



Um testemunho da prevalência da estrutura modal na práxis da *Schola Musicale Romana* em torno de 1550

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Carlos C. Iafelice¹

Grupo de Pesquisa “Teorias da Música”

UNESP/ Instituto de Artes - carlosciafelice@gmail.com

Resumo: A descoberta realizada por Giuseppe Baini do *Tratatto sopra una differentia musicale* (MS R 56 A 15, R 56 A 33 e R 56 B, Biblioteca Vallicelliana) de Ghiselin Danckerts, trouxe à luz significativas evidências do conservadorismo musical no ambiente da capela papal em torno de 1550. Ainda que motivado pela célebre disputa entre N. Vicentino e V. Lusitano, tais informações também revelam aspectos da prática musical entre os cantores da proclamada *Schola Musicale Romana*: uma consciência estética decorrente da necessidade de opor-se aos “*compositori novelli*” e a “*nuova maniera*”. Assim, este breve estudo propõe-se observar alguns dos detalhes da predominância das convenções teóricas, sobretudo relacionado aos modos, que corroboraram para a consistência dos argumentos presentes no discurso de Danckerts.

Palavras-chave: Música do Século XVI. Ghiselin Danckerts. Modalidade Polifônica. História da Teoria Musical.

A Testimony of the Prevalence of the Modal Structure in the Praxis of the *Schola Musicale Romana* around 1550

Abstract: The Giuseppe Baini's discovery of the *Tratatto sopra una differentia musicale* (MS R 56 A 15, R 56 A 33 e R 56 B, Biblioteca Vallicelliana) by Ghiselin Danckerts, brought to light significant evidences of musical conservatism in the papal chapel around 1550. Although motivated by the famous dispute between N. Vicentino and V. Lusitano, such informations also revealed aspects of the musical practice among the singers of the proclaimed *Schola Musicale Romana*: a aesthetical consciousness due from the necessity to oppose to the “*compositori novelli*” and the “*nuova maniera*”. Thus, this brief study proposes to observe some of the details of the predominance of theoretical conventions, mainly related to the modes, that corroborated to the consistency of the arguments present in Danckerts' discourse.

Keywords: 16th Century Music. Ghiselin Danckerts. Polyphonic Modality. History of Music Theory.

1. Contexto: Ghiselin Danckerts e seu *Tratatto*

Como membro ativo da *Cappella Sistina* (ou *Collegio dei Cappellani dela Cappella di Nostro Signore*) durante 1538-1565, o cantor e compositor Ghiselin Danckerts (Tholen, c.1510 – Roma, c.1565) foi parte decisiva no colegiado que julgou a célebre disputa, durante Maio e Junho de 1551² (1992, p. 28), entre Nicola Vicentino e Vicente Lusitano e suas ideias sobre a

adequabilidade dos antigos gêneros (diatônico, cromático e enarmônica) à música de seu tempo: Lusitano, propõe a exclusividade do *genus diatônico*, enquanto Vicentino, defende a mistura entre eles. Como é notório, Lusitano vence o debate.³

E então, o *Trattato sopra una differentia musicale*⁴ surge aproximadamente entre 1552 e 1556⁵, no qual Danckerts fornece maiores detalhes de seu juízo perante as novas correntes estéticas. Ao longo das três partes (antecedida por um proêmio e uma carta introdutória)⁶, o autor discorre sobre as bases da fundamentação de seu pensamento - embora seja apenas na última seção em que as informações mais notáveis ao nosso propósito são apresentadas.

Aos olhos de certos musicólogos, Danckerts emerge gradualmente como o “verdadeiro opositor de Vicentino” (BERGER, 1980, p.6), representando simbolicamente o conservadorismo diante da prática composicional do círculo de Willaert. Este posicionamento, por outro lado, pode ser relacionado com a insuficiência teórica para abarcar tais processos dos “novos compositores” (“*compositori novelli*”), os quais utilizam uma “nova maneira” de compor (“*nuova maniera*”).

Contraditoriamente, Willaert, compreendido como principal modelo para a estética emergente de meados do século⁷, tem seu nome listado por Danckerts entre os compositores ideais segundo seu juízo - provavelmente a partir de sua experiência como cantor na *Capella Sistina*. O autor ao citar Willaert – único compositor vivo listado⁸ no período da elaboração do *Trattato* - o coloca também como referência aos “novos compositores”, embora explicitamente, com certo sarcasmo, a ineficiência dos que tentam imitá-lo:

Il bello è che questi musici Compositori novelli, dicono, senza consideratione alcuna: che compongono di questa sorte: per imitar la maniera di m. Adriano Willart, [...] volendo essi cuoprire la crassa ignorantia et persuasion loro, sotto il scudo della profonda scientia del detto M. Adriano: le cui opere di canto figurato, tra le altre la Messa di Mente tota: il pater noster: Enixa est puerpera: o salutaris hostia: Beata viscera: Petite camusette: Faulte d'argent: Sonnez mi don: Et infinite altre opere Musicali della simil maniera da lui in diversi idiomi, con mirabil osservatione delli ordini de i tuoni predetti composte le quali se lasciano qui per brevietà sono degne di somma lode, Si come ancho da molti eccelenti Dotti, Esperti, et Lodati Musici sono approbate: lodate, et tenute per buone et eccelenti: per la somma beleza d'aria, et vaghezza di harmoniosa variatione, piene di dotte et eccellenti inventioni di canoni et variate fughe et altre artificioseissime imprese, allegrissime: soavissime: melodiosissime, et con maestrevole gravità delettevolissime a le orecchie delli Audienti (1995, p. 217)

