UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

NATHALIA DOMINGOS

Tradução comentada da primeira parte do tratado
A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke
(1597) de Thomas Morley

São Paulo
2012

NATHALIA DOMINGOS

Tradução comentada da primeira parte do tratado
A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke
(1597) de Thomas Morley

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Música, da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo, para obtenção do título de
Mestrado em Música.

Área de Concentração: Musicologia.
Linha de Pesquisa: História, Estilo e Recepção.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas.

São Paulo
2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

**Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

Domingos, Nathalia

Tradução comentada da primeira parte do tratado *A plaine and easie introduction to practicaall musicke* (1597) de Thomas Morley /Nathalia Domingos – São Paulo : N. Domingos, 2012.

353 p.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Mônica Isabel Lucas

1. Renascimento - Inglaterra 2. Tratadística quinhentista 3. Solmização 4. Mensuração e sinais de proporção 5. Morley, Thomas, 1557-1603? I. Lucas, Mônica Isabel II. Título

CDD 21.ed. – 780

Nome: DOMINGOS, Nathalia

Título: **Tradução comentada da primeira parte do tratado *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597) de Thomas Morley**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ao meu pai, Douglas, por ter me ensinado seus valores, pois “o fruto não cai muito longe da árvore”.

À minha mãe, Marta, por ter incentivado desde sempre os estudos e a batalhar pelos nossos sonhos.

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo apoio financeiro para a realização deste trabalho.

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio no primeiro ano desta pesquisa.

À Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas, por ter acreditado, mais que ninguém desde o início deste projeto, que seria possível; pela generosidade e incentivo; pelo entusiasmo contagiante quando algum assunto era entendido; pela disponibilidade e atenção durante todo o percurso; e, principalmente, pelas horas de leituras atentas e revisão da tradução do *A Plaine and Easie Introduction*.

Ao Prof. Ricardo Kanji, pelos ensinamentos, paciência e incentivo nos momentos mais difíceis deste percurso.

Ao Prof. Dr. Leonel Maciel Filho, pela leitura minuciosa do trabalho em meu exame de Qualificação; pelas sugestões e boa vontade em esclarecer dúvidas e, sem dúvidas, pela gentileza de ter traduzido os três poemas do prefácio do tratado.

Ao Prof. Dr. Mário Videira, pelas colocações relevantes em meu exame de Qualificação.

Ao meu professor de inglês, Maurício Ribeiro, por ter se envolvido, tanto quanto eu, na tradução desta maravilhosa obra; pelas suas sugestões e correções.

À minha amiga Giulia Tettamanti, presente que a música me deu, que mesmo estando tão longe acompanhou todas as etapas, desde a escolha do tema em 2009 até a entrega desta dissertação com sua preciosa ajuda com as transcrições das partituras.

Ao Raí Toffoletto pela ajuda no início do mestrado.

À minha amiga Noara Paoliello, presente que o mestrado me deu, pela amizade sincera e pela ajuda nesta etapa final.

À minha amiga Karen Montija, pela amizade incondicional e pelos conselhos essenciais do *Photoshop*.

À minha irmã Isabelle Domingos pela ajuda no fim desta etapa e ao meu irmão Douglas Domingos Filho.

A todos aqueles queridos amigos que me ajudaram de alguma forma ou estiveram presentes durante este processo: Sandra Tornice, Leonardo Takiy, Ernesto Ett, Pedro Diniz, Delphim Porto, Albino de Oliveira, André Farias, Areli Avila, Elias Almeida, Fábio Ferreira, Fabrício Leite, Fernanda Lopes, Jonatas Rodrigo, Maria Gênova (*in memoriam*), Nadja Paulino, Patrícia de Paula, Sérgio Wisbeck.

Eu não saberia dizer quando comecei a reparar nisso; talvez essas coisas tenham um efeito sobre nós, mas não reparamos; depois se começa a juntar uma coisa a outra, e então de repente tudo ganha sentido.

Ítalo Calvino (1992)

RESUMO

DOMINGOS, N. **Tradução comentada da primeira parte do tratado *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597) de Thomas Morley**. 2012. 353 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Este trabalho contempla a teoria e prática da música inglesa do final do século XVI e início do XVII. Seu objetivo central é oferecer uma tradução comentada da primeira parte do tratado “*A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*” (1597) de Thomas Morley, amparada por notas explicativas e críticas que tratam dos problemas referentes à terminologia e algumas questões de caráter histórico. A escolha do tratado de Morley para a presente pesquisa deve-se ao seu enfoque completo e pedagógico das principais definições da teoria musical da época e é na primeira parte do tratado que todos os elementos melódicos e rítmicos necessários para a leitura de uma partitura são apresentados. Portanto, a tradução para o português desta importante obra será muito útil para músicos e editores, pois permitirá realizar transcrições, leituras críticas de edições modernas e leitura em fac-símile. Além disso, será essencial para o estudo da música inglesa daquele período, considerando que a prática musical inglesa difere, em alguns aspectos, daquela ensinada no continente europeu.

Palavras-chave: Thomas Morley; Renascença – Inglaterra; tratadística quinhentista; solmização; mensuração e sinais de proporção.

ABSTRACT

DOMINGOS, N. **A commented translation of the first part of “A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke” (1597) by Thomas Morley.** 2012. 353 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

This research contemplates the theory and practice of the late sixteenth and early seventeenth century English music. Its main objective is to provide a commented translation of the first part of "The Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke" (1597) by Thomas Morley supported by explanatory notes and criticisms dealing with problems related to terminology and reflections on historical matters. The choice of Morley's treatise for this research is due to its comprehensive teaching of the main definitions of music theory at that time. It is in the first part that all the melodic and rhythmic elements necessary for the reading of a musical score are presented. Therefore, the translation of this important work into Portuguese should be very useful for musicians and publishers, as it will allow transcriptions and critical readings of modern editions and reading in facsimile. Moreover, it should also be essential for the study of English music of that period, as the English musical practice differs in some respects from that taught in the European continent.

Keywords: Thomas Morley; Renaissance – England; sixteenth-century treatises, solmization, mensuration and proportion signs.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1

<i>Figura 1.</i> Possíveis antepassados de Thomas Morley (MURRAY, 2010, p. 13).	(p. 30)
<i>Figura 2.</i> Frontispício da edição de 1597.	(p. 33)
<i>Figura 3.</i> Frontispício da edição de 1608.	(p. 34)
<i>Figura 4.</i> Frontispício da edição de 1771.	(p. 35)
<i>Figura 5.</i> Primeira parte do tratado.	(p. 37)
<i>Figura 6.</i> Segunda parte do tratado.	(p. 38)
<i>Figura 7.</i> Terceira parte do tratado.	(p. 39)
<i>Figura 8.</i> <i>Annotations</i> .	(p. 40)
<i>Figura 9.</i> Lista com nomes dos autores citados por Morley.	(p. 41)

Capítulo 2

<i>Figura 10.</i> Disposição do texto.	(p. 46)
<i>Figura 11.</i> Exemplo de paginação (LISTENIUS, 1541, <i>f</i> A4a).	(p. 47)
<i>Figura 12.</i> Exemplo de paginação (LOSSIUS, 1563, <i>f</i> C5a).	(p. 47)
<i>Figura 13.</i> Detalhe do <i>Cantus</i> do Duetto n. 6 (MORLEY, 1597, p. 66).	(p. 51)
<i>Figura 14.</i> <i>Ground</i> . (MORLEY, 1597, p. 87).	(p. 57)

Capítulo III

<i>Figura 15.</i> <i>Gammaut</i> com vinte e três Signos (THE PATHWAY..., 1596, <i>f</i> B1v).	(p. 68)
<i>Figura 16.</i> <i>Gammaut</i> com vinte e sete Signos (PLAYFORD, 1655, p.6).	(p. 69)
<i>Figura 17.</i> Tabela <i>Gammaut</i> - Thomas Morley.	(p. 70)
<i>Figura 18.</i> Altura exata das notas de acordo com a letra do <i>Gammaut</i> .	(p. 70)
<i>Figura 19.</i> Detalhe da parte central da tabela de <i>Gammaut</i> de Thomas Morley.	(p. 72)
<i>Figura 20.</i> Pormenor da tabela <i>Gammaut</i> .	(p. 73)
<i>Figura 21.</i> As sete Deduções.	(p. 75)

<i>Figura 22. Relação intervalar da Dedução das seis Vozes.</i>	(p. 76)
<i>Figura 23. Propriedade de <i>b durum</i>.</i>	(p. 77)
<i>Figura 24. Propriedade <i>naturalis</i> em <i>cantus mollis</i></i>	(p.77)
<i>Figura 25. Propriedade <i>naturalis</i> em <i>cantus durus</i> (PLAYFORD, 1655, p.27).</i>	(p. 77)
<i>Figura 26. Propriedade de <i>b molle</i>.</i>	(p. 78)
<i>Figura 27. Deduções e Propriedades do canto.</i>	(p. 78)
<i>Figura 28. Visualização da altura exata das notas de acordo com suas letras e Vozes</i>	(p. 81)
<i>Figura 29. Representação da relação intervalar entre os Signos <i>♭ fá</i> <i>♮ mi</i> & <i>c sol fá</i>.</i>	(p. 82)
<i>Figura 30. Mutações entre Deduções <i>b durum</i> e <i>naturalis</i> praticada no continente – escala ascendente e descendente.</i>	(p. 83)
<i>Figura 31. Mutações na Escala <i>♮ duralis</i> ascendente e descendente (LISTENIUS, 1541, liv. 1, cap. 6, f B1v).</i>	(p. 83)
<i>Figura 32. Mutações entre Deduções <i>b molle</i> e <i>naturalis</i> praticada no continente – escala ascendente e descendente.</i>	(p. 84)
<i>Figura 33. Mutações na escala <i>bmollaris</i> ascendente e descendente (LISTENIUS, 1541, liv. 1, cap. 6, f B2a).</i>	(p. 85)
<i>Figura 34. Como nomear notas que excedem o <i>Gammaut</i>.</i>	(p. 85)
<i>Figura 35. As três Propriedades – <i>b durum</i>, <i>naturalis</i> e <i>b molle</i>.</i>	(p. 87)
<i>Figura 36. Melodia em <i>cantus durus</i>.</i>	(p. 87)
<i>Figura 37. Melodia em <i>cantus durus</i> solmizada por <i>Philomathes</i>.</i>	(p. 87)
<i>Figura 38. Mutações em <i>cantus durus</i>.</i>	(p. 88)
<i>Figura 39. Mutações entre Deduções cujas Propriedades são <i>b durum</i> e <i>naturalis</i> de acordo com Morley.</i>	(p. 88)
<i>Figura 40. Mutações com Propriedade <i>naturalis</i> em <i>cantus mollis</i>.</i>	(p. 89)
<i>Figura 41. Mutações em <i>cantus mollis</i>.</i>	(p. 89)
<i>Figura 42. Para saber por qual Propriedade e Dedução se canta a nota <i>sol</i> de <i>c sol fá ut</i>.</i>	(p. 89)
<i>Figura 43. Mutações entre Deduções cujas Propriedades são <i>b molle</i> e <i>naturalis</i> de acordo com Morley</i>	(p. 90)

<i>Figura 44.</i> Três primeiras notas com nomes alterados.	(p. 90)
<i>Figura 45.</i> Mutação em <i>cantus mollis</i> com o nome alterado das três primeiras notas.	(p. 90)
<i>Figura 46.</i> Solmização em <i>cantus durus</i> ascendente e descendente segundo a prática continental e de Thomas Morley.	(p. 92)
<i>Figura 47.</i> Solmização em <i>cantus mollis</i> ascendente e descendente segundo a prática continental e de Thomas Morley.	(p. 92)
<i>Figura 48.</i> Último exemplo em Dedução contínua com $\flat$ no Signo E <i>lá mi</i> .	(p. 93)
<i>Figura 49.</i> Solmização em <i>cantus mollis</i> com $\flat$ no Signo E <i>lá mi</i> .	(p. 93)
<i>Figura 50.</i> Dedução disjunta	(p. 94)
<i>Figura 51.</i> Último exemplo de Solmização oferecido a <i>Philomathes</i> .	(p. 94)
<i>Figura 52.</i> Solmização do último exemplo oferecido a <i>Philomathes</i> .	(p. 94)
<i>Figura 53.</i> <i>Coniunctae</i> toleráveis	(p. 96)
<i>Figura 54.</i> Segundo exemplo – melodia em <i>cantus mollis</i> .	(p. 97)
<i>Figura 55.</i> Terceiro exemplo – melodia em <i>cantus durus</i> .	(p. 97)
<i>Figura 56.</i> Oitavo exemplo – melodia em <i>cantus mollis</i> com $\flat$ em E <i>lá mi</i> .	(p. 98)
<i>Figura 57.</i> Nono exemplo – melodia em <i>cantus mollis</i> com $\flat$ em E <i>lá mi</i> e em aa <i>lá mi ré</i> .	(p. 98)
<i>Figura 58.</i> Décimo exemplo – melodia em <i>cantus mollis</i> com $\flat$ em E <i>lá mi</i> e em aa <i>lá mi ré</i> e $\sharp$ em F <i> fá ut</i> .	(p. 99)
<i>Figura 59.</i> Tabela que representa a quantidade de <i>tactus</i> em determinadas figuras musicais de acordo com o sinal de mensuração (ORNITHOPARCUS, 1535, liv. 2, cap. 6, fF5a).	(p. 101)
<i>Figura 60.</i> Figuras musicais e suas pausas - Máxima, Longa, Breve, Semibreve, Mínima, Semínima, Colcheia, Semicolcheia e Fusa. (SIMPSON, 1667, p. 13).	(p. 103)
<i>Figura 61.</i> Figuras musicais. (ZARLINO, 1558, p. 149).	(p. 103)
<i>Figura 62.</i> Figuras musicais. (GLAREANUS, 1547, p. 196).	(p. 103)
<i>Figura 63.</i> Figuras musicais. (ORNITHOPARCUS, 1535, fE6a).	(p. 104)
<i>Figura 64.</i> Figuras musicais (LISTENIUS, 1541, liv. 2, cap. 1, fC7v).	(p. 104)
<i>Figura 65.</i> Figuras musicais e suas pausas – Thomas Morley.	(p. 104)
<i>Figura 66.</i> Sistema de Ligadura.	(p. 106)

