em *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE

Carlos C. Iafelice¹

Instituto de Artes da UNESP – carlosciafelice@gmail.com

Resumo: A partir dos apontamentos sobre a composição de duos realizado por Nicola Vicentino em *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), este estudo apresenta argumentações que posicionam a estrutura bivocal, e seus elementos constituintes (estático e processual), como premissa para a abordagem analítica de obras polifônicas italianas ligadas pela chamada “escola veneziana” de meados do *cinquecento*. O conceito presente no termo ‘harmonia’, bem como a herança dos preceitos da ‘arte do contraponto’ do século XIV, constituem de elementos fundamentais para uma leitura contextual destes preceitos apresentados por Vicentino.

Palavras-chave: Análise. Polifonia. Nicola Vicentino. Música Renascentista. História da teoria musical.

The bivocal structure as an analytical premise to the Italian polyphony of the mid-16th century: reflections on the duos' composition presented by Nicola Vicentino in *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555)

Abstract: From the appointments on the duo composition realized by Nicola Vicentino in *L'antica music ridotta alla moderna prattica* (1555), this study presents argumentations that establishes the bivocal structure and its elements (static and procedural) as a premise to the analytical approach of Italian polyphonic works related with the so-called "Venetian school" of the mid-fifties. The concept of 'harmony' as well as the heritage of the precepts of the 'art of counterpoint' of the fourteenth century, are important elements for a contextual reading of that precepts presented by Vicentino.

Keywords: Analysis. Polyphony. Nicola Vicentino. Renaissance music. History of music theory.

1. Introdução

A adição de informações textuais e improvisações vocais sobre cânticos já existentes configuram como as primeiras experiências polifônicas na música europeia. Ao longo da história, a *diaphonia*² resultante deste processo passou por diferentes estágios explicativos, esclarecendo aspectos concernentes tanto ao elemento “estático” (intervalo ou a distância mensurada entre dois sons por meio do monocórdio), quanto por sua ‘processualidade’ inerente (progressão vocal ou a inferência rítmica entre esses sons). A abordagem individualizada e profusa dos respectivos elementos constitui um dos principais núcleos dos tratados de discanto e contraponto durante a Idade Média, assim como presente em uma das frases de *Ars contrapunctus secundum Philippum*

de Vitriaco (tratado anônimo do século XIV): “*semper post sextam sequitur octavam*” (COUSSEMAKER, 1869, III, p.27), ou seja, “sempre após a sexta vem a oitava”. Portanto, a partir de ambos os elementos (estático e processual), a estrutura incipiente do contraponto é formada.

Contudo, para a composição a mais vozes, destina-se uma formulação que envolve um processo ‘aditivo’ que abarca tanto o processo ‘estático’ quanto o ‘processual’. Em *Ars discantus secundum Johannem de Muris*³ (após a edição de Coussemaker), provavelmente do final do século XIV (HERLINGER, 2001, p.273), tais aspectos são apresentados em uma explicação que considera uma textura a três vozes:

Sobre a composição do contraponto:

Quem quiser compor *dois contrapontos* (ou *discantos*) sobre o tenor, deve ter o cuidado em não realizar consonâncias iguais (ou com valores iguais), como por exemplo: uma quinta e uma décima segunda, ou uma oitava e uma dupla oitava, uma terça e uma décima, [...] pois em tais casos as notas não soam diferentes, mas, na verdade, resultam em duas notas do mesmo tipo (1869, III, p.92-93, grifo nosso).⁴

Assim, um contraponto a três partes constitui de ‘dois contrapontos’. Os elementos presentes nesta ‘estrutura bivocal’⁵ são duplicados e expandidos pela variedade de intervalos. Um procedimento similar também é observado em tratados do século XV, nos quais a mesma explicação é utilizada para uma textura a quatro vozes.⁶ Neste contexto, as vozes são frequentemente nominadas como *cantus* (*discantus* ou *supranus*), *contratenor altus*, *tenor* e *contratenor bassus*. Observados atentamente, percebemos que os termos utilizados se derivam de uma longa tradição aditiva entre as partes que se configuram sobre um *cantus firmus* (*tenor*). Desta maneira, esse aspecto é entendido pela constituição essencialmente binária entre os termos, onde há a predominância terminológica entre *cantus* e *tenor*, e, posteriormente, nas vozes adicionadas: acima do *tenor* (*contratenor altus*) e abaixo dele (*contratenor bassus*). Em texturas a três vozes, entretanto, as opiniões sobre a posição do *contratenor* entre os tratadistas do século XIV e XV são amplamente diversas.⁷