O melhor é que estes músicos “novos compositores” dizem, sem nenhuma consideração, que compõem deste jeito para imitar a maneira de Adrian Willaert, [...] querendo assim, cobrir suas crassas ignorâncias e persuasões debaixo do escudo da profunda ciência de Adriano, pelo qual, em suas obras polifônica - como a *Missa Mente tota*, o *Pater noster*, *Enixa est puerpera*, *O salutaris hostia*, *Beata viscera*, *Petite camusette*, *Faulte d'argent*, *Sonnez mi don*, e muitas outras por ele [compostas], em diversos idiomas, com admirável observância das estruturas dos modos (sobre as quais renunciemos aqui por brevidade) -, são dignas de sumo louvor. Da mesma maneira também são aprovadas por muitos diligentes, experientes e louváveis músicos; são notáveis e tidas por boas e excelentes, devido a suma beleza⁹ e graça de suas harmoniosas variações, plena de diligência e excelentes invenções de cânones, variadas fugas e outros feitos artificiosíssimos; são alegríssimas, suavíssimas; melodiosíssimas, com magistral seriedade, e deleitantíssimas aos ouvidos de sua audiência¹⁰.

Imediatamente após os devotos elogios a Willaert, Danckerts apresenta as características dos *compositori novelli*, estabelecendo um silogismo decorrente da comparação implícita entre o modelo ideal e o entendimento corrompido por parte dos “novos compositores”. Essas características podem ser apresentadas basicamente em cinco grupos, como comentado por Campagnolo (1995, p.218): (1) ausência tanto de variedade melódica e quanto de ‘beleza’¹¹; (2) uso continuado de consonâncias¹²; (3) quebra de identidade modal¹³; (4) uso de intervalos desconfortáveis para o canto¹⁴; (5) uso excessivo de textura homofônica (nota contra nota)¹⁵.

Esta súmula concernente a “*nuova maniera*” compositiva é posteriormente fundamentada por um discurso mais detalhado, no qual Danckerts refere-se a uma série de “equivocos” incorridos pelos novos compositores. A gênese desse argumento estabelece-se na predominância do papel atuante da estrutura modal¹⁶ na composição pelos partícipes da chamada *Schola Musicale Romana*, como será comentado a seguir.

2. Espécies, modos e a práxis compositiva da *Schola Musicale Romana*

Como visto, as características dos “*compositori novelli*” formam a antítese da chamada *Schola Musicale Romana* – uma referência de significativa importância histórica do ponto de vista estético. O fato da utilização da nomenclatura (que em termos gerais, consiste no pensamento teórico da *Schola Cantorum* da capela papal¹⁷), revela não somente uma opinião particular, mas um posicionamento o qual é compartilhado por um grupo de músicos profissionais deste contexto. Danckerts permite-se ainda a estender esta opinião “a todo restante da Cristandade” europeia. O excerto abaixo, localizado no último parágrafo que conclui a primeira seção do segundo capítulo¹⁸, apresenta uma exposição concisa da chave do descontentamento contra os “novos compositores”.

La qual maniera è poco grata ed accetta alla Schola Musicale Romana, e molto meno apprezzata e lodata (anzi grandemente biasimata) da tutti li eccellenti ed esperti musici compositori e cantori, tanto della detta capella de Papa, quanto delle altre capelle che sono non solo per la Italia, ma anco per la Franza, Hispagna, Fiandra, Germania, Hungria, Boemia, e tutto il resto della Cristianità, quali conoscono i sudetti inconvenienti ed inconsiderati disordini ed errori nelli quali incorreno questi compositori novelli, guastando con queste vane <obligationi et> persuasioni il più bello della musica che è la variazione, così nelli Toni autentici e plagali predetti come nelle dotte e variate invenzioni delle altre imprese sopradette, essendo la variazione quella che fa parer belle le cose create secondo quel trito

Esta maneira é pouco grata e aceita pela *Schola Musicale Romana*, e muito menos apreciada e louvada (e na verdade, grandemente condenada) por todos os excelentes e experientes músicos compositores e cantores, tanto da dita capela papal, quanto das demais capelas. [Mas] não somente na Itália, também na França, Espanha, Flandres, Alemanha, Hungria, Boemia e todo o restante da Cristandade, onde são conhecidos os inconvenientes, as desordens insensatas e os citados erros pelos quais incorrem esses novos compositores, estragando o mais belo da música, que é a variação²⁰, por meio destas vãs obrigações e persuasões [aplicadas] aos modos autênticos e plagais - [diferentemente] das invenções dotadas e variadas, criadas por outros [compositores], como comentado

ed antico consumato proverbio, qual dice: PER TAL VARIAR NATURA È BELLA¹⁹ (1992, p. 197).

anteriormente. A variação, [portanto], é aquilo que fazem parecer belas as coisas criadas, assim como o aquele conhecido, antigo e consumado provérbio, que diz: “a natureza é bela pois é variada”.