<i>Figura 67.</i> Exemplo de notas pontuadas em Ligadura (ZACCONI, 1596, <i>f</i> 31a).	(p. 108)
<i>Figura 68.</i> Notas em Ligaduras com os valores das Semibreves indicados.	(p. 109)
<i>Figura 69.</i> Ligaduras (THE PATHWAY..., 1596, <i>f</i> C2v).	(p. 109)
<i>Figura 70.</i> Ligaduras (BATHE, 1596?, <i>f</i> B7a).	(p. 110)
<i>Figura 71.</i> Valores das Ligaduras conforme sua posição.	(p. 110)
<i>Figura 72.</i> Modo Maior Perfeito (ORNITHOPARCUS, 1535, <i>f</i> F1v).	(p. 112)
<i>Figura 73.</i> Modo Maior Imperfeito (ORNITHOPARCUS, 1535, <i>f</i> F1v).	(p. 112)
<i>Figura 74.</i> Modo Menor Perfeito (ORNITHOPARCUS, 1535, <i>f</i> F1v).	(p. 113)
<i>Figura 75.</i> Modo Menor Imperfeito (Morley, 1597, p. 13).	(p. 113)
<i>Figura 76.</i> Esquema do Modo Maior e Menor.	(p. 113)
<i>Figura 77.</i> Tempo Perfeito (MORLEY, 1597, p. 13).	(p. 114)
<i>Figura 78.</i> Em destaque, sinais que indicam Tempo Perfeito (LISTENIUS, 1541, liv. 2, cap. 4, <i>f</i> D8v).	(p. 114)
<i>Figura 79.</i> Tempo Imperfeito (MORLEY, 1597, p. 13).	(p. 115)
<i>Figura 80.</i> Em destaque, sinais que indicam Tempo Imperfeito (LISTENIUS, 1541, liv. 2, cap. 4, <i>f</i> D8v).	(p. 115)
<i>Figura 81.</i> Esquema do Tempo.	(p. 116)
<i>Figura 82.</i> Prolação Maior ou Perfeita (ORNITHOPARCUS, 1535, <i>f</i> F2a).	(p. 116)
<i>Figura 83.</i> Prolação Menor ou Imperfeita (ORNITHOPARCUS, 1535, <i>f</i> F2a).	(p. 117)
<i>Figura 84.</i> Esquema da Prolação.	(p. 117)
<i>Figura 85.</i> Trecho do início das vozes do exemplo de Aumentação – Thomas Morley.	(p. 119)
<i>Figura 86.</i> Excerto do início das vozes - Tenor em Aumentação.	(p. 120)
<i>Figura 87.</i> Aumentação – Giulio Rinaldi.	(p. 121)
<i>Figura 88.</i> Resumo comparativo de alguns sinais em Aumentação discutidos por Morley.	(p. 121)
<i>Figura 89.</i> Resumo comparativo de alguns sinais em Diminuição.	(p. 123)
<i>Figura 90.</i> Excerto do início das vozes do exemplo de Diminuição – Thomas Morley.	(p. 124)
<i>Figura 91.</i> Tenor - fragmentos da transcrição em notação moderna do Modo invertido Φ .	(p. 124)
<i>Figura 92.</i> Imperfeição por nota (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap.7, <i>f</i> I6a).	(p. 125)

<i>Figura 93.</i> Imperfeição por pausa (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap.7, f I6a).	(p. 125)
<i>Figura 94.</i> Imperfeição por cor (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap.7, f I6v).	(p. 126)
<i>Figura 95.</i> Tabela de Imperfeição por cor (ORNITHOPARCUS, 1535, liv. 2, cap. 11, f G5v).	(p. 126)
<i>Figura 96.</i> Imperfeição por nota - fragmento do Duo em Modo Perfeito de Prolação Maior de Thomas Morley.	(p. 126)
<i>Figura 97.</i> Imperfeição por pausa - excerto do Duo em Modo Imperfeito de Prolação Maior (Morley).	(p. 127)
<i>Figura 98.</i> Imperfeição por cor - trecho do Duo em Modo Imperfeito de Prolação Maior (Morley).	(p. 127)
<i>Figura 99.</i> Ponto de Aumentação (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap.9, f K1a).	(p. 128)
<i>Figura 100.</i> Ponto de Adição.	(p. 129)
<i>Figura 101.</i> Ponto de Divisão (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap.9, f K1v).	(p. 129)
<i>Figura 102.</i> Ponto de Divisão— Thomas Morley.	(p. 130)
<i>Figura 103.</i> Ponto de Alteração (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap.9, f K2a).	(p. 130)
<i>Figura 104.</i> Ponto de Alteração – Thomas Morley.	(p. 131)
<i>Figura 105.</i> Ponto de Perfeição.	(p. 131)
<i>Figura 106.</i> Ponto de Perfeição (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap.9, f K1a).	(p. 132)
<i>Figura 107.</i> Perfeito de Maior (BATHE, 1596?, f B6a).	(p. 133)
<i>Figura 108.</i> Perfeito de Maior (THE PATHWAY..., 1596, f C4a).	(p. 133)
<i>Figura 109.</i> Modo Perfeito de Prolação Maior – Thomas Morley.	(p. 134)
<i>Figura 110.</i> Excerto do início das vozes do Duo Perfeito de Maior – Thomas Morley.	(p. 134)
<i>Figura 111.</i> Tactus Proporcionado do Duo em Modo Perfeito de Prolação Maior.	(p. 135)
<i>Figura 112.</i> Fragmento da transcrição do Perfeito de Maior (HARMAN, 1973, p. 32).	(p. 135)
<i>Figura 113.</i> Excerto da transcrição em notação moderna - Perfeito de Maior.	(p. 136)
<i>Figura 114.</i> Modo Perfeito de Prolação Menor (PLAYFORD, 1655, p. 20).	(p. 137)
<i>Figura 115.</i> Perfeito de Menor (BATHE, 1596?, f B6a).	(p. 138)
<i>Figura 116.</i> Perfeito de Menor (THE PATHWAY..., 1596, f C4v).	(p. 138)

<i>Figura 117.</i> Excerto do início das vozes do Duo Perfeito de Menor – Thomas Morley.	(p. 138)
<i>Figura 118.</i> <i>Tactus</i> Menor do Duo em Modo Perfeito de Prolação Menor.	(p. 138)
<i>Figura 119.</i> Transcrição do Perfeito de Menor (HARMAN, 1973, p. 34).	(p. 139)
<i>Figura 120.</i> Fragmento da transcrição em compasso 2/2 - Perfeito de Menor.	(p. 139)
<i>Figura 121.</i> Imperfeito de Maior (PLAYFORD, 1655, p. 20).	(p. 140)
<i>Figura 122.</i> Excerto do início das vozes do Duo Imperfeito de Maior – Thomas Morley.	(p. 140)
<i>Figura 123.</i> <i>Tactus</i> Proporcionado do Duo em Modo Imperfeito de Prolação Maior.	(p. 141)
<i>Figura 124.</i> Imperfeito de Menor (PLAYFORD, 1655, p. 22).	(p. 141)
<i>Figura 125.</i> Imperfeito de Menor (BATHE, 1596, f B6a).	(p. 141)
<i>Figura 126.</i> Imperfeito de Menor (THE PATHWAY..., 1596, f D1a).	(p. 142)
<i>Figura 127.</i> Excerto do início das vozes do primeiro Duo. Imperfeito de Menor – <i>Tactus</i> Menor.	(p. 142)
<i>Figura 128.</i> <i>Tactus</i> Menor do Duo em Modo Imperfeito de Prolação Menor.	(p. 143)
<i>Figura 129.</i> Transcrição do Imperfeito de Menor (HARMAN, 1973, p. 38).	(p. 143)
<i>Figura 130.</i> Excerto da transcrição do Imperfeito de Menor (c).	(p. 144)
<i>Figura 131.</i> Fragmento do início das vozes do segundo Duo Imperfeito de Menor – <i>Tactus</i> Maior.	(p. 144)
<i>Figura 132.</i> <i>Tactus</i> Maior do Duo em Modo Imperfeito de Prolação Menor.	(p. 144)
<i>Figura 133.</i> Trecho da transcrição do Imperfeito de Menor (HARMAN, 1973, p. 39).	(p. 145)
<i>Figura 134.</i> Fragmento da transcrição do Imperfeito de Menor (ϕ).	(p. 145)
<i>Figura 135.</i> Proporção Dupla (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap. 12, f K7v).	(p. 148)
<i>Figura 136.</i> <i>Tactus</i> na Proporção Dupla.	(p. 149)
<i>Figura 137.</i> Excerto do início das vozes da Proporção Dupla – edição de 1597.	(p. 150)
<i>Figura 138.</i> Fragmento da Proporção Dupla – tenor (MORLEY, 1771, p. 33).	(p. 150)
<i>Figura 139.</i> Transcrição da Proporção Dupla (HARMAN, 1973, p. 49-50).	(p. 151)
<i>Figura 140.</i> Fragmento da transcrição da Proporção Dupla.	(p. 152)
<i>Figura 141.</i> Proporção Tripla – fragmento do início das vozes.	(p. 153)
<i>Figura 142.</i> <i>Tactus</i> na Proporção Tripla.	(p. 153)

- Figura 143.* Transcrição da Tripla no Perfeito de Menor (HARMAN, 1973, p. 51-52). (p. 154)
- Figura 144.* Fragmento da transcrição da Tripla no Perfeito de Menor (HARMAN, 1973, p. 51-52). (p. 154)
- Figura 145.* Excerto do início das vozes da Tripla em todas as partes da canção. (p. 155)
- Figura 146.* Hemíola. (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap. 12, fL5v). (p. 157)
- Figura 147.* Fragmento do início das vozes da Proporção Quádrupla – Thomas Morley. (p. 158)
- Figura 148.* *Tactus* na Proporção Quádrupla. (p. 159)
- Figura 149.* Trecho da transcrição da Proporção Quádrupla (HARMAN, 1973, p. 55-56). (p. 159)
- Figura 150.* Trecho da transcrição em Proporção Quádrupla. (p. 160)
- Figura 151.* Proporção Sesquiáltera (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap. 12, fL3v-L4a). (p. 161)
- Figura 152.* *Tactus* na Proporção Sesquiáltera. (p. 162)
- Figura 153.* Proporção Sesquiterça. (p. 163)
- Figura 154.* Excerto composição de Giulio Renaldi. (p. 164)
- Figura 155.* Soprano em Relação Subdupla com o Contralto. (p. 165)
- Figura 156.* Valores das figuras considerando os diferentes sinais (Soprano, *Quintus* e Tenor). (p. 165)
- Figura 157.* Valores das figuras considerando os diferentes sinais (Baixo e Contralto). (p. 166)
- Figura 158.* Trecho da composição de Alessandro Striggio. (p. 167)
- Figura 159.* Diminuição em Proporção Quádrupla entre as vozes Soprano e Baixo. (p. 167)
- Figura 160.* Diminuição em Proporção Dupla entre as vozes Contralto e Baixo. (p. 168)
- Figura 161.* Diferentes sinais da Proporção Sesquiáltera. (p. 168)
- Figura 162.* Excerto do início das vozes do último exemplo de canto figural - primeira versão. (p. 169)
- Figura 163.* Sêxtupla inglesa na parte do Tenor e do Baixo - primeira versão. (p. 170)
- Figura 164.* Divisão da Semibreve na Prolação Maior. (p. 170)
- Figura 165.* Sêxtupla inglesa. (p. 170)

<i>Figura 166.</i> Resumo comparativo entre Imperfeito de Menor diminuído e Sêxtupla inglesa.	(p. 171)
<i>Figura 167.</i> Tripla autêntica escrita em notas pretas.	(p. 171)
<i>Figura 168.</i> Sêxtupla autêntica na parte do Tenor e do Baixo – segunda versão.	(p. 171)
<i>Figura 169</i> Dupla autêntica na parte do Tenor – primeira versão.	(p. 172)
<i>Figura 170.</i> Dupla autêntica na parte do Tenor – segunda versão.	(p. 172)
<i>Figura 171.</i> Dupla autêntica na parte do Baixo – primeira versão.	(p. 172)
<i>Figura 172.</i> Dupla autêntica na parte do Baixo – segunda versão.	(p. 172)
<i>Figura 173.</i> Imperfeito de Prolação Menor na parte do Tenor – primeira versão.	(p. 172)
<i>Figura 174.</i> Imperfeito de Prolação Menor na parte do Tenor – segunda versão.	(p. 173)
<i>Figura 175.</i> Tripla com três Mínimas pretas na parte do Baixo – primeira versão	(p. 173)
<i>Figura 176.</i> Tripla autêntica ($\Phi \frac{3}{1}$) na parte do Baixo – segunda versão.	(p. 173)
<i>Figura 177.</i> Imperfeito de Prolação Maior invertido ($\ominus 31$) na parte do Baixo – primeira versão.	(p. 173)
<i>Figura 178.</i> Proporção de Menor Desigualdade (Subtripla) na parte do Baixo – segunda versão.	(p. 174)
<i>Figura 179.</i> Mudança no Baixo para o sinal Φ – primeira versão.	(p. 174)
<i>Figura 180.</i> Tripla autêntica para a Semibreve com Prolação Maior na parte do Tenor e do Baixo – segunda versão.	(p. 174)
<i>Figura 181.</i> Tripla autêntica em notas pretas com Prolação Maior na parte do Tenor e do Baixo - primeira versão.	(p. 175)
<i>Figura 182.</i> Subdivisão da Prolação Maior na parte do Tenor e do Baixo – primeira versão.	(p. 175)
<i>Figura 183.</i> Sinal “9 1” da parte do Tenor – primeira versão.	(p. 175)
<i>Figura 184.</i> Proporção Dupla ($\Phi \frac{2}{1}$) na parte do Tenor – segunda versão.	(p. 176)
<i>Figura 185.</i> Dupla autêntica na parte do Baixo (Φ) – segunda versão.	(p. 176)
<i>Figura 186.</i> True Dupla (MORLEY, 1771, p. 57)	(p. 176)
<i>Figura 187.</i> Proporção Dupla (Φ) na parte do Tenor – primeira versão.	(p. 177)

- Figura 188.* Proporção Dupla (Φ) na parte do Baixo – primeira versão. (p. 177)
- Figura 189.* Tripla autêntica na Prolação Maior na parte do Tenor e do Baixo – segunda versão. (p. 177)
- Figura 190.* Tripla autêntica em notas pretas na Prolação Maior na parte do Tenor do e Baixo – primeira versão. (p. 177)
- Figura 191.* Subtripla na parte do Tenor – segunda versão. (p. 178)
- Figura 192.* Subtripla na parte do Tenor – primeira versão. (p. 178)
- Figura 193.* Sinal $\bigcirc$ 31 na parte do Tenor – primeira versão (MORLEY, 1771, p. 48). (p. 178)
- Figura 194.* Quíntupla inglesa na parte do Baixo – primeira versão. (p. 179)
- Figura 195.* Quíntupla autêntica na parte do Baixo – segunda versão. (p. 179)
- Figura 196.* Décupla inglesa na parte do Tenor – primeira versão. (p. 179)
- Figura 197.* Quíntupla subdividida na parte do Tenor – segunda versão. (p. 179)
- Figura 198.* Sinal da Prolação Menor (Φ) anulando a Proporção Quíntupla no Tenor e Baixo – primeira versão. (p. 179)
- Figura 199.* Subquíntupla $\frac{1}{5}$ na parte do Tenor e do Baixo – segunda versão. (p. 180)
- Figura 200.* Séptupla inglesa na parte do Baixo – primeira versão. (p. 180)
- Figura 201.* Séptupla autêntica na parte do Baixo – segunda versão. (p. 180)
- Figura 202.* Sinal de igualdade (Φ) na parte do Baixo – primeira versão. (p. 180)
- Figura 203.* Proporção Subséptupla na parte do Baixo – segunda versão. (p. 181)
- Figura 204.* Dupla autêntica na Prolação Maior na parte do Tenor e do Baixo ($\mathfrak{C} \frac{2}{1}$) – segunda versão. (p. 181)
- Figura 205.* Tripla autêntica na Prolação Maior ($\mathfrak{C} 31$) na parte do Tenor e do Baixo – primeira versão. (p. 181)
- Figura 206.* Sinal de igualdade (Φ) na parte do Tenor e do Baixo – primeira versão. (p. 182)
- Figura 207.* Sinal de igualdade (Φ) na parte do Tenor e do Baixo – segunda versão. (p. 182)

LISTA DE ABREVIATURAS

anverso = a

aumentado = aum.