Considerando aspectos desta tradição, este estudo visa relacionar a herança da polifonia que deposita intenso valor em estruturas bivocais, e refletir sobre o conceito de harmonia abarcado por Nicola Vicentino em *L’antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555). A partir dos resultados obtidos, propõe-se a utilização destas informações como premissa na abordagem analítica de obras polifônicas do século XVI, especialmente relacionadas a chamada “escola veneziana”, considerando principalmente o contexto do autor.

2. A importância da estrutura bivocal presente em *L'antica musica*

Decorrentes das considerações sobre a dissonância como ‘fenômeno primário’⁸, em conjunto às diversas propostas do espaço diatônico baseadas na expansão do monocórdio,⁹ pode-se entender o desenvolvimento *theoretico* no século XV como ponto fundamental para as diferentes formulações sobre o conceito de ‘harmonia’ ao longo do século seguinte.

A partir da exposição realizada por Blackburn no artigo, *On the Compositional Process in the Fifteenth Century* (1987), é possível distinguir ao menos duas correntes significativas sobre este conceito no final do *quattrocento*: (1) proveniente das formulações de Giovanni Spataro (sob influência de seu professor, Bartolomeo Ramos de Pareja); e (2) por meio das formulações de Nicolò Burzio. Ambas as definições (ao menos quanto princípio) podem ser encontradas em *Honesta defensio* (1491): uma resposta de Spataro às ríspidas palavras proferidas por Burzio em *Musices opusculum* (1487), escrito em crítica a Bartolomeo.

Segundo o que você disse, [Burzio], quando se canta um cântico ou quando se toca uma obra a duas vozes, isto não é harmonia, mas [sim], consonância; ao menos (como você disse), que seja a três ou quatro vozes. Isto é evidentemente uma falsidade e, sobre isso, mostrarei aquilo que sei, porque deverias saber que consonância é somente a consideração [relativa] ao intervalo [entre] uma voz grave e uma outra aguda e vice-versa. Mas ‘harmonia’ se diz considerando o *proceder* realizado pela concordância conjunta; pois, se [as vozes] não se movem, mesmo que sejam quatro, não se diz harmonia, mas sim, consonâncias (1491, EIII-IIIv, grifo nosso).¹⁰

A principal diferença entre ambas as formulações reside nos já comentados elementos do contraponto – intervalos e sua processualidade. Assim, Spataro define ‘harmonia’ como o processo derivado do ‘proceder’ entre consonâncias e dissonâncias, seja a duas, três, quatro ou mais vozes – isto é, o aspecto inerente à progressão vocal.¹¹ Por outro lado, Burzio entende que a ‘harmonia’ é um processo presente exclusivamente a partir de três ou mais vozes, propondo que, do contrário, quando derivado de duas vozes, considera-se apenas um ‘intervalo’.

Diante de ambos os conceitos, Zarlino infere do termo ‘harmonia’ definições que abrangem a organização desta herança.¹² Em *Le Istitutioni harmoniche* (1558, com a segunda edição publicada em 1561), no cap. 12 do segundo livro, Zarlino apresenta uma classificação que abarca ambas as definições anteriores, distinguindo-as entre duas categorias: *Harmonia propria* (*perfetta e imperfetta*) e *Harmonia non propria*,¹³ como consta resumidamente na tabela 1.

Termos	Definição
<i>Harmonia propria perfetta</i>	Relação entre três ou mais vozes.
<i>Harmonia propria imperfetta</i>	Relação entre duas vozes.
<i>Harmonia non propria</i>	Relação entre intervalos; refere-se como ‘consonância harmoniosa’ (<i>‘harmoniosa consonanza’</i>).

Tabela 1 – Síntese terminológica do conceito a partir do termo ‘*harmonia*’ apresentado por Zarlino (1561, p.80).