Para compreendermos melhor o que o autor diz sobre as “vãs obrigações” e “ausência de variedade”, é necessário que nos concentremos no discurso que antecede a conclusão supracitada. Ao longo desta exposição, são indagados alguns comportamentos musicais, que aos olhos de Danckerts, são incompatíveis com as convicções teóricas vigentes em seu meio. A questão inicia-se com o autor reportando sobre “abusos” cometidos por alguns dos novos compositores de polifonia (“*consenti figurati da certi compositori novelli*”), os quais já são presentes há alguns anos (“*da qualche anno in qua*”).

[...] desprezzando tutte le buone leggi e regole antiche (persuadendosi con le loro nuove leggi o regole di togliere la fama delli altri compositori), dimostrano non sapere li ordini delli Toni autentici e plagali che sono necessari di osservarsi nelli concerti diatonici, per non entrare nelli disordini [...] o, se gli sanno, mostrano non volerli osservare facendo professione solamente di alzare ed abbasciare le note fuora della lor ordinaria intonazione [...] (1992, p. 189).

[...] desprezando todas as boas leis e regras antigas (persuadindo-se com as suas novas leis ou regras de tirar a fama dos outros compositores), demonstram não saberem a estrutura dos modos autênticos e plagais que são necessárias de serem observadas nos cantos diatônicos, [...] ou se sabem, mostram não quererem observar [as boas leis], tendo o trabalho somente em elevar ou abaixar as notas fora de suas entonações ordinárias [...].

Após delimitar o problema, Danckerts apresenta exemplos desses “abusos”, que consiste em alterar cromaticamente as entonações regulares do espaço diatônico (figura 1), por mera obrigação da aplicação da “regra de terça e sexta”. Esta regra diz que toda consonância perfeita deve, tanto quanto possível, ser alcançada pela menor distância²¹ – assim, sextas menores tornam-se maiores para alcançar a oitava, e terças maiores tornam-se menores para alcançar o uníssono, e o mesmo é válido para seus respectivos intervalos compostos²². Segundo o autor, tais alterações são toleradas quando ocorrem acidentalmente ou pela necessidade de fazê-la – ou seja, por *causa necessitatis* -, e não quando ocorrem pela vontade do compositor, ocasionando a corrupção dos modos autênticos e plagais²³.

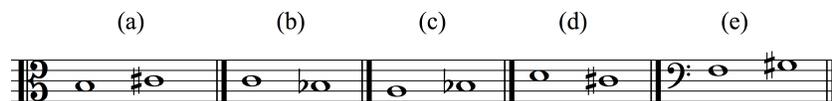


Figura 1: Exemplos: (a e b) *sesquiotavo* inteiro ao invés de um semitom menor; (c e d) semitom menor ao invés de um tom; (e) *semiditono* ao invés de um tom. Transcrição baseada em CAMPAGNOLO, 1992, p.190²⁴.

Em outras palavras, a deturpação da estrutura modal ocorre por meio da frequente alteração das espécies de *diatessaron* e *diapente* justamente em virtude das “elevações e abaixamentos que excedem a ordem [dos modos]”²⁵ - ou seja, “danificando o belo natural” pelo “horível artificial”²⁶. Esse “erro inconveniente e insuportável” (“*inconveniente, ed insupportabil errore*”), traz confusão no julgamento modal – o que aos olhos do autor, é claramente um problema estrutural da composição.²⁷

Na redação presente no manuscrito R 56 A 33 (f. 568), que, segundo Campagnolo, trata-se da primeira versão do terceiro capítulo²⁸, Danckerts apresenta um breve exemplo que ilustra este processo (figura 2): as alterações referem-se à aplicação desmedida da “regra de terça e sexta” – incluindo a passagem da sexta menor para quinta:



Figura 2: “Como por exemplo [os compositores novos] não caminham em direção a oitava se não pela décima menor ou pela sexta maior; para [alcançar] a quinta, não colocam outro [intervalo] se não a sexta menor; para o unísono, [não] outro se não a terça menor” (Transcrição baseada em CAMPAGNOLO 1995, p.208).

Ao longo do discurso, o autor mostra ainda mais um equívoco presente na “*nuova maniera*” compositiva, demonstrando-a, desta vez, por meio das sílabas do hexacorde – portanto, indicando uma abordagem do ponto de vista do cantor.

Non si trova anco, in simili obligate composizioni, né primo, né secondo, né terzo, né quarto tono, per causa che tutte le sillabe Re (quali sono natural sede e determinata fine del primo e secondo Tono) sono trasformate in la sillaba Ut (la quale è natural sede e determinata fine del settimo ed ottavo Tono sudetti). E così similmente le sillabe Mi (quali sono natural sede e determinata fine del terzo et quarto Tono) in la sillaba Fa (qual è natural sede et determinata fine del quinto e sesto Tono), ovvero in la sillaba Ut, per forza delle terze e seste maggiori con le lor composte e decomposte, come di sopra è stato detto. Neanco il quinto col sesto, né il settimo con l’ottavo sono legittimi, ancora che finiscono in li loro termini finali, per essere essi troppo imbastarditi dalle specie delli diapente e diatessaron delli altri Tuoni in questa maniera di composizione, come è detto (1992, p. 195).