Breve = B

capítulo = cap.

cerca = ca.

diminuto = dim.

dó central = Dó₃

Early English Books Online = EEBO

Early Modern English = eModE

fólio = *f*

justo = J

Later Modern English = LModE

livro = liv.

Longa = L

maior = M

menor = m

Middle English = ME

Perfeita = (P)

semitom = St

tom = T

verso = v

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 22
CAPÍTULO 1 – SOBRE O AUTOR E O TRATADO	p. 27
CAPÍTULO 2 – SOBRE A TRADUÇÃO.	
2.1. <i>Early Modern English</i>	p. 44
2.2. Diretrizes editoriais	p. 45
2.3. Terminologia	p. 48
2.3.1. Elementos melódicos	p. 49
2.3.2. Elementos rítmicos	p. 61
CAPÍTULO 3 – COMENTÁRIOS SOBRE O CONTEÚDO DO TRATADO	p. 65
3.1. ELEMENTOS MELÓDICOS	
3.1.1. Escala Musical (<i>Gammaut</i>)	p. 67
3.1.2. DEDUÇÃO E PROPRIEDADES	
3.1.2.1. Dedução	p. 74
3.1.2.2. Propriedades	p. 76
3.1.3. SOLMIZAÇÃO E MUTAÇÃO	
3.1.3.1. Solmização	p. 79
3.1.3.2. Mutação	p. 80
3.1.3.3. Mutaço no Continente	p. 82
3.1.3.4. Mutaço de acordo com Thomas Morley	p. 86
3.1.3.4.1. Deduço Contínua	p. 86
3.1.3.4.2. Deduço Disjunta	p. 94
3.1.3.5. <i>Musica ficta</i>	p. 95
3.2. ELEMENTOS RÍTMICOS	
3.2.1. <i>Tactus</i>	p. 100
3.2.2. Das notas e suas pausas	p. 102
3.2.3. Notas em Ligadura	p. 105
3.2.4. Três Graus da Música	p. 111
3.2.4.1. Modo	p. 112
3.2.4.2. Tempo	p. 114
3.2.4.3. Prola�o	p. 116
3.2.4.4. Aument�o	p. 118
3.2.4.5. Diminui�o	p. 122
3.2.4.6. Imperfei�o	p. 125

3.2.4.7. Alteração	p. 127
3.2.5. Dos Pontos Musicais	p. 128
3.2.5.1. Ponto de Aumentação	p. 128
3.2.5.2. Ponto de Divisão	p. 129
3.2.5.3. Ponto de Alteração	p. 130
3.2.5.4. Ponto de Perfeição	p. 131
3.2.6. Os quatro Modos usuais na Inglaterra	p. 132
3.2.6.1. Modo Perfeito de Prolação Maior	p. 133
3.2.6.2. Modo Perfeito de Prolação Menor	p. 137
3.2.6.3. Modo Imperfeito de Prolação Maior	p. 140
3.2.6.4. Modo Imperfeito de Prolação Menor	p. 141
3.2.7. Proporções	p. 146
3.2.7.1. Proporção de Igualdade	p. 146
3.2.7.2. Proporção de Desigualdade	p. 147
3.2.7.3. Dupla	p. 148
3.2.7.4. Tripla	p. 153
3.2.7.5. Quádrupla	p. 158
3.2.7.6. Sesquiáltera	p. 160
3.2.7.7. Sesquiterça	p. 163
3.2.8. Estudo detalhado de exemplos com diferentes Modos, Prolações e Proporções.	
3.2.8.1. Giulio Renaldi	p. 164
3.2.8.2. Alessandro Striggio	p. 166
3.2.8.3. Representação das Proporções segundo a prática inglesa e continental	p. 169
 CAPÍTULO 4 – TRADUÇÃO DA PRIMEIRA PARTE DE <i>A PLAINE AND EASIE</i> <i>INTRODUCTION TO PRACTICALL MUSICKE</i> (1597) DE THOMAS MORLEY	p. 183
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 286
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 293
 GLOSSÁRIO	p. 301
ANEXOS	
I. Versão inglesa do exemplo de Proporções, fac-símile	p. 307
II. Versão continental do exemplo de Proporções, fac-símile	p. 319
III. Transcrição do exemplo das Proporções (versão continental)	p. 329
IV. Seis Duetos, fac-símile	p. 341

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é disponibilizar uma tradução para a língua portuguesa da primeira parte do tratado *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597) de Thomas Morley (1557 ou 1558 – 1602), amparada por notas explicativas e críticas que tratam dos problemas referentes à terminologia e algumas questões de caráter histórico.

Thomas Morley, um dos mais importantes compositores do período elisabetano, editor, teórico, organista e cavalheiro da Capela Real, nasceu em *Norwich* por volta de 1557. Sucedeu Edmund Inglott no cargo de mestre dos coristas em 1583 após sua morte e, por razões desconhecidas, abandonou o posto em 1587. Publicou o tratado *A plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* em 1597 e o dedicou a William Byrd, seu professor. Não é possível afirmar quando e nem por quanto tempo Morley estudou efetivamente com Byrd, mas Shaw (1965, p. 672) informa que deve ter sido em Londres entre c. 1572 e c. 1574. Recebeu, em 1588, o título de Bacharel em Música em Oxford e deteve a patente para a impressão musical na Inglaterra em 1598, mantendo-a consigo até 1602, ano de sua morte.

A plaine and Easie Introduction tem cinco edições. A primeira, de 1597, é dedicada “com todo amor e apreço” ao seu professor, William Byrd. Em 1608, a segunda edição é publicada em Londres. William Randall, proprietário da famosa editora dos *Walshes*, publica, em 1771, a terceira edição. O fac-símile da primeira edição é publicado pela *Association Shakespeare* em 1937. A edição para o inglês moderno, editada em 1952 por Harman, com reedições em 1963 e 1973, refere-se à primeira edição de 1597. Pode-se observar o cuidado de Harman em reproduzir partes do fac-símile ao mesmo tempo que fornece a transcrição em notação musical moderna dos exemplos musicais oferecidos por Morley. Em 2000, Ekaterina Kofanova, organista e musicóloga, traduziu o tratado para o russo.

Para esta pesquisa foram usados os fac-símiles de 1597, 1608 e 1771, além da versão moderna de 1973. A obra *A plaine and Easie Introduction*, dividida em três seções, é apresentada em forma de diálogo entre o Mestre *Gnorimus* e dois jovens aprendizes: *Philomathes*, que em grego significa o “amante do conhecimento”; e *Polymathes*, aquele que tem conhecimento em diversas áreas. A primeira parte contém definições de elementos musicais referentes à teoria musical daquela época como Escala Musical (*Gammaut*), Signos, Claves, Dedução, Propriedades, Solmização, Mutação, Modos, Tempo, Prolação, Proporções etc. A segunda parte é dedicada à arte do contraponto e cânone. Na terceira seção, Morley aborda questões da composição. No fim do tratado, destinadas ao leitor musicalmente

iniciado, encontram-se as *Annotations* (Notas) necessárias ao entendimento do livro. Morley, no entanto, adverte:

I would therefore counsel the young scholler in Musicke, not to intangle himselfe in the reading of these notes, til he haue perfectly learned the booke it selfe, or at least the first part thereof: for without the knowledge of the booke, by reading of them, hee shal runne into such confusion, as hee shall not know where to begin or where to leaue. (MORLEY, 1597, p. 195).

Aconselharia, portanto, ao jovem aprendiz de Música a não se atrapalhar na leitura destas Notas até que tenha compreendido perfeitamente o próprio livro ou, pelo menos, a primeira parte dele, porque sem o conhecimento do livro, a leitura das Notas o levará a tal estado de confusão que não saberá onde começar ou onde terminar.

Assim como a maioria dos tratados musicais do século XVI, Morley também se ocupa da descrição da divisão da Música. Segundo ele,

As for the diuision, Musicke is either speculatiue or practicall. Speculatiue is that kinde of musicke which by Mathematical helpees, seeketh out the causes, properties, and natures of soundes by themselues [...] content with the onlie contemplation of the Art. Practical is that which teacheth al that may be knowne in songs, eyther for the vnderstanding of other mens, or making of ones owne [...]. (MORLEY, 1597, p. 195-196).

quanto à divisão, Música é Especulativa ou Prática. Especulativa é aquele tipo de música que, pela ajuda da matemática, procura as causas, propriedades e naturezas dos sons por si só e [...] satisfeito unicamente com a simples contemplação da arte. Prática é aquele [tipo de música] que ensina tudo aquilo que se pode conhecer em canções, quer para a compreensão das canções de outrem ou compondo a própria canção [...].

Portanto, a Música era considerada, no século XVI, Especulativa ou Prática¹. De acordo com Tettamanti (2010),

A Teoria das Proporções Harmônicas teria nascido com os experimentos feitos com martelos e cordas por Pitágoras (séc. VI a.C.) e seus discípulos, e chega até o século XVI, principalmente através dos escritos de Platão (*Timeu*), Aristóteles (*Metafísica* e *Do Céu*), Aristóxeno (*Elementos Harmônicos*) e Boécio (*De Musica*). Essa teoria foi, durante a Idade Média, tópico fundamental da arte liberal “Música” que, juntamente com a Aritmética, a Geometria e a Astronomia, fazia parte do *Quadrivium*. No século XVI essa divisão das artes liberais ainda permanece, embora as demais artes menores, consideradas mecânicas, como a Arquitetura, a Escultura, a Pintura e a Música Prática, estivessem empenhadas desde a segunda metade do século XV em alçar suas técnicas à condição de arte liberal. Portanto, dentro desse contexto, ainda se deve levar em consideração a divisão da Música em Especulativa e Prática; sendo a Música Especulativa aquela destinada aos cálculos das proporções harmônicas e ao estudo do princípio numérico contido na natureza e no universo e, portanto, superior à Música Prática; esta última tem como objetivo tratar da composição musical, do canto e da execução dos instrumentos musicais. (TETTAMANTI, 2010, p.30).

Segundo Tettamanti (2010, p. 31), graças ao advento da imprensa, uma série de tratados foi produzida. Estes tratados discursavam não apenas sobre a Teoria das Proporções, mas também sobre os elementos necessários à prática musical, como intervalos, claves, sinais de tempo, modos, técnicas do contraponto etc. É neste contexto que se insere a obra de

¹ Sobre Música Especulativa e Prática, ver: TETTAMANTI, Giulia da Rocha. *Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI*. Mestrado. Campinas: UNICAMP/FAPESP, 2010, p. 30-38.

Thomas Morley. O próprio título “Fácil e clara introdução à Música Prática...” indica o seu foco prático.

A escolha do tratado de Morley para a presente pesquisa deve-se ao fato de que ele aborda e explica de maneira completa e pedagógica as principais definições da teoria musical daquela época, essenciais para a Música Prática. Apesar de o tratado ser de grande interesse para o estudo do contraponto dos séculos XVI e início do XVII, é a primeira parte que fornece subsídios diretos para a leitura de uma partitura quinhentista.

A presente pesquisa é importante por facilitar o acesso a uma fonte primária necessária ao entendimento da métrica da música do século XVI. Esta compreensão viabiliza, desta maneira, a leitura de partituras originais (fac-símile), assim como uma abordagem crítica às edições modernas deste repertório. Além disso, propõe comentários pertinentes para um melhor entendimento do conteúdo relativo à prática musical daquela época e discussões sobre as peculiaridades da prática musical inglesa em relação àquela praticada no continente europeu. Portanto, a tradução para o português desta importante obra contemplará músicos e editores.

São abordados, no primeiro capítulo, temas referentes à vida e obra do autor. As principais biografias modernas foram consultadas, já que não há nenhuma informação autobiográfica em sua obra. Destaca-se a tese de doutorado de Teresa Ann Murray sobre Thomas Morley e as atividades musicais na Inglaterra elisabetana, defendida em 2010.

O segundo capítulo elucida algumas particularidades do inglês corrente na época de Thomas Morley, principalmente com relação à grafia. Para isto, palavras foram extraídas do fac-símile a fim de ilustrar as características da ortografia. As diretrizes editoriais também são fundamentadas e justificadas. Além disso, este capítulo aborda as dúvidas na tradução de determinadas palavras referentes à nomenclatura musical. Para resolvê-las, foram consultadas outras fontes primárias dos séculos XVI e XVII (em inglês, latim, italiano, português e espanhol) permitindo, desta forma, a discussão da tradução dos termos musicais.

O terceiro capítulo estuda os assuntos presentes na primeira parte do *A Plaine and Easie Introduction*. Seu objetivo é fornecer ao leitor um guia para que possa compreender melhor todos os assuntos discutidos por Morley. Dividido em dois grandes tópicos (elementos melódicos e rítmicos), este capítulo contempla tanto os fundamentos da teoria melódica, por exemplo: Escala Musical (*Gammout*), Signos, Claves, Dedução, Propriedades, Solmização, Música *ficta*, como os fundamentos da teoria rítmica, a saber: *tactus*, notas em ligadura, Graus da Música, Imperfeição, Pontos musicais etc. Este estudo possibilitou a

compreensão não apenas da prática musical na Inglaterra, mas também daquela presente no continente europeu durante os séculos XVI e XVII.

Finalmente, o quarto capítulo, foco desta dissertação, apresenta a tradução para a língua portuguesa da primeira parte do tratado *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597) de Thomas Morley, amparada por notas explicativas. Os três poemas do prefácio foram gentilmente traduzidos pelo Prof. Dr. Leonel Maciel Filho.

CAPÍTULO 1:

SOBRE O AUTOR E O TRATADO

Para a elaboração deste capítulo, o verbete do *Grove* sobre Thomas Morley, organizado por Philip Brett, foi o ponto de partida para a pesquisa bibliográfica deste compositor. Foram consultadas as principais biografias modernas, já que não há nenhuma informação autobiográfica em sua obra.

Harrison (1961, p. 98) relatou que havia descoberto o nome de Thomas Morley nos anuários da prestação de contas da Catedral de *Norwich* e que ele era mestre das crianças (*magister puerorum*) a partir da Anunciação¹ de 1583 até o dia de São João Batista (24 de junho) de 1587.

Shaw (1965, p. 669) publica um artigo que relata o conteúdo do anuário da Catedral de *Norwich*, datado de 1574, no qual assegurava a Thomas Morley – filho de Francis Morley de *Norwich*, cervejeiro - o direito ao cargo de mestre dos coristas daquela Catedral após a morte de Edmund Ingloft. Shaw localiza o sobrenome Morley em outros documentos da Catedral, por exemplo: “Francis Morley, cervejeiro” - ainda vivo em 1584; “Francis Morley, cavaleiro” e também “Francis Morley, sacristão”. Sugere ainda que “Francis Morley, cervejeiro” poderia ser o mesmo “Francis Morley, sacristão”. Em janeiro de 1554 “William Morley, calandrista²”, na paróquia de *St Michael Coslany* da cidade de *Norwich*, fez seu testamento no qual deixaria para seu filho mais velho Francis as ferramentas de seu trabalho. Shaw lamenta, pois efetivamente não encontrou o registro de nascimento e morte de Thomas, nem sua ascendência, casamento ou até mesmo se Francis era o seu pai.