Assim, *harmonia propria perfetta* coincide com a formulação proposta por Burzio, enquanto a *harmonia propria imperfetta*, reflete um dos aspectos da posição de Spataro; quando não há movimentação entre as partes, Zarlino considera apenas a relação intervalar inerente entre elas (*harmonia non propria*).

O conceito emanante do vocábulo ‘*harmonia*’ também consiste em um aspecto importante na formulação proposta por Nicola Vicentino, principalmente em sua argumentação sobre a composição de duos, objeto deste estudo.¹⁴ Em “*L’antica musica*”, no capítulo 24, “Maneiras de compor a duas vozes, com exemplos” (“*Modi di comporre a due voce con gli essemi*”), o autor interessadamente refere ao duo – ou a ‘estrutura bivocal’ - como uma relação ‘desprovida de harmonia’, como consta na citação abaixo. Para complementar sua explanação, Vicentino acresce cinco exemplos de situações comuns realizadas pela aplicação do duo:¹⁵

[...] il Duo è privo de armonia, & de compagnia, & che ogni consonanza mal ordinata, & mal posta molto si sente. Il Duo a rispetto delle compositioni a tre, a quattro, & a cinque, sarà simile alla differenza, che è fa il nudo, & il vestito, nella pittura, che ogni pittore farà bene una figura, tutta vestita, non tutti i pittori [-] faranno bene un nudo: il medesimo ocorre a gli compositori di Musica, che molti comporanno delle compositioni a quattro, & a più voce, ma pochi havranno bel modo di procedere & di accompagnare i gradi & le consonanze in un Duo (1555, f.83v).¹⁶

[...] o duo é desprovido de harmonia e companhia, onde toda consonância mal organizada e mal colocada é muito percebida. O duo, em relação às composições a três, quatro e a cinco [vozes], será semelhante a diferença que se faz na pintura entre o ‘nu’ e o ‘vestido’. Qualquer pintor fará bem uma figura toda vestida, mas nem todos farão bem um nu. O mesmo ocorre com os compositores de música, [pois] muitos realizam composições a quatro e a mais vozes, mas poucos possuem uma maneira bela de proceder e acompanhar os graus e as consonâncias em um duo.



[a] Décima maior [em direção] à oitava [b] Nos finais [c] No baixo e no contralto

[d] [Início em] Quinta [e] [Início em terça maior ou consonância] imperfetta

Figura 1: Exemplos da composição de duos por Vicentino apresentadas logo após a explicação (1555, f.84r).

Observa-se, entretanto, que esta afirmação é diretamente associada ao conceito de harmonia posto por Burzio. Como observado nas palavras de Spataro, Burzio entende que “*quando si canta un canto a dui over si sona, non e harmonia ma consonantia*”. A declaração objetiva sobre o conceito de harmonia realizada por Vicentino difere da cuidadosa categorização zarliniana. No entanto, por meio dos exemplos musicais apresentados em sequência a sua explicação, Vicentino descreve o duo utilizando as mesmas características “*harmonia propria imperfetta*” de Zarlino.

Outro aspecto relevante proveniente da citação de Vicentino é revelado na mesma frase, decorrente do vocábulo “*compagnia*”; pois, como cita, o duo também “*è privo de...compagnia*” (desprovido de ‘companhia’). Por este termo, o autor atribui ao duo uma ‘estrutura fundamental’ que pode ser adicionada - ou “*accompagnata*”, por assim dizer – quando aplicado em um contraponto a mais vozes.

Nos exemplos musicais presentes na figura 1, o autor apresenta quatro situações comuns aos duos; no entanto, os exemplos *Ib* e *Ic* são especialmente importantes quanto estrutura. Mesmo que o autor não identifique individualmente os nomes dos elementos da cadência – os estereótipos clausulares-,¹⁷ a descrição do exemplo *Ib* é claramente relacionada a este propósito, revelando a constituição desta estrutura bivocal tão essencial para a trama polifônica. No exemplo *Ic*, o autor posiciona o duo no baixo e no contralto, apresentando uma condução entre as partes a qual é permitida somente em uma textura a três ou mais vozes. Isso se dá principalmente pela presença de duas consonâncias perfeitas paralelas (as quintas entre Lá-Mi e Si bemol-Fá) – o que implicitamente leva a crer que a relação estrutural bivocal, nestes termos, não precise necessariamente se desenvolver de maneira imediatamente adjacente, dentro de uma textura a mais vozes (como que entre o baixo e tenor, por exemplo).