[Tais composições] não são encontradas nem no primeiro, nem no segundo, nem no terceiro, nem no quarto modo, pois todas as sílabas *Re* (posição natural e fim determinado do primeiro e segundo modo), são transformadas em sílaba *Ut* (a qual é posição natural e fim determinado do sétimo e oitavo tom supracitado). E assim, similmente ocorre com a sílaba *Mi* (posição natural e fim determinado do terceiro e quarto modo), [transformada] em sílaba *Fa* (a qual é posição natural e fim determinado do quinto e sexto modo), ou ainda em sílaba *Ut*, pela força das terças e sextas maiores (compostas e simples), como dito anteriormente. Nem o quinto ou sexto, nem o sétimo ou oitavo [modo] são legítimos, pois ainda que estes e os demais modos terminem em suas *finalis*, [tais modos] possuem, nesta maneira de composição, suas [espécies de] *diapente* e *diatessaron* bastante degradadas, como é dito.

Se seguirmos o raciocínio presente na citação, o autor faz menção à normatização do espaço diatônico, que outrora se mantinha de maneira diversificada como consequência de suas diferentes configurações. Portanto, devido as alterações cometidas por “vãs obrigações” praticadas pela “*nuova maniera*” compositiva, o espaço sonoro se altera, e resulta na redução de sua estrutura, mostrando-se sempre equivalentes em termos de tons e semitons (figura 3)²⁹.

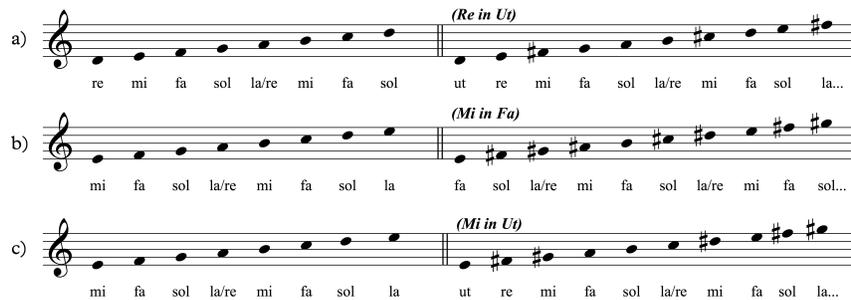


Figure 3 shows three musical examples (a, b, and c) illustrating diatonic scales. Each example consists of a treble clef staff with a sequence of notes and a corresponding sequence of syllables below. Example (a) is labeled '(Re in Ut)' and shows a scale starting on 're' and ending on 'la...'. Example (b) is labeled '(Mi in Fa)' and shows a scale starting on 'mi' and ending on 'sol...'. Example (c) is labeled '(Mi in Ut)' and shows a scale starting on 'mi' and ending on 'la...'. The notes are represented by black dots on a five-line staff, and the syllables are written in lowercase letters below the staff.

Figura 3: Exemplos inferidos a partir da citação anterior. À esquerda encontra-se as sílabas de referência (*re* e *mi*) e seus respectivos modos: (a) Modo 1 e 2; (b) Modo 3 e 4; (c) idem. À direita ilustra-se o espaço diatônico alterado, segundo a observação por Danckerts diante dos novos compositores.

Desta maneira, a partir do ponto de vista modal, entende-se o núcleo do problema dos “*compositori novelli*”: a aplicação demasiada da regra de terça e sexta, por “vã obrigação”, provoca uma uniformidade do campo diatônico, corrompendo as espécies e normatizando as respectivas configurações modais.

3. O caso do *Lamentatio* de Juan Escribano

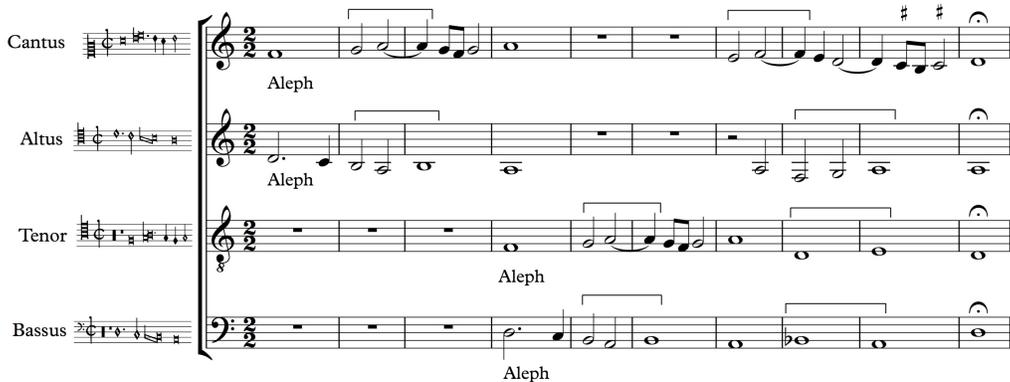
Como visto, Danckerts, concentra seu discurso crítico valendo-se essencialmente do ponto de vista compositivo. No entanto, ao final da terceira parte do *Trattato*, o autor apresenta o caso dos cantores Guido Francese (Baixo) e Giovan Zoppino da Parma (Tenor), quando se depararam com uma dúvida quanto a realização do *Lamentatio Jeremiae prophetae* (Figura 4) de Juan Escribano³⁰. O fragmento reportado pelo autor³¹, compreende o mesmo discurso da prevalência modal da *Schola Musicale Romana*, porém, neste caso, Danckerts apresenta um posicionamento diante de uma questão do ponto de vista da práxis executiva – ou seja, concernente a adição de *musica ficta*.