Apesar de seu grande esforço, Shaw não consegue concluir de forma satisfatória a ligação entre William, Francis e Thomas Morley. Porém, estudos recentes permitem afirmar que Francis Morley, o cervejeiro, era o pai de Thomas Morley e que seu avô era William Morley, o calandrista.

Teresa Ann Murray, em sua tese de doutorado, consegue esclarecer alguns pontos tidos como incertos sobre a vida de Thomas Morley. As fontes consultadas por ela que possibilitaram algumas de suas conclusões foram, em sua grande maioria, os registros dos condados, cidades, paróquias, relatórios das inspeções heráldicas, registros dos reservistas militares, testamentos, registros de sepultamentos e outros.

Michael Foster (1986, p. 24 apud MURRAY, 2010, p. 6-7), em sua tese de doutorado sobre música vocal de Morley, chama atenção para a existência do relatório da inspeção

¹ Celebração cristã do anúncio feito pelo anjo Gabriel a virgem Maria que ela conceberia e se tornaria a mãe de Jesus, o Filho de Deus. Muitos cristãos celebram este evento com a Festa da Anunciação em 25 de março. Esta também é a data do equinócio e marcava o Ano Novo (Lady Day) na Inglaterra, até 1752.

² Indivíduo que trabalha numa máquina chamada calandra e que é utilizada para lustrar, alisar ou frisar tecidos.

heráldica de *Norfolk*³ que incluía a genealogia da família Morley. Estas inspeções eram realizadas por oficiais do *College of Arms*⁴ (heraldos) que tinham como desígnio assegurar, em suas vistorias, que indivíduos e famílias usassem apenas Brasões ao qual tinham direito.

Segundo Murray (2010, p. 7), o relatório de *Norfolk* é uma compilação, feita por volta de 1620, a partir das anotações de três vistorias heráldicas independentes em 1563, 1589 e 1613. Ela investiga com cuidado os registros das paróquias de *St Michael Coslany*, *St Gregory* e consegue conectar as informações destes registros aos relatórios destas inspeções:

Já que é tão precisa a sincronia dos registros da paróquia e das tropas, além do registro genealógico, parece provável que todos estes registros, de fato, referem-se ao mesmo Francis Morley que, a partir dos indícios heráldicos, era o filho de William Morley, (um) calandrista. Também a partir do indício das inspeções heráldicas, Francis Morley tinha um filho, Thomas, de idade mais ou menos correspondente aquela de Thomas Morley, (o) músico (MURRAY, 2010, p. 8)⁵.

Francis Morley casou-se duas vezes. Com a primeira esposa, Audrey Waters, teve cinco filhos: George, Thomas, John, Anne e William. Em 1563, desposou Margaret Some, filha de Christopher Some que ocupou o cargo de prefeito de *Norwich* por três vezes. Desta união nasceram mais treze crianças: Christopher, Francis, Henry, Winifred, Matthew, Richard, Elizabeth, Johane, Mary, Cuthbert, Tobias, Moses e Daniel.

Sendo assim, Murray (2010, p. 13) apresenta os possíveis antepassados de Thomas Morley:

³ Condado situado no leste da Inglaterra.

⁴ Trata-se de uma instituição reguladora da heráldica e criadora de novos brasões. Fundada em 1484 pelo Rei Ricardo III.

⁵ As the alignment of the parish and muster records and the heralds' pedigree is so good, it seems likely that these records do all relate to the same Francis Morley, who, from the heralds' evidence, was the son of William Morley, a calender. From the evidence of the heralds' visitation, too, Francis Morley had a son, Thomas, of about the right age to have been Thomas Morley, musician (MURRAY, 2010, p. 8).

Figura 1. Possíveis antepassados de Thomas Morley (MURRAY, 2010, p. 13).

Francis Morley atuou na atividade cervejeira e envolveu-se, talvez pela influência de seu segundo sogro, com as atividades administrativas da cidade. Além disso, também arrendou algumas propriedades e emprestou dinheiro para pessoas menos abastadas.

Francis morreu em 1591 e em seu inventário constam os valores de suas terras, bens, além do saldo devedor das pessoas que emprestaram seu dinheiro. Murray (2010, p. 24), destaca essa visível ascensão social de Francis e afirma que “há evidências de que os filhos dos dois casamentos foram educados, independente da carreira que tenham escolhido⁶”.

Thomas Morley, editor, teórico, organista e cavalheiro da Capela Real, nasceu em *Norwich* por volta de 1557. A sugestão de que ele tenha nascido por volta desta data é fortalecida por uma coleção de manuscritos de música vocal sacra, compiladas por John Sadler⁷, que inclui duas obras atribuídas a Thomas Morley. A nota, *Thomas Morley aetatis suae 19 anº Domini 1576*, anexada por Sadler a uma de suas cópias de *Domine, non est*

⁶ There is evidence that the children of both marriages were educated, regardless of their eventual chosen career. (MURRAY, 2010, p. 24).

⁷ John Sadler (1513 – c. 1591): mestre em *Fotheringhay* e em *Oundle* e, a partir de 1568, páraço de *Sudborough*, três pequenas vilas situadas em *Northamptonshire*. Compilou em 1591 (data em manuscrito) músicas sacras com texto em latim de diversos autores consagrados daquela época.

exaltatum cor meum, seria o único registro da data de seu nascimento, já que apenas a partir de 1558 iniciaram-se os registros da paróquia de *Norwich*.

Apesar das poucas informações sobre sua infância, Shaw (1965, p. 669) supõe que Thomas tenha sido corista da Catedral de *Norwich* no período entre 1565 a 1572 e lá deve ter recebido a educação musical de Edmund Inglott, mestre dos coristas daquela Catedral. Os mestres de coro eram encarregados de instruir os meninos no cantochão e também da leitura das lições em Latim para que pudessem acompanhar a liturgia. Portanto, Edmund Inglott teria ensinado Morley a ler, escrever, cantar e tocar. Entretanto, Murray (2010, p. 26) acredita que a educação clássica e musical mais avançada, que Morley aparenta ter recebido, não teria sido fornecida por Edmund.

Há duas listas da Catedral de *Norwich*, de 1568, que registram os nomes dos meninos do coro, porém o nome de Thomas Morley não é mencionado. Para Murray (2010, p. 28), Morley poderia ter aperfeiçoado sua educação na Catedral de *St. Paul*, em Londres:

Thomas Morley poderia muito bem ter se destacado em *Norwich* e então ter sido selecionado. Dada a referência em 1574 de seu serviço anterior em *Norwich*, seria estranho que ele não estivesse lá em 1568 quando, com cerca de onze anos, já teria experiência e estaria em plena voz, a menos que ele tenha ido para algum lugar que oferecesse a ele uma oportunidade melhor. A presença de Henry na *Westminster School* sugere que seu pai sabia das vantagens de mandar seus filhos para Londres para aperfeiçoar sua educação e também [sugere] que tinha condições suficientes para isso (MURRAY, 2010, p. 28) ⁸.

Sebastian Westcott, mestre dos coristas de *St. Paul* (1553-1582) durante o período que Morley esteve lá, detinha uma licença real, datada de 1560, na qual o autorizava a selecionar meninos de qualquer lugar do Reino Unido para seu coro. É possível que Thomas Morley tenha se destacado em *Norwich* e enviado a *St. Paul* para aperfeiçoar seus estudos, pois crianças de todo o reinado eram selecionadas tanto para a Capela Real como para a Capela de *St. Paul*. Além disso, de acordo com Murray (2010, p. 26), o registro da inspeção do Bispo Sandes⁹ na Capela de *St. Paul*, em 1574, revela os nomes dos coristas e “Thomas Morley” está registrado como segundo corista.

⁸ Thomas Morley could well have been spotted in *Norwich* and recruited. Given the reference in 1574 to his previous service at *Norwich*, it would be strange for him not to have been there in 1568 when, at the age of about eleven, he would have been experienced and in good voice, unless he had gone somewhere that offered him a better opportunity. The presence of Henry at Westminster School suggests that their father was aware of the advantages of sending his children to London to improve their education, and was resourceful enough to achieve it. (MURRAY, 2010, p. 28)

⁹ Edwin Sandys ou Sandes (1519-1588): bispo anglicano de *Worcester* (1559-1570), Londres (1570-1576) e arcebispo de *York* (1576-1588) durante o reinado de Elizabeth I da Inglaterra. Também foi um dos tradutores da Bíblia dos Bispos.

O fato do nome de Thomas Morley não estar incluído nas listas da Catedral de *Norwich* em 1568 indica a sua ausência naquela cidade e contradiz, desta forma, a sugestão de Shaw de que ele teria sido corista desta Catedral no período de 1565 a 1572.

Após a morte de Edmund Inglott, no início de 1583, Morley ocupou o cargo de mestre dos coristas em *Norwich*, mas o deixou em 1587 por alguma razão desconhecida. Sua saída inesperada causou alguns transtornos para a Catedral, pois até William Inglott, filho de Edmund Inglott, assumir o posto de mestre dos coristas, algumas despesas extras fizeram-se necessárias para os cuidados dos meninos.

Outra questão é se Thomas foi efetivamente aluno de William Byrd. Shaw (1965, p. 672) sugere que ele tenha sido seu aluno em Londres entre 1572 a 1574. Apesar de não haver indícios concretos, supõe-se que ele tenha sido aluno de Byrd pela dedicatória de seu tratado e também pela inclusão de duas peças suas nos manuscritos compilados por John Sadler, mencionados anteriormente, datados de 1576, e que, segundo Murray (2010, p. 32), indica um forte contato com William Byrd. Para Smith (2003, p. 60), no entanto, Morley citou Byrd como seu professor e dedicou sua obra ao compositor a fim de invocar seu nome e reputação contra as críticas antecipadas de outros estudiosos.

Morley recebeu, em 1588, o título de Bacharel em Música em Oxford e em 1592, foi nomeado cavalheiro da Capela Real. Em 1593 começou a publicar música na editora de Thomas East¹⁰. Segundo Smith (2003, p. 78), sua participação cresceu consideravelmente durante os dois anos seguintes.

Havia um complexo conjunto de regras e controle da impressão musical em Londres no fim do período elisabetano. Duas patentes eram concedidas pela Rainha (uma para os salmos com música e outra para a música em geral). Além disso, havia um conjunto de privilégios fornecidos pela *Stationers' Company*, órgão que detinha o monopólio sobre a indústria editorial em Londres e era oficialmente responsável pela definição e aplicação de normas.

O direito outorgado em 1575 a Thomas Tallis e William Byrd expirou em 1596. Havia, portanto, uma lacuna entre o fim do monopólio de Byrd e a concessão da patente para Morley em 1598. Impressores como Thomas East e William Barley se aproveitaram desta situação.

Morley, assim como Byrd, era provavelmente católico. Segundo Smith (2003, p. 78), em 1593, se tornou uma figura em ascensão na corte de Elizabeth e em 1598 a Rainha

¹⁰ Thomas East (c. 1540 - 1609): impressor inglês e editor de música.

concedeu-lhe, então, a permissão da patente para a impressão musical até 1602, ano de sua morte. Em 1603 a patente foi cedida a William Barley, expirando apenas em 1613.

Morley publicou o tratado *A plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* em 1597.

1597.

Figura 2. Frontispício da edição de 1597.

Em 1608, a segunda edição foi publicada em Londres. Segundo Zwilling (1996, p. 88), “a representação astronômica da capa foi usada pela primeira vez em *The Cosmographick Glasse*, de William Cuningham, publicada por John Day (1559), e figurou em outros livros, como em John Dowland. *The First Booke of Songes or Ayres* (1597)”.

Figura 3. Frontispício da edição de 1608.

William Randall, proprietário da famosa editora dos *Walshes*, publicou, em 1771, a terceira edição:

Figura 4. Frontispício da edição de 1771.

A versão para o inglês moderno, editada em 1952 por Harman, com reedições em 1963 e 1973, refere-se à primeira edição de 1597. Em 2000, Ekaterina Kofanova, organista e musicóloga, traduziu o tratado para o russo.

A obra *A plaine and Easie Introduction*, dividida em três seções, é apresentada em forma de diálogo entre o Mestre *Gnorimus* e dois jovens aprendizes: *Philomathes*, que em grego significa o “amante do conhecimento”; e *Polymathes*, aquele que tem conhecimento em diversas áreas.

Como mencionado anteriormente, a primeira parte (Figura 5) contém definições de elementos musicais como escala (*Gammaut*), Signos, Claves, Solmização, Mutação, notas em Ligadura, sinais de mensuração (Modo Maior, Modo Menor, Tempo e Prolação), Pontos e Proporções.

O diálogo inicia-se com *Polymathes* questionando o motivo de tanta pressa de seu irmão, *Philomathes*. Este responde que vai procurar um velho amigo, pois durante o banquete da noite anterior sentiu-se constrangido quando, indagado sobre questões musicais, fora obrigado a admitir sua própria ignorância – já que era esperado de qualquer homem educado conhecimentos musicais.

Ao encontrar seu amigo, Mestre *Gnorimus*, *Philomathes* o persuade a aceitá-lo como seu aprendiz. O Mestre consente e pergunta se o amigo já havia estudado música antes. *Philomathes* então responde que não e pede para que ele lhe ensine como se estivesse ensinando a uma criança. Com isto é possível supor que o tratado seja, de fato, destinado aos cortesãos que desejavam se aprofundar na Arte da Música.

The first part of the Introduction to Musicke, teaching to sing.

Polymathes.

Philomathes.

Master.

Polymathes.

Taye (brother *Philomathes*) what haste? Whither go you so fast?

Philomathes. To seeke out an old frind of mine.

Pol. But before you goe, I praie you repeat some of the discourses which you had yester night at master *Sophobulus* his banker: For commonly he is not without both wise and learned guesstes.

Phi. It is true in deede. And yester night, there were a number of excellent schollers, (both gentlemen and others:) but all the propose which then was discoursed vpon, was Musicke.

Pol. I trust you were contented to suffer others to speake of that matter.

Phi. I would that had been the worst: for I was compelled to discouer mine own ignorance, and confesse that I knewe nothing at all in it.

Pol. How so?

Phi. Among the rest of the guesstes, by chaunce, master *Aphron* came thether also, who falling to discourse of Musicke, was in an argument so quickly taken vp &

Figura 5. Primeira parte do tratado.

A segunda parte é dedicada à arte do contraponto e do cânone. Morley sugere regras para a composição do cânone e fornece vários exemplos a duas vozes escritos sobre o mesmo cantochão. Collins (1995, p. 345) afirma que Morley é um dos primeiros teóricos a descrever o termo cânone (*canon*), referindo-se ao gênero musical cuja principal característica é a repetição de uma mesma linha melódica por duas ou mais vozes, sendo que as entradas de cada voz são defasadas. De acordo com Harman (1973, p. xviii), Morley exhibe sua própria habilidade como contrapontista usando o mesmo cantochão para a elaboração de todos os seus cinquenta e seis exemplos de duas ou três vozes.

69

The second part of the introduction to Musick: treating of Descant.

Maister.