Após a citação que expõe as características harmônicas e estruturais do duo, Vicentino segue apresentando uma metáfora que é utilizada principalmente para exemplificar a dificuldade que é depositada nesta relação bivocal – pois, se comparada às composições a três ou a quatro vozes, nesta há a ausência de qualquer tipo de ‘mascaramento’ ou ‘adorno’. E se insistirmos na metáfora, veremos que a dificuldade presente na representação do nu configura-se apropriada, dada a complexidade em compor estruturas fundamentais; assim, a composição que contemple mais vozes, assemelham as “vestes” que complementam uma ordenação natural (ou o corpo) – o que implicitamente se relaciona com uma importância ‘primeira’, ‘elementar’ ou ‘estrutural’ depositada ao duo. Este entendimento encontra-se diretamente ligado aos preceitos vigentes nas

artes visuais do *cinquecento*, como percebe-se, por exemplo, na exposição no capítulo 15, “*Della’arte del dipintore, & suoi belli effetti*”, expressa no compêndio veneziano, *Dello specchio di scientia universale* (1564) de Leonardo Fioravanti:

As coisas naturais são muito difíceis de imitar, isto porque a natureza não deseja ser imitada por nós; [por outro lado], as coisas artificiais são muito fáceis de serem imitadas. Poucos pintores sabem retratar homens, mulheres, animais e outras coisas naturais [...]. Grandiosíssima é a dificuldade em saber imitar bem um nu com o pincel e saber realizar todos os músculos aparentes, capturando-os bem e colocando-os no devido lugar (1564, f.40v.).¹⁸

Voltando a atenção para a formulação de Vicentino, especialmente no Cap. XXV (f.84r), em complemento, observa-se os aspectos concernentes à composição a três vozes - porção do texto onde se torna mais claro o entendimento pelo autor com relação ao duo como estrutura fundamental. Neste caso, Vicentino indica para acomodar um *basso* embaixo do ‘*tenor fermo*’, recomendando ao estudante que se certifique de realizar um bom ‘proceder’ para esta nova voz, pois assim, fornecerá variedade para as “apropriadas companhias já compostas” – uma clara referência ao duo. Mas como adverte Vicentino, as vozes deverão ser criadas compreendendo toda trama polifônica, mesmo que a relação bivocal, de acordo com a nossa leitura, seja a estrutura elementar. Assim, o compositor poderá explorar opções intervalares somente possíveis em uma textura que abarque mais vozes.

A descrição também é acompanhada de três exemplos (fig. 2), que ilustram os pontos importantes de sua argumentação. O exemplo 2a consiste em uma cadência com dupla sensível entre o *alto* e *tenore* – uma cadência tipicamente medieval (a cadência ‘burgundiana’); neste caso, a estrutura cadencial elementar reside nas duas vozes inferiores, as quais realizam o movimento de sexta para oitava. Em sua explicação, Vicentino descreve a possibilidade da presença do trítone (*quinta imperfeita*)¹⁹ em uma textura a três vozes, como pode ser observado no exemplo 2c. Neste caso, o trítone é resultante da relação estabelecida entre o *basso* e o *tenore*, que finaliza a cadência com uma terça maior (com relação ao *basso*), pois assim, de acordo com o autor, “*farà buono udire*”. No exemplo 2b, o autor expõe principalmente a preferência em realizar a quinta entre as outras duas vozes na finalização da cadência.²⁰

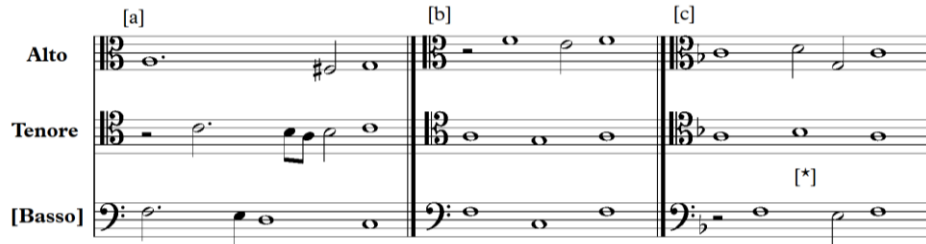


Figura 1: Exemplos da composição a três vozes - ou um duo (*alto e tenore*), acompanhado por um baixo (1555, f.84r).