O *Lamentatio* é julgado por Danckerts - e pelo próprio compositor Juan Escribano, segundo o que escreve -, como pertencente ao segundo modo, pela presença da *finalis* em D *sol re* (no Tenor), na sílaba *Re*³². Diante da última instância da aposta desta “diferença” (cf. nota 31), o

autor descreve o seu parecer por escrito, indicando um posicionamento em que a estrutura das espécies deve permanecer inalterada o tanto quanto possível. Em outras palavras, evita-se a alteração (*ficta*) típica das “vãs obrigações”, consolidando assim, as espécies do modo em questão – pois, por exemplo, o *molle* transformaria a primeira espécie de *diatessaron* para a segunda, e assim por diante. Essa alteração é recomendada somente em três casos: para “evitar algumas imperfeitas ou excessivas quintas (ou oitavas); para amenizar alguma outra consonância áspera e dura; e para fugir de qualquer trítone ou [algum] outro salto incômodo” (1992, p. 231). No veredicto, Danckerts afirma:

[...] in questo sopradetto passo della sudetta Lamentazione si canta due volte per *duro* in *mi* ordinariamente, e una volta per *molle* accidentalmente, per indolcire la quinta imperfetta e cruda che se gli opponeva dalla voce dell’Alto, con la composta sua del soprano (1995, p.204).

Neste excerto supracitado, referente à mencionada Lamentação, canta-se, ordinariamente, duas vezes *per duro* em *mi*, e uma vez, acidentalmente, *per molle*, para amenizar a quinta *imperfetta* [diminuta] e áspera [do *Bassus*] em oposição à voz do *Alto*, a qual é duplicada em oitava pelo Soprano.



The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The music is in 2/2 time. The Cantus part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Altus part starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Tenor part starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Bassus part starts with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The word "Aleph" is written below each staff. The score shows a melodic line with a tritone interval between the Altus and Bassus parts.

Figura 3: *Lamentatio Jeremiae prophetae* de Juan Escribano (MS R 56, f. 374).³³

Ou seja, segundo o autor, a única nota que deveria ser alterada é o Si que estabelece um trítone com o *Altus*. Como a nota consta alterada até mesmo no manuscrito de referência, não é possível afirmar se originalmente a situação descrita pelos cantores era exatamente esta ou se Danckerts já apresenta o exemplo com a solução. De qualquer maneira, o exemplo esclarece uma posição sobretudo conservadora com relação às alterações *fictae* diante das estruturas das espécies.

4. Considerações finais

Portanto, como é possível perceber no caso do *Lamentatio*, Danckerts insiste em seu discurso da prevalência estrutural dos modos – uma posição, por consequência, também compartilhada pelo corpo de compositores e cantores da *Schola Musicae Romana*. Assim, as

evidências do *Trattato* aqui apresentadas, nos revelam um ponto de vista privilegiado dos detalhes do pensar e fazer musical produzido pelos membros da capela papal em torno de 1550. Desta maneira, temos, ao menos pelo testemunho de Danckerts, a circunscrição da predominância dos modos (e suas estruturas quanto espécies) tanto no âmbito da práxis compositiva como da práxis executiva, bem como relatos enfáticos do conflito do autor com alguns dos novos compositores do círculo de Willaert.

No entanto, vale lembrar que a atribuição dos limites desta predominância estrutural, mesmo no cenário conservador de Danckerts, exige uma interpretação caso-a-caso, não consistindo em uma posição universal e desmedida: entende-se que a partir da análise dos múltiplos fatores que compõe o todo de cada obra do contexto aqui retratado, faz-se necessário o constante alinhamento com os demais preceitos vigentes da teoria pela ótica da *Schola Musicale Romana*.