How do I see a far off: is it not my scholler *Philomates*? out of doubt it is he, and therefore I wil salute him. Good morrow scholler.

Phi. God giue you good morrow, and a hundred: but I maruayle not a little to see you so early, not only stirring, but out of doores also.

Ma. It is no maruayle to see a Snayle after a Rayne to creep out of his shell, and wander all about, seeking the moysture.

Phi. I pray you talke not so darkely, but let me vnderstand your comparyson playnely.

Ma. Then in playne tearmes, being ouerwearyed with study, and taking the oportunitie of the fayre morning: I am come to this place to

snatch a mouthful of this hol some ayre: which gently breathing vpon these sweet smelling flowers, and making a whispering noyse amongst these tender leaues, delighteth with refreshing, and refresheth with delight my ouerwearyed senses. But tel me I pray you the cause of your hither comynge: haue you not forgotten some part of that which I shewed you at our last being together?

Figura 6. Segunda parte do tratado.

Na terceira seção, Morley aborda questões da composição. Harman (1973, p. xviii) comenta que Morley finaliza esta parte com uma discussão concisa das várias formas musicais correntes em sua época.

The third part of the introduction to Musicke, treating of composing or setting of Songes.

Philomathes the Scholer.

Polymathes.

Philomathes.

this I must thinke that either your affection towards me doth decrease, or else you begin to suspect my secrecy.

Pol. You are too gelous, for I protest I neuer hid any thing from you concerning eyther you or my selfe, and where as you talke of passions and mind-changing humours, those seldome trouble men of my constitution, and as for a feuer I know not what it is, and as for loue which you would seeme to thrust vpon me, I esteeme it as a foolish passion entering in amiable business, and knowe not what it is.

That new and vnaccustomed passion, what strange humor or mind-changing opinion tooke you this morning (Brother *Polymathes*) causing you without making me acquainted so earlie bee gone out of your chamber? was it some fit of a feuer? or (which I rather belecue) was it the sight of some of those faire faces (which you spied in your yester nights walke) which haue banished all other thoughts out of your minde, causing you thinke the night long and with the daylight that thereby you might find some occasion of seeing your mistress? or any thing else, I pray you hide it not from me, for as hitherto I haue bene the secretary (as you say) of your verie thoughts: so if you conceale

Figura 7. Terceira parte do tratado.

No fim do tratado encontram-se as *Annotations* destinadas ao leitor musicalmente iniciado e necessárias ao entendimento do livro. Morley, no entanto, adverte ao jovem aprendiz para não se atrapalhar na leitura destas *Annotations* até que tenha compreendido perfeitamente o livro, ou pelo menos a primeira parte dele, pois a leitura das *Annotations* poderia levá-lo a um estado de confusão.

ANNOTATIONS

necessary for the vnderstanding
of the Booke, wherein the veritie of some of
the preceptes is prooued, and some argumentes
which to the contrary might be obiected
are refuted.

To the Reader.

When I had ended my booke, and showne it (to be perused) to some of better skill in letters then my selfe, I was by the requested, to giue some contentment to the learned, both by setting down a reason why I had disagreed from the opinions of others, as also to explaine something, which in the booke it selfe might seeme obscure. I haue therefore thought it best to set downe in Annotations, such thinges as in the text could not so commodiously be handled, for interrupting of the continuall course of the matter, that both the young beginner shoulde not be overladed with those things, which at the firste woulde be to hard for him to conceiue: and also that they who were more skilful, might haue a reason for my proceedings. I would therefore counsel the young scholler in Musicke, not to intangle himselfe in the reading of these notes, til he haue perfectly learned the booke it selfe, or at least the first part thereof: for without the knowledge of the booke, by reading of them, hee shal runne into such confusion, as hee shall not know where to begin or where to leaue. But thou (learned Reader) if thou find any thing which shal not be to thy liking, in friendship aduertise me that I may either mend it, or scrape it out. And so I sende, protesting that *Errare possum hereticus esse nolo.*

Page 2. vers. 26. The scale of Musicke I haue omitted the definition and diuision of musicke because the greatest part of those, for whose sake the booke was taken in hand, and who chieflie are to vse it: be either altogether vnlearned, or then haue not so farre proceeded in learning, as to vnderstand the reason of a definition: and also because amongst so many who haue written of musicke, I knew not whom to follow in the definition. And therefore I haue left it to the discretion of the Reader.

Figura 8. Annotations.

O tratado de Morley é, sem dúvida, uma importante obra para o entendimento da teoria musical inglesa do final do século XVI, pois ele, mais que qualquer outro autor, discute questões referentes à prática inglesa que divergem da tradição teórica.

Além disso, seu tratado circulou durante os séculos XVII e XVIII e serviu, inclusive, de base para outras obras como, por exemplo, *A Briefe Discourse of the True (but Neglected) Use of Charactering the Degrees by their Perfection, Imperfection, and Diminution in Measurable Musicke, against the Common Practise and Custome of these Times* de Thomas Ravenscroft (1614); e *An introduction to the skill of musick* de John Playford (1655).

CAPÍTULO 2:

SOBRE A TRADUÇÃO

2.1. EARLY MODERN ENGLISH

Inúmeras dúvidas surgiram durante o processo da tradução. Dúvidas que envolviam as escolhas de determinadas palavras, se a pontuação original deveria ser mantida e se estava produzindo um texto claro e fluido.

A maior dificuldade encontrada foi, sem dúvida, a familiarização com o inglês corrente na época de Morley.

Barber (1997, p.1) sustenta que o idioma inglês entre 1500 e 1700 é o *Early Modern English* (eModE), pois uma série de características da língua durante este período o identifica entre o *Middle English* (ME) e o *Later Modern English* (LModE).

Nos livros impressos durante o eModE, há quatro formas da letra “s”: o “s” como conhecemos hoje em dia, como: **his** ou **others**; o “s longo” que é como se fosse um “f” sem o corte, como nestes vocábulos: **discourſes**, **suffer**; o “s longo duplo” como em **neceſſary** e outro tipo de “s longo duplo”, de rara ocorrência, assim: **newertheleſſe**.

Outra característica da ortografia é a disposição das letras “u” e “v”, já que eram consideradas diferentes formas da mesma letra. Em geral, a letra “u” aparece em vocábulos grafados atualmente com “v”: **diſcouer**, **Deuided**. De acordo com Barber (1997, p. 3), a letra “u” pode ser usada para representar uma vogal como **But** ou uma consoante, desta forma: **euery**. A letra “v” também pode indicar uma vogal: **vpon**, **vp** ou uma consoante, desta maneira: **verſe**, **varietie**. Além disso, a letra “v” pode aparecer tanto no início como em outros lugares de uma palavra: **vnfained**, **MVSICKE**, **INTRODVCTION**.

A letra “j” não aparecia e o que se escreve hoje com “j”, escrevia-se com a letra “i” como em **Maiceties**, **iudgement**, **ſubiect**. Barber (1997, p. 3) esclarece que, originalmente, a letra “j” era apenas uma variante do “i” e que no século XVI era usada apenas como letra em caixa alta e também para formar algarismos romanos, por exemplo: “iij”, que significa “três”. Esta combinação pode ser verificada no diálogo 35 do tratado de Morley no qual se encontra **vj** que indica o número seis.

Havia também o acréscimo da letra “e” no final de uma palavra: **PLAINE**, **booke**, **blinde**, **donne**. A consoante que a precede pode ser escrita duas vezes: **begonne** (begun), **runne** (run), **Starre** (star), **farre** (far).

Com relação aos verbos, chamou-me atenção o presente da terceira pessoa do singular que possui a flexão “-(e)th” como em **doeth** , **maketh** ou **proccedeth** .

2.2. DIRETRIZES EDITORIAIS

A primeira parte do tratado foi traduzida com o auxílio de dicionários antigos e modernos. Para esta pesquisa, foram utilizados os fac-símiles do tratado de Morley de 1597, 1608 e 1771, além da versão inglesa moderna editada em 1952 por R. Alec Harman, com reedições em 1963 e 1973.

Original e tradução foram impressos lado a lado facilitando, desta forma, o cotejamento. O texto traduzido, que se encontra no corpo deste trabalho, foi retirado do banco de dados iniciado e dirigido por Peter M. Lefferts (Escola de Música da Universidade de Nebraska – Lincoln) e disponível para consulta através do site:

http://www.chmtl.indiana.edu/tme/16th/MOR1597A_TEXT.html. Acesso em: 10 jan. 2010.

A escolha deste texto deve-se ao fato dele manter a grafia da edição de 1597. Na versão *on-line* da dissertação, o texto em inglês foi incorporado aos Anexos, permitindo uma leitura fluente da tradução.

Os diálogos foram numerados para auxiliar o manuseio do texto e os três poemas do início do tratado foram gentilmente traduzidos pelo Prof. Dr. Leonel Maciel Filho. Todas as traduções inseridas no corpo desta dissertação são minhas, exceto as que estiverem indicadas com o nome de seu respectivo tradutor.

As imagens foram tratadas e extraídas, em sua grande maioria, da edição publicada em 1597, digitalizada em .pdf e .tiff, e disponível para *download* no site *Early English Books Online* (EEBO):

http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgthumbs.cfg&ACTION=ByID&ID=99847107&FILE=../session/1298075960_8274&SEARCHSCREEN=CITATIONS&SEARCHCONFIG=var_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR. Acesso em: 12 dez. 2010.

Entretanto outras figuras foram retiradas da edição publicada em 1608, por estarem mais legíveis. Esta versão também está disponível no site EEBO:

http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgthumbs.cfg&ACTION=ByID&ID=99850313&FILE=../session/1295531149_3227&SEARCHSCREEN=CITATIONS&SEARCHCONFIG=var_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR. Acesso em: 12 dez. 2010.

Algumas fontes teóricas estão numeradas por folhas. A folha é composta de duas páginas: anverso e reverso. Para uma correta localização, optei por indicar da seguinte forma: Fernandez (1626, *f* 5a) ou Champion (ca. 1614, *f* B6v), no qual “*f*” significa *folio*, “a”, “anverso” e “v”, “reverso” da folha.

Figura 11. Exemplo de paginação (LISTENIUS, 1541, *f* A4a).

Figura 12. Exemplo de paginação (LOSSIUS, 1563, *f* C5a).

2.3. TERMINOLOGIA

As dúvidas na tradução de determinadas palavras foram, em sua grande maioria, referentes à nomenclatura musical. No sentido de resolvê-las, foram consultadas outras fontes primárias dos séculos XVI e XVII, em inglês, latim, italiano, português e espanhol.

Os tratados mencionados por Morley são

- AARON, Pietro. *Il Toscanello in Musica*. 1539.
- BERHUSIUS, Fredericum. *Erotematum musicae*. 1580 (não achado).
- GAFFURIUS, Franchinus. *Practica Musicae*. 1512.
- GLAREANUS, Henricus. *Dodecachordon*. 1547.
- LISTENIUS, Nikolaus. *Musica*. 1541.
- LOSSIUS, Lucas. *Erotemata musicae practicae*. 1563.
- ORNITHOPARCUS, Andreas. *De arte Cantandi Micrologus*. 1535.
- ZACCONI, Lodovico. *Prattica di Musica*. 1596.
- ZARLINO, Gioseffo. *Le Istitutioni Harmoniche*. 1558.

Com o intuito de validar minhas opções terminológicas, consultei ainda as seguintes fontes primárias

Portuguesas:

- FERNANDEZ, António. *Arte de Musica de Canto Dorgam e Canto Cham*. 1626.
- TALÉSIO, Pedro. *Arte de Cantochão*. 1618.

Espanholas:

- BERMUDO, Juan. *El libro llamado declaración de instrumentos musicales*. 1555.
- CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro Tractado de Musica Theorica y Pratica*. 1613.
- MONTANOS, Francisco de. *Arte de musica theorica y pratica*. 1592.

Inglesas:

- *The pathvvay to Musicke*. 1596.
- BATHE, William. *A Briefe Introduction to the Skill of Song*. 1596?
- CAMPION, Thomas. *A New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint*. [ca. 1614].
- PLAYFORD, John. *An introduction to the skill of musick*. 1655.
- SIMPSON, Christopher. *A compendium of practical musick in five parts*. 1667.

As maiores dificuldades na tradução foram brevemente discutidas em 2.3.1. Elementos Melódicos e 2.3.2. Elementos Rítmicos e as opções finais apresentadas da seguinte maneira:

- *Termo original* – “**opção adotada**”.

Discussão, comparação com outras fontes primárias e justificativa da opção final.

2.3.1. Elementos Melódicos

- *Cleife* – “**Clave**”.

O termo moderno inglês *clef* indica clave musical. A clave nada mais é que um sinal colocado no início do pentagrama e que determina os nomes das notas. São três as claves em uso nos dias de hoje: (de sol), (de fá), (de dó).

Nas fontes primárias latinas consultadas, observa-se a seguinte designação: *clavis signandae* (LISTENIUS, 1541), *claves signatae* (LOSSIUS, 1563), *clauium signandae* (ORNITHOPARCUS, 1535). Morley esclarece, nas *Annotations*, que as Claves em uso no canto

[...] be commonlie called Claves signatae, or signed Cliffes [...]. (MORLEY, 1597, p. 199).

[...] são frequentemente chamadas de *Claves signatae* ou Claves sinalizadas [...].

Para Morley existem ao todo sete Claves (A B C D E F G), entretanto no canto apenas quatro são, de fato, empregadas: a Clave de F *fá ut* ( ) , a Clave de G *sol ré ut* ( ) , a Clave de C *sol fá ut* ( ) e também a Clave *b*, que pode ser indicada desta forma ou .

Portanto, entende-se por Clave aqueles sinais dispostos no início de qualquer pentagrama e que indicam a altura das notas.

- *Deduction* – “**Dedução**”.
 - *continually deduction* – “**Dedução contínua**”.
 - *disjunct or abrupt deduction* – “**Dedução disjunta**”.

Para Fernandez (1626, cap. 8, f 4v, grifo meu) “A deduçam he o nacimiento das seis vozes: Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La.”. Montanos (1592, *De canto llano*, f 11v, grifo meu) acrescenta ainda que “En estos siete signos [g solrevt. a lamire. bfabmi. c solfavt. d lasolre. e lami. f favt], los tres dellos son mas principales [g solrevt. c solfavt. f favt], a los quales llaman deduciones porque dellos tienen principio todas las vozes [...]”. Cerone (1613, liv. 3, cap. 13, p. 341, grifo meu) elucida que “[...] cada vna destas Deduciones lleua co[n]sigo otras cinco notas para formar el Exachordio, y son estas, re, mi, fa, sol, la”.

Em resumo, a Dedução compreende as seis Vozes musicais (*ut, ré, mi, fá sol, lá*) edificando, desta maneira, o intervalo de 6M. Embora alguns autores empreguem o termo

“hexacorde” ao mencionar as seis sílabas de Solmização, Morley, em seu tratado, não adota tal nomenclatura. A palavra *hexachorda* é citada uma vez na parte intitulada *Annotations*:

[...] and whereas before him the whole Scale consisted of foure Tetrachorda or fourths [...] he added a fift Tetrachordon, including in the Scale [...] seauen hexachorda or deductions of his sixe notes [...]. (MORLEY, 1597, p. 196).