Em sequência, no capítulo XXVI, Vicentino agora expõe a argumentação dos elementos composicionais referentes à utilização de quatro vozes. Como pode ser observado no excerto abaixo, as diretrizes são adicionadas às informações já apresentadas nos dois capítulos anteriores (referentes à composição a duas e três vozes). Imediatamente após a citação, o autor ainda inclui os procedimentos estilístico-composicionais concernentes a preocupação em expressar apropriadamente os afetos das palavras em gêneros/estilos²¹ como a Missa, Salmo, Hino, Moteto, Madrigal e a Canzona.

Di sopra s'hà detto della natura delle consonanze, & de gradi quali sono incitati, & quali molli, & come nei Duo la Musica, si farà più netta, & bela: perche sarà povera di compagnia, & il terzo, perche havrà una compagnia di più del Duo a quello si concederà qualche cosa di più, che non si farà nel Duo, ma poche cose: che non faranno ben poste non faranno buono udire ne in uno, ne in l'altro, perche si sentirà assai più, nel terzo, che non si sarà nel quarto, ilquale hora ne dirò, che secondo il suggeto il compositore terra l'ordine suo insieme com alcuni rispetti di accomodare le parti, & certe consonanze, non tropo agevoli d'accompagnare, & anchora sopra le parole, ò altre fantasie sarà necessário molto considerare [...]. (1555, f.84r).

Como dito anteriormente, acerca da natureza das consonâncias e dos graus que são incitados e lânguidos (como nos duos, por exemplo), a música será mais clara e bela, pois [esta] será modesta em companhia; o trio, pelo fato de ter uma companhia se comparado ao duo, concederá outras coisas das quais não são feitas pelo duo; mas, no entanto, se algumas delas não tiverem bem distribuídas, não ficaram boas nem no duo nem em nenhuma outra [disposição], porque serão mais claramente percebidas no trio do que no quarteto. Digo que de acordo com o *suggeto* [escolhido], o compositor terá que considerar a organização de maneira conjunta aos aspectos acomodados pelas outras partes, [como por exemplo], certas consonâncias das quais não são tão cômodas a acompanhar e também sobre as palavras (ou outras invenções), [aspecto o qual] será muito importante a ser considerado.

Destá maneira, ao considerar este último excerto, observa-se papel fundamental presente nos acréscimos contrapontísticos à estrutura bivocal, a qual é derivada, como visto, do entendimento implícito relativo ao conceito de harmonia em conjunto a natureza combinatória das exposições anteriores. Além disso, Vicentino acrescenta a importância da realização apropriada

da estrutura bivocal, que contemplará na organização das demais partes (quando empregada em uma textura mais ampla), que eventualmente pode gerar para o compositor, dificuldades em determinadas escolhas intervalares presentes nas demais vozes, intimamente relacionadas ao *suggetto* escolhido.

3. Considerações Finais

De acordo com o exame dos dados apresentados, tanto a partir das citações diretas, quanto pelas complementares, deduz-se que Vicentino atribuíra à relação bivocal um papel estrutural em seu nível mais fundamental.²² Segundo o autor, o ‘*duo*’ consiste no aspecto mais elementar da composição neste contexto, permanecendo ativo como unidade, mesmo em obras que contemplem mais vozes: um dado significativamente importante a ser considerado como premissa analítica para a abordagem do repertório, sobretudo veneziano, de meados do século XVI.