Referências

- ARLETTAZ, Vicent. 2011. “La malconsiderata legge”: La pureté modale selon Ghiselin Danckerts (XVI^e siècle). *Revue Musicale de Suisse Romande*, Fully, v. 64, n.1, p. 20-47, 2011.
- BERGER, Karol. *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late 16th Century Italy*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.
- _____. *Musica Ficta*. New York: Cambridge University Press, 1987.
- CAMPAGNOLO, Stefano. *Il Trattato sopra una differentia musicale’ di Ghiselin Danckerts*. Cremona, 1992. 460f. Dissertação de mestrado. Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università di Pavia, Cremona, 1992.
- _____. “Gustatori e Stropiatori della Divina Scientia della Musica: Ghiselin Danckerts ed i Compositori della “Nuova Maniera”. In: *Musicam in Subtilitate Scrutando: Contributi alla Storia della Teoria Musicale*. SABAINO, Daniele; BAREZZANI, Maria Teresa Rosa; TIBALDI, Rodobaldo (eds.). Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995.
- DE’ CIMINELLI, Serafino. *Le Rime di Serafino de’ Ciminelli dall’Aquila*. MENGHINI, Mario (ed.). Bologna: Romagnoli dall’Acqua, 1894.
- LOCKWOOD, Lewis. A dispute on accidentals in Sixteenth-Century Rome. *Analecta Musicologica: Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*. Köln, p. 24-40, 1965.
- PADOVA, Marchetto da. *Lucidarium e Pomerium*. SCIUCCA, Marco; SUCATO, Tiziana; VIVARELLI, Carla (trad.). Firenze: Edizioni del Galuzzo, 2007.
- PRIVITERA, Massimo. Musica ficta. In: *Problemi e metodi della filologia musicale: tre tavole rotonde*. CAMPAGNOLO, Stefano (ed.). Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996.
- VASARI, Giorgio. *Le Vite de’ più Eccelenti Pittori, Scultori, e Architettori*. Fiorenza: apresso i Giunti, 1568.

Notas

¹ Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2018/07859-0.

² A edição preparada por Stefano Campagnolo em sua dissertação de mestrado é a principal fonte para o *Trattato* de Danckerts, uma vez que até o presente momento, trata-se da única edição crítica realizada. Foi encontrada uma única colaboração mais recente sobre o assunto, no artigo de Vicent Arlettaz de 2011 (“*La malconsiderata legge: La pureté modale selon Ghiselin Danckerts (XVI^e siècle)*”). No entanto, este autor oferece uma visão sobretudo didática sobre a questão, iniciando pela exposição geral de preceitos da música *ficta*, uma tradução francesa de parte do *Trattato*, e ao final, realiza breves comentários pautados nas redações de Campagnolo, não entrando em detalhes teóricos ligados à dialética do discurso de Danckerts e da *Schola Musicale Romana*, como procurou-se observar para a realização do presente estudo, que, consequentemente, prioriza pontos que não são debatidos por Arlettaz.

³ Como apontado detalhadamente por Campagnolo (1992, p.28-54), o início ocorre em Maio, na casa de Bernardo Rucellai. Vicentino e Lusitano ao escutarem um determinado *Salve Regina*, começaram a discutir sobre o *genus* na qual a obra teria sido composta. Mantendo-se em desacordo, decidem fazer uma aposta no valor de dois escudos de ouro, confiando o julgamento a dois cantores da *Cappella Sistina*: Escobedo e Danckerts. Como relata Danckerts (1992, p. 90), em 2 de junho, ambos Vicentino e Lusitano vão ao encontro do colegiado na *Chiesa delli Orfanelli di Roma (Santa Maria in Aquino)*, na praça Capranica, a fim que escutassem a diferença (“*differenze*”) entre ambos, julgassem e condenassem o perdedor a pagar o prêmio da vitória. Para isso, foram escolhidos os cantores sistinos mencionados como juízes (provavelmente de gozarem de grande mérito dentro deste contexto), e Giulio da Reggio, indicado por esses como terceiro juiz. Ainda no relato de Danckerts, após o conhecimento da disputa, o Cardeal Ippolito d’Este de Ferrara solicitou presença no primeiro encontro (provavelmente a pedido de seu protegido, Vicentino). No entanto, Danckerts se ausentou do primeiro debate. Apesar da aparente vitória de Vicentino, os outros dois juízes (Escobedo e Reggio) disseram que não poderiam emitir nenhuma sentença sem a palavra de Danckerts. Após este evento, segundo Vicentino em *L’antica musica* (1555, f.95r), fora apresentada a Danckerts uma carta no mesmo dia sobre o ocorrido na congregação; embora seja mais provável a versão do próprio Danckerts, ao relatar que, no dia seguinte (dia 5), requereu-se de ambos os participantes uma posição por escrito de suas ideias. No dia 7 de junho, depois da grande Missa, como relata Danckerts (1992, p. 95), a disputa pôde ser realizada pelo colegiado completo. Procedendo com certa dificuldade em estabelecer o juízo final da disputa ao contar somente por meio da eloquência dos participantes, os juízes decidiram se basear também em seus escritos. Após o exame, a vitória fora concedida a Lusitano.

⁴ Sobrevivente em quatro manuscritos: R 56 A 15, R 56 A 33, e R 56 B da Biblioteca Vallicelliana, e a cópia realizada por Baini, catalogada sob o número 2880 na Biblioteca Casanatense (1995, p.196-197).

⁵ Segundo a hipótese considerada por Campagnolo, os manuscritos do *Trattato* são organizados da seguinte maneira: primeira redação (R 56 A 33) de c. 1552; a segunda (R 56 A 15), entre c.1552-1554, e a terceira (R 56 B e R 56 A 15 f. 381-392, para a segunda parte) de c.1554-1556 (1995, p. 198).