[...] enquanto antes dele [Guido d’Arezzo] a escala inteira consistia de quatro tetracordes ou quartas [...], ele [Guido] adicionou um quinto tetracorde, incluindo na escala [...] sete hexacordes ou Deduções das tuas seis notas [...].

Apesar de “Dedução” e “hexacorde” terem o mesmo significado, preferi traduzir *deduction* como “Dedução” e aplicar este termo durante esta dissertação.

Entende-se por “Dedução contínua” aquela sequência de notas em intervalos conjuntos, ou seja, *ut, ré, mi, fá, sol, lá* e “Dedução disjunta”, aquela sequência de notas em intervalos não conjuntos, isto é, aquele movimento que apresenta distâncias maiores que um tom ou semitom.

- *Flatt* – “*molle*”.
- *Sharpe* – “*durum*”/ “*sustenido*”.

Em diferentes partes do tratado, Morley denomina este sinal ♮ de *b quadratum*, *b quarre*, *square* ♮ e também *sharp/sharpe*, ao passo que o sinal ♭ de *b molle*, *soft* ou *flat/flatt*. Para ele,

If the b. had the semitonium vnder it, then was it noted **♭**. and was termed b. molle, or soft; if aboue it, then was it noted thus ♮ and termed b. quadratum or b. quarre. (MORLEY, 1597, p. 200).

Se o b [nota Si] tivesse um semitom abaixo dele então seria notado **♭**, e denominado *b molle* ou *suave*; se estivesse acima dele, então seria notado desta forma ♮ e denominado *b quadratum* ou *b durum*.

Contudo, o autor anônimo da obra *The Pathway...* (1596), ao explicar sobre a Clave ♭, exhibe um sinal diferente daquele encontrado no tratado de Morley:

B marked thus **♭** is tearmed a b Flat, because it appertaineth to *fa* whose nature is flat [...] and B marked thus **♮** it is tearmed a B sharp, because it pertaineth to the note in *mi* whose nature is sharpe [...]. (THE PATHWAY..., 1596, fB4v).

B [nota Si] assinalado desta maneira **♭** é denominado *b molle* porque pertence ao *fá*, cuja natureza é *molle* [...] o B indicado desta forma **♮** é denominado *b durum* porque pertence à Voz *mi*, que por natureza é *dura* [...].

O mesmo pode ser observado no tratado de Playford (1655):

The fourth is the *B Cleaves*, which is proper to all parts, as being of two natures or properties, that is to say, *Flat* and *Sharp*, and doth onely serve for that purpose for the flatting and sharpening of Notes, and therefore hee is called *B fa*, *B mi*: the *B fa* signifies *Flat*, the *B mi*, *sharp*: The *B fa*, or *B flat*, is known by this mark ♭ and the *B mi*, which is *sharp* by this ✕. (PLAYFORD, 1655, p. 9).

A quarta é a *Clave* ♭, que é apropriada a todas as partes, sendo de duas naturezas ou Propriedades, isto é, *molle* ou *dura* e, de fato, é útil apenas para este objetivo de abaixar ou elevar as notas. Portanto, aqui são chamados de *Bfa* ou *Bmi*. *Bfa* significa *molle* e *Bmi*, *durum*. *Bfa* ou *b molle* é reconhecido por este sinal ♭ e o *Bmi*, que é *durum*, por este ✕.

De fato, os cinco tratados ingleses consultados apresentam o sinal *durum* [*sharp*] nas mais variadas formas gráficas (✕, ✕, ✕), enquanto Morley utiliza este ♮. O motivo desta diferença pode ser entendido a seguir:

It should seeme that at the first, the rounde b. was written as now it is thus ♭, and the square b. thus ♮. But for haste men not being careful to see the stroks meet iust at right angles, it degenerated into this figure ♮ and at length came to be confounded with the sign of the Apotome or semitonium maius, which is this ✕. And some falslie terme Diesis, for diesis is the halfe of Semitonium minus, whose signe was made thus ✕ [...]. (MORLEY, 1597, p. 199).

Parece que, inicialmente, o “b” *molle* era escrito como é agora, ou seja, desta maneira, ♭, e o “b” *durum*, assim, ♮, mas pelo descuido de indivíduos apressados que ignoraram os traços reunidos exatamente em ângulos retos, o sinal se degenerou nesta figura, ♮. Finalmente chegou a ser confundido com o sinal de apotome ou *semitonium maius*, que é este ✕, e alguns erroneamente chamam diésis, visto que diésis é a metade de *semitonium minus*, cujo sinal era feito desta forma ✕ [...].

Logo, Morley parece estar consciente da variedade do significado dos sinais. Porém, faz uso do sinal ✕, como é possível observar, em destaque, na Figura 13.

Figura 13. Detalhe do *Cantus* do Duetto n. 6 (MORLEY, 1597, p. 66).

Atualmente, estes sinais (♭, ♯, ♮) são conhecidos como acidentes ou alterações e sua função é modificar a altura da nota: o bemol (♭) diminui um semitom e o sustenido (♯) eleva um semitom, enquanto o bequadro (♮) anula a alteração provocada pelo sustenido ou pelo bemol. No entanto, os sinais ♭ (*b molle* / *b rotundum*) e ♮ (*b durum* / ♮ *quadratum*) devem ser considerados no contexto de Thomas Morley como um guia para a Solmização, pois de acordo com a presença ou a ausência da Clave ♭ no início do pentagrama, pronuncia-se a Voz *fá* ou a Voz *mi* para assegurar a Propriedade do canto. O ♮ (*b durum*) foi o precursor dos sinais modernos sustenido (♯) e bequadro (♮) assim como ♭ (*b molle*), do sinal moderno bemol (♭).

Quando se trata de música *ficta*, no entanto, o *sharp* tem o propósito de elevar a nota meio tom e pode, desta forma, ser entendido sob o conceito de “sustenido”. Diferentemente

do *b molle*, o sustenido, de acordo com os escritos ingleses, não exigia mudança do nome da nota, ou seja, a Voz era mantida alterando apenas a afinação.

Segundo Simpson (1667),

There is yet another Mark in Musick, necessary to be known in order to the right Tuning of a Song, which is this called a *sharp*. This *sharp* is of a contrary nature to the *b flat*; for, whereas that *b* takes away a *semitone* from the sound of the Note before which it is set, to make it more *grave* or *flat*; This doth add a *semitone* to his Note to make it more *acute* or *sharp*. (SIMPSON, 1667, p. 7).

há ainda outro símbolo em Música que deve ser conhecido para a correta afinação da canção, que é este , chamado *sustenido*. Este *sustenido* é de natureza contrária do *b molle*, pois enquanto o *b* retira um semitom daquela nota precedida por ele para torná-la mais grave ou *molle*, este , de fato, acrescenta um semitom à sua nota para torná-la mais aguda ou *sustenido*.

Simpson (1667, p. 7) esclarece que se o *b molle* (*b flat*) estiver indicado no início do pentagrama, faz com que todas as notas da canção que estiverem na mesma linha ou espaço do sinal sejam nomeadas *fá*. No entanto, se o sinal aparecer em qualquer outro lugar da canção, é aplicado apenas naquela nota em particular. O mesmo ocorre com o *#*, pois se estiver indicado no início do pentagrama, faz com que todas as notas sejam elevadas um semitom, porém sem alterar a sílaba de Solmização (Voz). Se ocorrer em qualquer outro lugar da canção, é aplicado apenas naquela nota.

Portanto, em sua grande maioria, os símbolos apresentados na primeira parte do tratado de Morley estão intimamente ligados à Solmização e à música *recta* (e não à música *ficta*¹¹). Foram adotados, desta forma, os termos *molle* (*b*) e *durum* (*♯*) quando se referem ao sinal da Clave *b* e consequentemente às suas Propriedades, e o termo “sustenido” quando se tratar de alterações decorrentes da prática da música *ficta*.

- *Gam* – “*Gammaut*”.

Podem-se observar pequenas diferenças de grafia, como *Gamaut* (Talésio, Bermudo), *Gam-ut* (Playford, Champion), *Gamma ut* (Aaron), *Gamma-ut* (The Pathway...), *Gamma* (Simpson).

Minha opção pelo vocábulo *Gammaut*, unido, evita a ambiguidade entre o conceito de *Gammaut* (Escala de Música) e o primeiro Signo da Escala, a saber, *Γ ut* (*Gamma ut*).

¹¹ Para distinção entre música *ficta* e *recta*, cf. p.95-96.

- *Keye* – “**Signo**”.
 - *Base Keyes* – “**Signos Graves**”.
 - *Meane Keyes* – “**Signos Agudos**”.
 - *Treble Keyes* – “**Signos Superagudos**”.

Nas fontes consultadas em italiano, observam-se os vocábulos *chiavi/chiaves* e nos textos latinos *clavis musicales/claves* ao se referirem àquelas palavras que apresentam a letra que indica a altura exata das notas (A B C D E F G) e os nomes das Vozes (*ut, ré, mi, fá, sol, lá*), como *G sol ré ut*, *E lá mi* etc.

Para Simpson (1667),

Those Letters are called *Cliffs*, *Claves*, or *Keys*; because they open to us the meaning of every Song. (SIMPSON, 1667, p. 2-3).

estas letras [A B C D E F G] são chamadas *Cliffs*, *Claves*, ou *Keys* porque indicam a intenção de cada canção.

The Pathway... (1596), por exemplo, faz uso de vinte *Cleues* ou *Keyes*. Já Playford (1655) explica que *Cleave* deriva de *Clavis* e significa *Key*, ou seja, não há consenso da nomenclatura entre os tratadistas ingleses. Ressalto ainda que todos os termos traduzidos para esta dissertação são aplicáveis ao tratado de Thomas Morley.

Portanto, para evitar confusão com o termo *Cleife*¹², optei por traduzir a palavra *Keye* como “**Signo**”, amplamente empregado nos tratados portugueses e espanhóis do século XVII: “Destas vinte letras [Γ A B C D E F G a b c...] se fazem vinte Signos, de maneyra que cada letra tem seu signo. Os signos sam Γ Vt. Are. Bmi. Cfaut. Dsolre [...]” (TALÉSIO, 1618, p. 6, grifo meu). “Salen de las [...] xx letras, 20 signos: y el signo es vn nombre que contiene en si los nombres de las voces. Los signos son estos, Γ vt, A re, $\sharp$ mi C fa vt, D sol re, E la mi, [...]” (CERONE, 1613, liv. 3, cap. 7, p. 340, grifo meu).

Além disso, os Signos costumam ser classificados em graves, agudos e sobreagudos. “Estas vinte letras [Γ A B C D E F etc] se dividem em tres partes; sete graues, sete agudas, & seis sobreagudas.” (TALÉSIO, 1618, p. 6). Assim, o vocábulo *Grave* ou *Base Keyes* (também conhecido em latim por *maiores & capitales*) foi traduzido como “**Signos Graves**”, enquanto *Meane Keyes* (*minores & acutas*), como “**Signos Agudos**” e *Double* ou *Treble Keyes* (*geminatas & excellentes*), como “**Signos Superagudos**”.

¹² Cf. *Cleife* – “**Clave**”, p. 49.

- *Note* – “Nota” / “Voz”.
 - *half note* – “semitom”.
 - *whole note* – “tom”.

A tradução da palavra *Note* exigiu atenção devido à coexistência de significados distintos. Campion (ca. 1614) ressalta a ambiguidade de termos musicais:

[...] the word *Note* is sometime used proprely, as when in respect of the forme of it, we name it a round or square *Note*, in regard of the place we say, a *Note* in rule, or a *Note* in space; so for the time, we call a *Briefe* or *Sembriefe* a long *Note*, a *Chrochet*, or *Quaver* a short *Note* [...]. (CAMPION, ca. 1614, f B3a-B3v).

[...] a palavra *Note* algumas vezes é usada adequadamente como quando, em relação à sua forma, nomeamos nota redonda ou quadrada. No que diz respeito à localização, dizemos uma nota na linha ou uma nota no espaço. Referente ao tempo, chamamos de Breve ou Semibreve uma nota longa, uma Semínima ou Colcheia, uma nota curta [...].

Os tratados quinhentistas em latim empregam o vocábulo *voces*, enquanto as obras italianas, *voci*, ao se referirem às sílabas de Solmização (*ut, ré, mi, fá, sol, lá*), essenciais ao canto.

De acordo com Bermudo (1555, liv. 2, cap. 2, f 20v) “Las bozes que el canto llano vsa: son seys, repetidas cinco vezes: las quales se siguen, vt, re, mi, fa, sol, la [...]”. Cerone (1613) emprega o termo “notas ò vozes”, enquanto Fernandez (1626) utiliza a palavra “vozes” ao mencionar tais sílabas.

Além disso, ao consultar as fontes inglesas, pude observar as seguintes denominações: “sixe names” (BATHE, 1596?); “sixe notes or vocall names” (THE PATHWAY..., 1596); “sixe Notes” (CAMPION, ca. 1614), “six names of the Notes” (PLAYFORD, 1655); “six Syllables” (SIMPSON, 1667).

A princípio, traduziria *Note* como “Voz”, pois o termo “sixe Notes” representa as seis Vozes musicais ou sílabas de Solmização. No entanto, a uniformização resultaria em complicações semânticas, por isso busquei a concordância do contexto.

Exemplificarei a seguir a tradução do termo *Note* em situações diversas:

Diálogo 27 – “Ma. [...] the residue which you see written in Syllables are the names of the Notes.”

“Mes. [...] o resto que vês escrito em sílabas são os nomes das notas [*ut, ré, mi, fá, sol, lá*].”

Diálogo 35 – “Ma. [...] There be in Musicke but vj. Notes, which are called, vt, re, mi, fa, sol, la [...]”.

“Mes. [...] Há na Música apenas seis notas, que são chamadas *ut, ré, mi, fá, sol, lá* [...]”.

Diálogos 79 - 82 – “Ma. [...] F favt, how manie cliefes and how manie notes? Phi. One cliefe and two notes. Ma. Which be the two notes? Phi. fa and vt.”

“Mes. [...] em F *fá ut*, quantas Claves e quantas Vozes? Phi. Uma Clave e duas Vozes. Mes. Quais são as duas Vozes? Phi. *fá e ut*.”

No último exemplo (diálogos 79 – 82), optei por empregar a palavra “Vozes”, pois dúvidas poderiam surgir, caso o trecho fosse traduzido da seguinte maneira “[...] em F *fá ut*, quantas Claves e quantas notas? Phi. Uma Clave e duas notas. Mes. Quais são as duas notas?”

Phi. fá e ut.”. Com base em Houaiss (2009), “nota”, em música, significa “um sinal gráfico que representa a altura e a duração do som”. Logo, é conveniente a adoção do termo “Voz”, pois na passagem traduzida, não se trata de duas notas de alturas diferentes, mas de uma nota que pode ser entoada utilizando a sílaba (Voz) *fá* ou *ut*.

Sobre o duplo significado da palavra *Note*, Playford (1655) esclarece que

It is to be observed, that Notes have two names, one for Tune, as *Sol la mi fa*; in the other for Time, or prolongation of sounds, as 1. the *Large*, 2. the *Long* [...] (PLAYFORD, 1655, p. 16).

deve ser observado que as notas têm dois nomes: um para a afinação como *sol lá mi fá*, e outro para o tempo ou prolongamento do som como 1. Máxima, 2. Longa [...].