Referências

- BENT, Margaret. The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis. In: *Tonal Structures in Early Music*. JUDD, Cristle Collins (Ed). New York: Garland Publishing, 1998.
- BLACKBURN, Bonnie J. On the Compositional Process in the Fifteenth Century. In: *Journal of the American Musicological Society*. Brunswick, v. 40, n. 2, 1987.
- COUSSEMAKER, Edmond. *Scriptorum de Musica Medii Aevi. Nova Seriem a Gerbertina Alteram*. Paris: A. Duran et Pedone-Lauriel, 1864-1876. 4 v.
- FIORAVANTI, Leonardo. *Dello specchio di scientia universale*. Veneza: Andrea Ravenoldo, 1564.
- GERBERTO, M. *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra Potissimum*. Graecii: Typis San-Blasianis, 1784. 3v.
- HERLINGER, Jan. Music Theory of the Fourteenth and Early Fifteenth Centuries. In: *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*. STROHM, Reinhard; BLACKBURN, Bonnie J. (eds). New York: Oxford University Press, 2001.
- JEPPESEN, Kund. *The Style of Palestrina and the Dissonance*. New York: Dover Publications, 1970.
- RIEMANN, Hugo. *History of Music Theory*. Tradução e comentários, Raymond H. Haggh. New York: Da Capo Press, 1974.
- SPATARO, Giovanni. *Honesta defensio in Nicolai Burtii parmensis opusculum*. Bologna, 1491. Opera Omnia. Vol. 1. Bologna: Giuseppe Vecchi, 1963.
- VANNEO, Stephano. *Recanentum de musica aurea*. Roma: Valerio Dorico, 1533.
- VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre, 1555.
- ZARLINO, Gioseffo. *Le Istitutioni Harmoniche*. 2 ed. Veneza: Francesco Senese, 1561. Bologna: Arnoldo Forni Editore, 2008.

Notas

¹ Bolsista FAPESP e membro do Grupo de Pesquisa “Teorias da Música”, coordenado pelo Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira.

² Assim como exposto no tratado anônimo, *Musica enchiriadis*: “*dicta autem diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concertu concorditer dissono*” (GERBERT, 1784, p.165); ou seja: “chama-se, portanto, diafonia pois não consiste em cantar uniformemente, mas em concordância (*concertus*) entre dois sons”. O termo é comparado ao vocábulo ‘*symphonia*’, embora seja comum, como diz o autor de *Musica*, “este nome é melhor aplicado à quinta e também à quarta” (“*quod licet omnium simphoniarum est commune, in diatessaron tamen ac diapente hoc nomen optinuit*”, 1784, p.165).

³ De acordo com Sachs em *Die Musiktraktate des Johannes de Muris* (1970, p.43), trata-se da quarta porção (*Quicumque volerit duos contrapunctus*) das onze que compõe a edição de Coussemaker.

⁴ “*De compositione contrapunctus: Quicumque volerit duos contrapunctus sive discantus componere super unum tenorem, debet se cavere ne duas aequipollentes sive consimiles concordantias componat, ut in uno contrapunctu quintam et in alio duodecimam et e contra; aut in uno octavam et in alio duplicem octavam et e contra; aut in uno tertiam et in alio decimam [...]; et sic de aliis, quia ibidem nulla esset diversitas, nec ibidem apparerent duo soni, sed tantum unus.*” Todas as traduções presentes neste estudo foram realizadas pelo autor, exceto quando mencionado.

⁵ O termo ‘estrutura bivocal’, amplamente utilizado neste estudo, refere-se à relação mais elementar entre duas partes. Muito se assemelha ao ‘duo’, de fato, como será em certos momentos equiparado. Mas, para evitar qualquer possível má compreensão ou neologismos, que possivelmente o este vocábulo poderia suscitar, optou-se por utilizar um termo que se remete diretamente às formulações aqui propostas.

⁶ Como por exemplo, no importante tratado de *fauxbourdon* do final do século XV, *De praeceptis artis musicae et practice*, de Guilelmus Monachus.

⁷ Sobre o assunto, ver o artigo: *Some Notes on the Early Fifteenth-Century Contratenor* (*Music & Letters*, vol. 50, 1969) de Andrew Hughes.

⁸ Terminologia cunhada por Jeppesen para designar dissonâncias por meio de sincopas (JEPPESEN, 1970, p.94).

⁹ Como a proposta de Prosdocius de Beldemandis realizada em *Parvus tractatulus de modo monochordum dividendi* (1413).

¹⁰ “*Secundo questo che tu dici, quando si canta un canto a dui over si sona, non e harmonia ma consonantia, se non come tu dici a tri o vero a quatro. Questa e una falsiti evidente et in questo mostri quel che sai, perche tu dei sapere che consonantia e solamente a considerare lo intervallo che e da una voce grave a un'altra acuta et per lo contrario. Ma harmonia se dice considerando il procedere che fanno in seme concordando: perche se non se moveno, benche siano quatro, non si dice harmonia ma consonantie [...]*”. Esta passagem também é citada por Blackburn (1989, p.224-225).