⁶ Segundo Campagnolo (1995, p.197), a estrutura do *Trattato* é distribuída nos três manuscritos da seguinte maneira: carta introdutória, somente em R 56 B; proêmio, duas versões em R 56 A 33, uma em R 56 A 15, e uma em R 56 B; primeira parte, uma versão em todos os três manuscritos; segunda parte, uma versão em R 56 A 33 e R 56 B, e duas redações em R 56 A 15; terceira parte, duas versões em R 56 A 33 (parcial), uma em R 56 A 15 e R 56 B, e um fragmento também no verso do f. 418 incluído em R 56 A 16. No entanto, como afirma Lockwood, somente R 56 B e R 56 A 15 são autógrafos, contendo inúmeras correções e adições, e R 56 A 33 é aparentemente uma cópia (1965, p.26) – ou ainda um idiógrafo.

⁷ Como revela Zarlino no proêmio de seu *L’Istitutioni harmoniche* (1558): “*Iddio [...] ne hà conceduto gratia di far nascere a nostri tempi Adriano Willaert, veramente uno de più rari intelletti, che habbia la Musica prattica giamai essercitato: il quale a guisa di nuovo Pithagora essaminando minutamente quello, che in essa puote occorrere [...]*” (1558, p.2).

⁸ Entre os compositores listados, constam: Josquin Des Prez, Jean Mouton, Antonio Divitis, Mathurin Forestier, Antoine Brumel, [Jean] Richafort, [Mathieu] Gascogne, Antoine Fevin, Carpentras, Constanzo Festa, Consilium, Andrea de Silva, Cristóbal Morales, Willaert e Jacquet da Mantova (1995, p. 216).

⁹ A expressão é “*bellezza d’aria*” é de difícil tradução, apesar de optarmos aqui apenas pelo sintagma “beleza”, o termo possui maiores implicações dentro de seu contexto. Se traduzíssemos literalmente, teríamos uma expressão “ar da beleza” que possui correspondente na língua portuguesa, embora seja aplicado em um sentido diverso de um juízo estético como aqui aplicado por Danckerts. No âmbito da crítica da arte no século XVI, a expressão possui um correspondente em *Le Vite de’ più Eccelenti Pittori, Scultori, e Architettori* (1568) de Giorgio Vasari, que, ao tratar a biografia de Antonio Rosellino, descreve por meio da sensação proveniente de sua pessoal apreciação, a exímia qualidade empregada pelo escultor ao retratar anjos em mármore: “*vendendosi in alcuni angeli, che vi sono tanta gratia, e bellezza d’aria, di panni, e d’artificio; che e’ non paiono più di marmo, ma vivissimi*” (VASARI, 1568, p.413).

¹⁰ Todas as traduções presentes neste estudo foram realizadas pelo autor.

¹¹ “*E non sono come li Concenti della detta nuova maniera, composti da questi compositori novelli, Meste: lugubri: sconsolate et senza aria bella alcuna; le quali paiono in ogni passo, tanto nel principio: nel mezzo: et nella fine, qaunto innanzi et doppo il mezzo, et per tutto’l canto, sempre, una medesima cosa*” (1995, p. 218).

¹² “*et un medesimo procedere di consonantie, senza variatione alcuna*” (Ibid., p. 218).

¹³ “*et senza assegnare la determinata fine, conveniente a i suoi tuoni autentici ò plagali, come s'appartiene à una bona compositione di Musica*” (Ibid., p. 218).

¹⁴ “*et oltra questi disordini et errori: i detti compositori novelli procedeno ancho goffissimamente per intervalli de salti incommodissimi nel cantare delle voci de i lor canti, senza passaggio d'alcuna tirata bella di semiminime o crome*” (Ibid., p. 218).

¹⁵ “*Zappando sempre d'una maniera, a guisa di nota contra nota, come sogliono essere i canti delle Lamentationi: o de Morti*” (Ibid., p. 218).

¹⁶ Ainda que a crítica como um todo, segundo Campagnolo (1992, p. 24), divide-se em quatro grandes categorias: (1) relativo ao estilo composicional como um todo; (2) relativo ao sistema notacional empregado; (3) relativo a mudança de significado do sinal do tactus; e sobretudo, (4) alteração das espécies modais – categoria concernente a este trabalho.

¹⁷ Pelo termo “*musicale*”, compreende-se um posicionamento, quanto status, mais elevado, e, portanto, em provável referência aos músicos cantores/compositores deste círculo, ou ainda, aqueles que possuem uma formação teórica mais sólida. Illuminato Aiguino (da Brescia) em *Il Tesoro Illuminato di Tutti i Tuoni di canto figurato* (1581), utiliza o termo “*Schola Musicale*” em referência a disciplina teórica como um todo, como nesta frase por exemplo: “*il Compositore debbe havere gran consideratione sopra dele parole [...] & facendo al contrario, faranno tenuti poco sapienti dalla schola Musicale*” (f.14r).

¹⁸ cf. R 56 B, f. 28.

¹⁹ Parte do célebre e conhecido soneto do final do século XV, escrito pelo poeta petrarquista, Serafino de' Ciminelli (dito Aquilano): “*Così va el mondo: ognun segue sua stella, /Ciascuno è in terra a qualche fin prodotto; E per tal variar natura è bela*” (1894, p. 124).

²⁰ Aqui no sentido como “ato de variedade”.