A seguir, um excerto que utiliza o vocábulo *note* indicando a duração do som:

Diálogo 131– “*Phi.* How many formes of notes be there?”

“*Phi.* Quantos tipos de notas existem?”

Diálogo 132 – “*Ma.* Eight, which be these [a large, a long, a briefe, a semibreife, aminim, a crotchet, a quauer, a semiquauer].”

“*Mes.* Oito, que são estas: [Máxima, Longa, Breve, Semibreve, Mínima, Semínima, Colcheia, Semicolcheia].”

Sobre os termos *whole note* e *half note* Campion (ca. 1614) afirma que

[...] when we say a whole Note or a half Note, we mean a perfect or imperfect second, which are not Notes, but the severall distances between two Notes [...]. (CAMPION, ca. 1614, f B3v).

[...] quando dizemos *whole Note* ou *half Note*, queremos dizer uma segunda perfeita [2M] ou imperfeita [2m] que não são notas, mas as variadas distâncias entre duas notas [...].

Desta maneira, optei por traduzir *whole Note* e *half Note* como “tom” e “semitom”, respectivamente, enquanto *note*, de acordo com o contexto, como “nota” ou “Voz”.

- *Plainsong* – “cantochão”¹³.

Fernandez (1626, cap. 4, f 2a) explica que música de cantochão é aquela que não tem variação no tempo, isto é, uma música que não está sujeita às regras da mensura.

De acordo com Bluteau (1712, v. 2, letra C, p. 111)

O canto chaõ, que tambem chamaõ canto firme, & coral, por se usar nos coros, he huma simples, & uniforme prolação na cantoria, sem viaração alguma de tempo, demonstrado com algum character, ou figura simples, que os Musicos practicos chamaõ notas, as quaes nem se arecentaõ, nem se diminuem de sua valia, porque nessa se põem o tempo inteiro, & indivisível.

O termo *plainsong* é notado duas vezes durante a primeira parte do tratado, nos diálogos 103 e 123, além de ser citado no frontispício. Por outro lado, é frequentemente mencionado durante a segunda parte, porção destinada ao ensino da técnica do contraponto.

¹³ Uma opção alternativa seria a adoção do termo “cantus firmus”. No entanto, o emprego de tal vocábulo está condicionado a um estudo cuidadoso da segunda parte do tratado de Morley excedendo, portanto o escopo deste trabalho.

No contexto de Morley, *plain song* indica, de fato, uma melodia simples de ritmo livre. Portanto, não se trata de um cantochão no sentido eclesiástico, mas sim de um vocábulo que indica o oposto do canto com ritmo mensurável.

- *Pricksong/prickesong* – “**canto figurado**”.

Além do frontispício, a palavra *pricksong* aparece nos diálogos 113 e 268. Este termo se refere àquelas melodias sujeitas à influência dos Modos, Tempo e Prolação, logo o oposto de *plain song*. As denominações para este tipo de composição são variadas: canto de órgão, canto mensural, canto figurado.

É na primeira parte do tratado de Morley que são apresentados todos os elementos necessários para a leitura de uma canção mensurada, a saber, *Tactus*, formas das notas, pausas, Ligaduras, pontos, Modo Maior, Modo Menor, Tempo, Prolação, Proporções etc.

Para Bluteau (1712, v. 2, letra C, p. 112), “Canto de Orgão, que também chamaõ figural, mensural, & multiforme. He huma diversa quantidade de figuras, que se acrecentão, & diminuem, conforme o modo, tempo, & prolação”. Fernandez (1626, cap. 5, f 2a-2v) comenta ainda que a música de canto de órgão é “[...] a harmonia que nasce de hu[m]a variada prolaçam de tempo na ca[n]toria demonstrado por algum character ou figura sobredito, as quais de nome, essencia, forma, cantidad, & calidade sam diferentes [...]”.

Portanto, a música de canto de órgão é descrita como a harmonia resultante das diferentes partes. Cada parte possui, deste modo, suas próprias figuras musicais (Breve, Semibreve, Mínima etc.) que estão sujeitas aos sinais de mensuração.

Apesar de os tratados portugueses consultados denominarem “canto de órgão” este tipo de composição mensurada, considereei apropriado traduzir o termo *pricksong* como “canto figurado” evitando, desta forma, qualquer equívoco com o instrumento musical de teclado, pedaleira e tubos.

- *Ground* – “**ground**”.

Morley (1597) descreve, no frontispício, que a segunda parte do tratado aborda o contraponto e “como cantar duas partes sobre um cantochão ou *ground*, com outros elementos necessários aos que cantam o contraponto”.

Atualmente, a palavra *ground* (*basso ostinato* em italiano) designa uma melodia ou padrão harmônico que se repete por toda canção, localizada geralmente na parte do baixo,

enquanto há variação nas partes superiores. Hudson (2001, p. 448), no entanto, afirma que as fontes musicais inglesas indicam que o termo *ground* era usado no final do século XVI e início do XVII para designar o *cantus firmus* sobre o qual a voz aguda era fundamentada. Para Morley, entretanto, quando uma nova parte era improvisada abaixo do cantochão (*plain song*) esta voz mais grave tornava-se o *ground*. A passagem descrita por Hudson (2001) parece estar na segunda parte do tratado de Morley entre as páginas 86 e 87.

A seguir, o exemplo dado por Morley no qual a linha superior é o cantochão, enquanto a linha inferior, o *ground*:

Figura 14. *Ground*. (MORLEY, 1597, p. 87).

Assim, entende-se por *ground* aquela melodia elaborada localizada na parte mais grave da composição. Visto que o termo não pode ser traduzido como “baixo ostinato”, nem apenas “baixo”, optei por mantê-lo em inglês.

- *Descante* – “contraponto”.
 - *descanter* – “aos que cantam o contraponto”.

As palavras *descante* e *descanter*, encontradas no frontispício, são amplamente empregadas durante a segunda e terceira partes do tratado, porções reservadas às questões da composição.

Em *Annotations*, no entanto, Morley (1597) elucida que

The word “descant” signifieth, in our tongue, the form of setting together of sundry voices or concords for producing of harmony [...]
(MORLEY, 1597, p. 204).

a palavra *descant* significa, em nossa língua, a maneira de compor diversas vozes ou acordes para produzir a harmonia [...].

Portanto, trata-se da técnica de composição conhecida como contraponto, no qual duas ou mais vozes são compostas simultaneamente.

Simpson (1667) esclarece que

Before Note of different Measure were in use, their way of Composing was, to set Pricks or Points one against another, to denote the Concords; the length or Measure of which Points, was Sung according to the quantity of the Words of Syllables which were applied to them. And because, in composing our Descant, we set Note against Note, as they did Point against Point, from thence it still retains the name of *Counterpoint*. (SIMPSON, 1667, p. 37).

antes que notas de diferentes medidas fossem empregadas, Composição consistia em colocar pontos uns contra os outros para designar as consonâncias. A extensão ou a medida na qual tais pontos eram cantados estava de acordo com a quantidade de palavras ou sílabas. E porque na composição do nosso Soprano colocamos nota contra nota, como eles fizeram colocando ponto contra ponto, preserva-se o nome Contraponto desde então.

De acordo com Bluteau (1712, v. 2, letra C, p. 508), a música de duas ou mais vozes é chamada contraponto “porque antigamente os Compositores Musicos, em lugar de notas, assinalavaõ as figuras com huns pontos contrapostos a outros pontos, deixando sempre entre eles algum espaço. No *Contraponto* figurado se põem muytas notas contra huma [...]”.

Optei por traduzir o vocábulo *descante* como “contraponto”, enquanto *descanter* como “aos que cantam o contraponto”, já que se refere evidentemente àquele indivíduo que canta o contraponto.

- *Propertie* – “**Propriedade**”.
 - *b quarre* – “***b durum***”.
 - *Properchant* – “***naturalis***”.
 - *b molle* – “***b molle***”.

A Propriedade do canto refere-se à característica da nota Si. Dois sinais diferenciavam as duas alturas disponíveis para tal nota: o sinal $\flat$ (*b molle* / *b rotundum*) e $\natural$ (*b durum* / $\square$ *quadratum*).

A Dedução das seis Vozes (*ut, ré, mi, fá, sol, lá*) produz uma sequência intervalar de T-T-St-T-T. Por razões que serão discutidas à frente, a primeira Dedução se canta pela Propriedade de *b durum*, a segunda Dedução, pela Propriedade *naturalis* e a terceira Dedução se canta pela Propriedade de *b molle*.

Os tratados em latim empregam os seguintes vocábulos ao citar as Propriedades:

LISTENIUS	LOSSIUS	ORNITHOP.	GAFURIUS	ZARLINO
scala $\natural$ duralis	cantus $\natural$ duralis	schala $\natural$ duralis	$\natural$ quadrates	proprietà $\natural$ quadrato
naturalis	cantus naturalis		naturales	proprietà di Natura
scala $\flat$ mollaris	cantus $\flat$ mollaris	schala $\flat$ mollis	$\flat$ molles	proprietà del $\flat$ ritondo

Os tratados ibéricos adotam a seguinte nomenclatura:

FERNANDEZ	TALÉSIO	CERONE	BERMUDO	MONTANOS
$\natural$ quadrado	b quadro	B quadrado	$\square$ quadrado	be quadrado
Natura	Natura	natura	Natura	Natura
Bmol	b mol	b mol	bmol	Bemol

Portanto, a palavra *propertie* (latim: *proprietas*) foi traduzida como “Propriedade”. Optei por traduzir *b quarre* como “***b durum***”, *properchant* como “***naturalis***”, enquanto mantive o *b molle*. Desta forma, a Dedução pode ser cantada pela Propriedade de *b molle*, de *b durum* ou *naturalis*.

- *Part* – “**parte**”.

Apesar da possibilidade de traduzir a palavra *part* como “voz” de uma canção, sua adoção poderia gerar confusão, uma vez que “Voz” (grafada com a inicial maiúscula) representa, nesta dissertação, as Vozes musicais *ut, ré, mi, fá, sol, lá*.

Com base em Houaiss (2009), “parte”, em música, significa “cada uma das vozes ou instrumentos de uma composição homofônica ou polifônica”. Desta forma, julgo conveniente traduzir *part* como “parte” e, assim, evitar qualquer equívoco.

- *Verse* – “**pentagrama**”.

Na versão de Harman (1973), a palavra *verse* foi substituída por *stave*, de uso corrente. Playford (1655) utiliza a palavra *line*, enquanto Bathe (1596?), *set* ao mencionar o conjunto de linhas paralelas horizontais sob o qual a música é escrita. De acordo com Bathe (1596?, *f* A5a), a pauta que apresenta cinco linhas indica a pauta do canto figurado, pois a pauta do cantochão tem, geralmente, apenas quatro linhas.

Levando em consideração que Morley utiliza em suas composições pautas com cinco linhas, optei por traduzir *verse* como “pentagrama”.

2.3.2. Elementos Rítmicos

- *Hanging/long note* – “**nota oblíqua**”.
- *Square note* – “**nota quadrada**”.

As figuras musicais podem ser agrupadas em duas ou mais notas através da Ligadura. A Ligadura, segundo Cerone (1613, liv. VII, cap. I, p. 517), nada mais é que uma conjunção de figuras simples.

O valor de cada figura varia de acordo com sua localização na Ligadura e também com o formato de seu corpo. Para Cerone (1613, liv. VII, cap. I, p. 517),

se pueden ligar [las figuras] en dos maneras, conuiene a saber en cuerpos quadrados, ò en cuerpos alfados [...]. Dizese Figura quadrada por la forma quadrada que tiene como aqui y alfada (q[ue] es oblíqua) respecto a su largueza, cuyo cuerpo es atravesado y no derecho .

Os textos em latim e italiano denominam “nota quadrata”, “recta”, “quadrato corpore” para indicar a figura musical representada em forma quadrada, e “nota oblíqua”, “forma oblíqua” para designar a figura inclinada.

Segundo Zacconi (1596),

Obliqua si chiama quella figura il cui corpo è trauersato & non dritto come qui (ZACCONI, 1596, f 29v).

Oblíqua se chama aquela figura cujo corpo é inclinado e não reto como aqui .

Por outro lado, as fontes ibéricas consultadas denominam a figura cujo corpo é oblíquo de “ponto alfado”, “nota alpha”.

Optei por traduzir *square note* como “nota quadrada” e, apesar das fontes ibéricas consultadas nomearem “nota alpha”, julguei conveniente traduzir o termo *hanging/long note* como “nota oblíqua”.

- *Index/director* – “**guião**”.

Segundo Fernandez (1626, cap. 23, f 12v-13a), “Guiam demostra em que signo està o ponto primeiro da regra seguinte”. Bluteau (1713, v. 4, letra G, p. 156) esclarece que “Guião [...] he um sinal, que no fim da regra denota a figura, que esta na outra seguinte [...]”.

Portanto, *director* foi traduzido como guião, já que, de acordo com Morley, é um sinal localizado no final do pentagrama e indica a posição da primeira nota do próximo pentagrama.

- *Moode* – “**Modo**”.
- *Prolation* – “**Prolação**”.

Bermudo (1555, liv. 2, cap. 21, *f* 25v) elucida que “para saber todas las figuras que compases vale[n]: fueron inuentadas ciertas señales antepuestas al canto, y son dichas modo, prolacion, o tempo.” De acordo com Cerone (1613, liv. 6, cap. 50, p. 507), “em todo canto [de Organo] se halla *Modo*, *Tiempo* y *Prolacion*: perfeitos ò imperfeitos que sean; siendo atribuydo el *Modo* à la Maxima y à la Longa; el *Tiempo* à la Breue, y à la Semibreue la *Prolacion*.”

O Modo indica a divisão da Máxima e da Longa e não está relacionado aos “modos litúrgicos” ou “eclesiásticos” e nem ao modo maior ou menor da escala musical. É possível determinar o valor das figuras musicais a partir do sinal que determina os Modos, Tempo e Prolação.

Os tratados em latim apresentam a designação *Modus*, *Tempus* e *Prolatio* ao mencionarem estes três graus de mensura, também conhecidos como três Graus da Música (em latim: *gradibus Musicalibus*; *gradus Musicales*). Portanto, *Moode*, *Time*, *Prolation* foram traduzidos como Modo, Tempo e Prolação respectivamente.

- *Stroke* – “**tactus**”.
 - *more stroke* – “**tactus Maior**”.
 - *lesse stroke* – “**tactus Menor**”.
 - *proportionate stroke* – “**tactus Proporcionado**”.
 - *whole stroke* e *full/ful stroke* - “**tactus inteiro**”.

Morley define *stroke* como o sucessivo movimento da mão que controla a quantidade das notas e pausas. Em contrapartida, Simpson (1667, p. 18) explica que a mão movimenta-se igualmente para baixo e para cima e que este movimento é chamado *time* ou *measure*. The Pathway... (1596, *f* E1v), no entanto, nomeia-o *tacture* ou *striking*.

Portanto, como outros termos, os autores ingleses utilizam palavras diferentes para se referirem à mesma coisa.

De qualquer forma, os textos em latim apresentam a palavra *tactus*: Lossius (1563, f K2a), por exemplo, esclarece que

Tactus est successiua manus motio, omnium notularum ac pausarum in cantu mensuram dirigens (LOSSIUS, 1563, K2a-K2v).

tactus é o sucessivo movimento da mão que conduz a medida de todas as notas e pausas no canto.