¹¹ Sobre este aspecto, Bonnie J. Blackburn comenta: “sem utilizar os termos tríade, tônica ou cadência”, Spataro - refletindo os preceitos de Ramos de Pareja -, “descreve a ‘harmonia funcional’ por meio dos termos do século XVI” (1987, p.226).

¹² Assim como Spataro e Burzio, Zarlino também se apoia em Lactantius, na obra *De officio Dei* (1471), para formular seu argumento.

¹³ Se consideramos o vocábulo “*propria*” como advérbio, traduz-se como “harmonia de fato”, incluindo dois níveis relacionados a este conceito: ‘perfeito’, que, implicitamente consiste em elementos que preenchem plenamente as exigências que demandam o termo, e ‘imperfeito’, no qual as exigências são preenchidas parcialmente. Por outro lado, ‘*non propria*’ confere um sentido em que os elementos formantes não são considerados apropriadamente uma “harmonia”.

¹⁴ Neste contexto, o ‘duo’ pode ser definido como uma “conjunção de duas vozes contíguas por simultaneidade ou defasagem temporal (imitativa ou não-imitativa)”. Vale dizer que esta definição é resultado conjunto das pesquisas realizadas pelo grupo de pesquisa “Teorias da Música”.

¹⁵ Além do que está apresentado no excerto, o autor apresenta diferentes aspectos referentes à maneira apropriada para compor duos, que se resume em quatro itens: (1) nas considerações ao modo para o qual o *suggetto* será escrito; (2) na realização de cadências apropriadas ao modo; (3) nos aspectos e limites intervalares; e (4) nas relações entre consonância e dissonância entre as partes.

¹⁶ A citação é apresentada literalmente por Orazio Tigrini em *Il compendio della musica* (1588), no cap. II do segundo livro. O mesmo ocorre com Pietro Cerone em *Melopeo y maestro* (1613), no qual apresenta uma versão expandida dos preceitos de Vicentino para a composição de duos.

¹⁷ Como ficarão conhecidas por meio dos termos de Johann Gottfried Walther em *Musicalisches Lexicon* (1732) que, influenciado por Joachim Burmeister (*Musica poetica*, 1606), cunha os vocábulos: *cantizans* (cláusula do *cantus*), *altizans* (cláusula do *altus*), *tenorizans* (cláusula do *tenor*) e *basizans* (cláusula do *bassus*). Entretanto, em tratados do início do século XVI, estas ‘fórmulas’ horizontais são frequentemente identificadas de maneira explícita, ou simplesmente, “*suprani cadentia*” (cadência do soprano), como apresentadas, por exemplo, em *Recanetum de musica aurea* (1533, f.86v) de Stephanus Vanneus.

¹⁸ “*Le cose naturali son molto difficili da imitare: e que sto è perche la natura non vuole esses imitata da noi. Ma le cose artificiate son molto facilid a imitare: percioche pochi pittori sono che sapinho ritrarre huomini, donne, animali, & altre cose dal naturale: e quegli che vi sono, ritratto che habbino uma cosa de naturale [...]. Grandissima difficultà è il sapere imitare bene um nudo col pennello, & saperli fare tutti i muscoli, che sieno apparenti, & messi al luoco suo, che stieno bene.*”

¹⁹ Vicentino demonstra as possibilidades de manipular o trítono a duas, três e quatro vezes no capítulo IX, no segundo livro de *L’antica musica* (f.31v).

²⁰ “*& a tre voci, sarà assai meglio, l’ottava com la quinta in mezzo*” (1555, f.84r).

²¹ Sobre a relação a dualidade presente no século XVI, principalmente no contexto italiano no final do século XVI, ver o artigo: “Entre o gênero e o estilo: Pietro Pontio e as características composicionais do moteto apresentadas no Ragionamento di Musica (1588)”, in *Anais do 4º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*, Universidade de São Paulo, 2017.

²² Contudo, como cita Margaret Bent, uma base gramaticalmente relacionada aos duos “não confina os compositores a ouvirem somente em duas partes de uma vez”, isso seria semelhante a afirmar que, “aos que praticam harmonia triádica, não se possa ouvir um poliacorde” (1998, p.33).