²¹ Talvez uma das mais significativas teorizações deste processo esteja presente inicialmente em *Lucidarium* (1317-1318) de Marchetto da Padova. No sexto capítulo, a partir de sua divisão do tom em cinco *diesis*, Marchetto sistematiza o mote medieval de que “quanto menos uma dissonância estiver distante de uma consonância, tão menos será a distância de sua perfeição e, assim, tanto será mais assimilada a esta” (“*Quanto enim dissonantia minus distat a consonantia, tanto minus distat a sua perfectione et magis assimilatur eidem*”) (2007, p. 68, tradução nossa).

²² Nas palavras de Danckerts; deve-se “evitar caminhar para uma consonância perfeita a não ser que seja pela [consonância] imperfeita mais próxima” (“*vane obbligazioni e leggi loro di non voler andare ala consonanza perfetta eccetto che com la imperfetta più propinqua*”) (1992, p.190-191).

²³ “*et guastare li ordini delli detti Toni autentici et plagali*” (1995, p. 208).

²⁴ Também citado por Arletaz (2011, p. 35).

²⁵ “*E questo è per causa delli detti alzamenti ed abbassamenti straordinari*” (Ibid., p. 194).

²⁶ “*vengono a guastare il bello naturale com il brutto lor artificiale*” (Ibid., p.192).

²⁷ Por outro lado, a extrapolação das estruturas expõe uma insuficiência teórica para abarcar os processos compositivos dos “*novelli compositori*”, a qual é naturalmente compreendida como desvio inadmissível aos olhos do conservadorismo de Danckerts e da *Schola Musicale Romana*.

²⁸ “*De gli [Error]i nelli quali incorrono molti di quelli Com[positor]i novelli che fanno professione di comporre alla *della* nuova maneira et che intitolano i lor canti per Chromatici*”) (1995, p. 207). A presença do termo “*chromatici*” no título desta versão do capítulo III remete-nos provavelmente aos madrigais ditos cromáticos publicados em anteriormente a redação do *Trattato*.

²⁹ Sobre este ponto, Campagnolo afirma que a oitava modal se transformaria em apenas “um tipo de escala, a escala maior”; e ainda completa: “em uma redução talvez forçada, mas não inventada, estaríamos diante da primeira individualização consciente da passagem do antigo sistema modal ao sistema tonal moderno” (1995, p. 215). No entanto, esta posição é aqui integralmente descartada, pois entende-se que Danckerts esteja se referindo apenas às alterações cromáticas no espaço diatônico que se tornam-se cada vez mais comuns pelas obras dos “*compositori novelli*” – a referência aos modos presente na citação é, entretanto, apenas relacionada com o discurso modal, mas ainda sim, não o é de fato. Embora haja a formação de um espaço diatônico semelhante a uma “escala maior” (no lado direito da figura 3), não acreditamos que seja possível traçar tamanha conjectura diante do discurso de Danckerts. Assim, diferencia-se espaço diatônico de estrutura modal: ainda que sejam intimamente ligados, a referência ao primeiro, assim como Danckerts o faz, não implica na incidência no discurso modal em si.

³⁰ Hoje infelizmente perdido, embora, como cita Lockwood (1965, p.35), no livro-de-coro da *Cappella Giulia* (XII-3), onde estão contidas as Lamentações escritas por Escribano, há um arranjo para o texto *Princeps provinciarum* (copiado em 1543 por Federico Maria Perusino) muito semelhante ao fragmento citado por Danckerts.

³¹ Já apresentado e comentado por Lewis Lockwood (1965, p. 32), Campagnolo (1992, p. 233 e 1995, p. 203), Privitera (1996, p.93), Berger (1987, p. 148), entre outros.

³² De acordo com o relato de Danckerts, a questão inicia-se quando ao ensaiarem os cantos da semana santa (“*cantare e antivedere i canti della settimana santa*”), Guido (Baixo) sente a necessidade de colocar, em sua voz, um *molle* na linha

referente ao $\sharp Mi$ – o que seria um \flat junto a clave. Giovan Zoppino (Tenor) julgando o cântico como do segundo modo, o desencoraja, dizendo-lhe que o $\flat molle$ deveria ser colocado no *bassus* somente por necessidade e acidentalmente – ou apenas na nota isolada, quando necessário. A “*differenza*” estabelecida entre ambos é colocada em aposta, sob o valor de três escudos d’ouro, a ser julgado por Costanzo Festa e Charles d’Argentilz, os quais procederam contra Guido. Não satisfeito, Guido remete a causa a Auditoria da Câmara Apostólica, na qual variados eclesiásticos como Paolo Drago e o bispo Antonio Trivulzio (“*Monsignor di Tholone*”), também julgam a questão de maneira desfavorável a ele. E depois da maior parte dos compositores das capelas romanas votarem contra (o que inclui também Cristóbal Morales, o qual era também compositor e cantor da capela papal), a questão chega a Danckerts, que coloca por escrito seu posicionamento de maneira também desfavorável a Guido (1992, p. 223-224).

³³ A proposta editorial da adição *ficta* na cláusula melódica que finaliza o *Cantus (per subsemitonium modi)*, apoia-se na consistência cadencial da seção, inferida por cada uma das cláusulas melódicas.