Zarlino (1558) e Zacconi (1596), assim como outros autores italianos, empregam o vocábulo *battuta*.

De acordo com Tettamanti (2012, p. 250), “A *Battuta*, que em português significa ‘batida’, pode também ser chamada de tempo, medida, ou *tactus*.”. Sendo assim, optei por traduzir a palavra *stroke* como *tactus*, levando em consideração as fontes latinas.

Os termos *more stroke*, *lesse stroke* e *proportionate stroke* foram traduzidos como *tactus* Maior, *tactus* Menor e *tactus* Proporcionado respectivamente. The Pathway... (1596) faz uso da mesma nomenclatura e também classifica o *tactus* (*tacture*) em Maior, Menor e Proporcionado no qual

The great is that which fulfilleth the measure of a briefe.
The lesser is that which measureth a sembrieffe in his motion.
The proportionate tacture is that which containeth three sembrieffes as in a tripla, or in three minoms [sic] in perfect prolarion [sic]. (THE PATHWAY..., 1596, f E1v).

O Maior é aquele que preenche o valor de uma Breve.
O Menor é aquele que mede uma Semibreve em seu movimento.
O *tactus* Proporcionado é aquele que contém três Semibreves, como em uma Tripla, ou três Mínimas na Prolação Perfeita.

Em suma, o movimento da mão para baixo e para cima caracteriza o “*tactus* inteiro” (*whole stroke*), seja ele Maior, Menor ou Proporcionado, portanto *whole stroke* e *full/ful stroke* são traduzidos como “*tactus* inteiro”.

Pode-se observar ainda outra conotação para a palavra *stroke* (diálogos 133, 220, 230) e que não está relacionada com o movimento da mão:

- quando o aprendiz indaga sobre os sinais das pausas musicais (diálogo 133):

What strokes be these set after euery note?

“Que traços são estes depois de cada nota?”

- quando o Mestre explica sobre os sinais de mensuração cortados (diálogo 220 e 230):

The signe of this Moode set with a stroke parting it thus ♢ [...].

“O sinal deste Modo, disposto com um traço dividindo-o desta maneira ♢ [...].”

Portanto, nestes locais, *stroke* foi traduzido como “traço”, de acordo com o contexto.

- *Timing/ tyming/ time* – “**tempo**”.

No diálogo 128, Morley define *timing* como o espaço ou duração no qual uma nota pode ser sustentada no canto. Na marginália, no entanto, tem-se o registro *definition of time*. De qualquer forma, durante a primeira parte do tratado de Morley, o termo *timing/ tyming* é assinalado em apenas três locais, nos diálogos 124, 127 e 218. Admitindo que *timing/tyming* e *time* indiquem o mesmo assunto, minha opção recaiu por traduzi-los como “tempo”.

- *Time* – “**Tempo**”.

Há ainda outra acepção para a palavra *time*: Morley elucida que Tempo (*time*) é a duração da Breve pelas Semibreves.

Diferentemente do cantochão, que não tem variação de tempo, o canto figurado exhibe oito figuras musicais (Máxima, Longa, Breve, Semibreve etc.) cujos valores são aumentados ou diminuídos de acordo com o Modo, Tempo ou Prolação, também conhecidos como três Graus da Música (em latim: *musicae gradus*).

Com o intuito de padronizar a grafia e consequentemente facilitar a associação da palavra com seu real sentido, optei por grafar as palavras da seguinte maneira:

- “Tempo” com a primeira letra maiúscula e fonte normal representa a duração da Breve pelas Semibreves;
- “tempo” em letras minúsculas e fonte normal indica a duração das notas.

CAPÍTULO 3:
COMENTÁRIOS SOBRE O CONTEÚDO
DO TRATADO: FUNDAMENTOS MUSICAIS

Este capítulo tem como principal objetivo fornecer um guia para a leitura da primeira parte do tratado de Thomas Morley.

Serão abordados e discutidos os principais assuntos presentes no *A Plaine and Easie Introduction*. O intuito não é um estudo profundo e detalhado dos fundamentos da chamada Música Prática, mas apenas fornecer subsídios para o entendimento de todos os elementos musicais apresentados na primeira parte do tratado de Morley.

Para a elaboração deste capítulo, foram utilizados os trabalhos de autores citados por Morley e outros tratados musicais ingleses do século XVII. Buscou-se, sempre que possível, inserir fragmentos de tais obras com o intuito de ilustrar e, consequentemente, auxiliar a compreensão dos tópicos.

Fundamentar este capítulo com informações contidas nestas fontes primárias foi essencial para a compreensão da teoria musical apresentada pelas *auctoritates* citadas por Thomas Morley. Estudos recentes sobre o tema também foram importantes para a elaboração deste capítulo. Destacam-se os estudos de Smith (*The Performance of 16th-Century Music*, 2011); Mengozzi (*The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, 2010); Silva (Um modelo para a interpretação de polifonia renascentista, 2010); Tettamanti (Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara [...], 2010); Berger (*Mensuration and Proportion Signs – Origins and Evolution*, 2002); Apel (*The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, 1949) e tantos outros que constam nas Referências.

O capítulo foi dividido em dois tópicos principais: elementos melódicos e rítmicos, que serão detalhadamente explicados a seguir.

3.1. ELEMENTOS MELÓDICOS

3.1.1. Escala Musical (*Gammaut*)

Assim como a maioria dos tratados musicais do século XVI, a primeira lição musical apresentada por Morley é a descrição da Escala Musical, conhecida como *Gammaut*.

Gammaut era o âmbito no qual a música deveria ser escrita, normalmente formado por 20 notas (20 Signos), de Sol₂ até o Mi₄. William Bathe (1596?) elucida que

The Scale of Musick, which is called Gam-vt, containeth 10 rules, and as many spaces; and is set downe in letters and sillables [...] (BATHE, 1596?, f A4v).

a Escala de Música, que é chamada *Gammaut*, contém dez linhas e dez espaços, e é disposta em letras e sílabas [...].

Morley explica que “esta extensão era o âmbito da maioria das vozes, de modo que abaixo de Γ *ut* a Voz parecia como uma espécie de zumbido e acima de E *lá*, um tipo de chiado reprimido”.

No entanto, alguns tratados musicais mencionam uma extensão maior porque na prática, a canção ultrapassa esse limite, especialmente se considerarmos a Música Instrumental. O próprio Morley esclarece, no diálogo 107, que não há em música uma nota tão grave que não se possa emitir uma ainda mais grave e nem uma nota tão aguda que não se possa emitir uma ainda mais aguda de forma que, se considerar matematicamente, o *Gammaut* pode ser continuado infinitamente.

The Pathway... (1596), por exemplo, apresenta o *Gammaut* com vinte e três Signos (Figura 15), enquanto Playford (1655) comenta que ele é desenhado sobre quatorze linhas (Figura 16) no qual

Gam-ut is the lowest Note, and *Ela* the highest. And this the usuall *Gam-uts* in Mr. Morley and others, do no exceed; but it is well knowne that there are many Notes in use, both above and below exceed that compass, both in Vocall and Instrumentall Musick, and therefore ought not to be omitted (PLAYFORD, 1655, p. 3).

Γ *ut* é a nota mais grave e E *lá* a mais aguda. Este é o *Gammaut* mais comum, que tanto o Sr. Morley como outros não excedem, mas sabe-se que em uso há muitas notas que ultrapassam esta extensão, tanto acima quanto abaixo, na Música Vocal e Instrumental e, portanto, não deve ser omitido.

Keyes. Voices of soundes.

The double most lowvd.

The meane more lowvd.

The greater or better Keyes.

Keyes.	1 Flat	1 Natural	2 Flat	2 Natural	3 Flat	3 Natural
aa						la
gg						sol
ff						fa
ee						mi
dd					la	re
cc					sol	ut
bb					fa	
aa				la	mi	
gg				sol	re	
ff				fa	ut	ge
ee				mi		
dd			la	re		
cc			sol	ut		C
bb			fa			
aa		la	mi			
gg		sol	re			
ff		fa	ut			F
ee		mi				
dd	la	re				
cc	sol	ut				
bb	fa					
aa	mi					
gg	re					FG

Figura 15. Gammut com vinte e três Signos (THE PATHWAY..., 1596, fB1v).

The Gamvt or Scale of Musick
with the Names of the Cleaues and Notes in
there Seyerall Keyes

	aa	la mi re	la	la	mi
The Treble or highest Keyes	gg	sol re vt	sol	sol	la
	ff	fa vt	fa	fa	sol
	E	la	la	mi	b fa
	D	la sol	sol	la	la
	C	sol fa	fa	sol	sol
	B	fa # mi	mi	b fa	b fa
	A	la mi re	la	la	mi
	G	sol re vt	sol	sol	la
	ff	fa vt	fa	fa	sol
	E	la mi	la	mi	b fa
	D	la sol re	sol	la	la
	C	sol fa vt	fa	sol	sol
	B	fa # mi	mi	b fa	b fa
	A	la mi re	la	la	mi
The Meane or middle Keyes	G	sol re vt	sol	sol	la
	ff	fa vt	fa	fa	sol
	E	la mi	la	mi	b fa
	D	la sol re	sol	la	la
	C	sol fa vt	fa	sol	sol
	B	fa # mi	mi	b fa	b fa
	A	la mi re	la	la	mi
	G	sol re vt	sol	sol	la
	F	fa vt	fa	fa	sol
	E	la mi	la	mi	b fa
The Base or lowest Keyes	D	sol re	sol	la	la
	C	fa vt	fa	sol	sol
	B	mi	mi	b fa	b fa
	A	re	la	la	mi
	G	fa vt	sol	sol	la
	FF	fa vt	fa	fa	sol
	EE	la mi	la	mi	fa
	DD	sol re	sol	la	la
	CC	fa vt	fa	sol	sol
			(B) Durais	(B) Naturalis	(B) Mollaris
		1	2	3	

Figura 16. Gammaut com vinte e sete Signos (PLAYFORD, 1655, p.6).

Morley apresenta o *Gammaut* como se fosse uma escada representando a escala ascendente e descendente (Figura 17):

Signos superagudos	ee	la	la	1 VOZ.
	dd	la sol	sol la	2 VOZES.
	cc	sol fa	fa sol	2 VOZES.
	bb	fa mi	mi fa	2 VOZES, 2 claves
	aa	la mi re	re mi la	3 VOZES.
	g	sol re ut	ut re sol	3 VOZES.
Signos agudos	f	fa ut	ut fa	2 VOZES.
	e	la mi	mi la	2 VOZES.
	d	la sol re	re sol la	3 VOZES.
	c	sol fa ut	ut fa sol	3 VOZES.
	b	fa mi	mi fa	2 VOZES, 2 claves
	a	la mi re	re mi la	3 VOZES.
Signos Graves	G	sol re ut	ut re sol	3 VOZES.
	F	fa ut	ut fa	2 VOZES.
	E	la mi	mi la	2 VOZES.
	D	sol re	re sol	2 VOZES.
	C	fa ut	ut fa	2 VOZES.
	B	mi	mi	1 VOZ.
	A	re	re	1 VOZ.
	Γ	ut	ut	1 VOZ.

Figura 17. Tabela *Gammaut* - Thomas Morley.

A segunda coluna do lado esquerdo é ocupada pela letra inicial do nome de cada Signo (Γ, A, B, C, D, F etc.). Tal letra indica sua altura exata, como pode ser observado a seguir:

Figura 18. Altura exata das notas de acordo com a letra do *Gammaut*.

A primeira coluna do lado esquerdo da tabela refere-se à classificação dos Signos. Podem ser observados, na parte mais baixa da tabela, os Signos Graves (*graue or base keyes*) que geralmente são representados pelas letras maiúsculas (Γ - G), em seguida, encontram-se os Signos Agudos (*meane keyes*) que englobam as letras minúsculas (a - g) e na parte superior, localizam-se os Signos Superagudos (*double or treble keyes*) que são indicados frequentemente pelas letras minúsculas dobradas (aa - ee). A mesma classificação pode ser verificada, por exemplo, no *Gammaut* de Playford (Figura 16) ou *The Pathway...* (Figura 15).

Lossius (1563) e Listenius (1541) também classificam os Signos em três tipos: oito Graves (Γ - G), sete Agudos (a - g) e cinco Superagudos (aa - ee). Gaffurius (1512) e Ornithoparcus (1535), no entanto, descrevem oito Signos Graves (Γ - G), oito Agudos (a $\flat$ $\sharp$ c d e f g) e seis Superagudos (aa $\flat\flat$ $\sharp\sharp$ dd ee). Portanto não há uma regularidade no que diz respeito ao limite específico dos Signos.

Na imagem original do tratado de Morley, os colchetes que delimitariam este agrupamento também não são precisos. De qualquer forma, esta distinção faz-se necessária, pois evita a confusão entre os Signos homônimos como E *lá mi*, e *lá mi*, F *fá ut*, f *fá ut*, G *sol ré ut*, g *sol ré ut*.

No trecho a seguir é possível observar como o Mestre *Gnorimus* se refere a tais Signos para evitar enganos:

57 – Mes. [...] o que é feito em Γ *ut* também pode ser feito em G *sol ré ut*, assim como em g *sol ré ut* Superagudo; e [o que é feito] em C *fá ut*, pode ser [feito] também em C *sol fá ut* e em C *sol fá*; e [o] que [é feito] em F *fá ut* Grave, pode também ser feito em f *fá ut* Superagudo. No entanto, estes são os três principais Signos que contêm as três características ou Propriedades do canto. (grifo meu).

Nesta passagem, na qual o Mestre explica ao aprendiz sobre a Dedução das Vozes (que será detalhada adiante), é importante especificar a localização exata dos Signos homônimos. Note que ele utiliza os adjetivos “Superagudo” e “Grave”, pois F *fá ut* é classificado, de acordo com a tabela, como Signo Grave, enquanto f *fá ut* pertence aos Signos Superagudos.

No centro da tabela, em formato de escada, encontram-se as seis Vozes musicais também conhecidas como sílabas de Solmização: *ut, ré, mi, fá, sol, lá*. Estas Vozes são os elementos fundamentais do canto.

A combinação da letra (Γ , A, B, C, D, F etc.) com a sílaba latina de Solmização, ou seja, com a Voz (*ut, ré, mi, fá, sol, lá*), forma o nome composto do Signo.

Signo é, portanto, uma palavra que contém em si o nome da letra e o(s) nome(s) da(s) Voz(es). Por exemplo: o primeiro Signo é chamado Γ *ut* (*Gamma ut*) no qual *Gamma* é a letra e *ut* é a Voz; o terceiro Signo, $\sharp$ *mi* (*bê mi*) no qual $\sharp$ é a letra e *mi* é a Voz; o quinto Signo é D *sol ré*, D é a letra e *sol* e *ré* são as Vozes, o décimo Signo é $\flat$ *fá* $\sharp$ *mi* (*bê fá bê mi*) no qual $\flat$ é a letra e *fá* e *mi* são as Vozes.

Morley esclarece que ao todo são sete Claves: A, B, C, D, E, F, G, porém no canto, são usadas apenas quatro:

33 – *Mes*. Existem ao todo sete Claves (como disse antes) A, B, C, D, E, F, G; mas no canto usam-se apenas quatro, a saber: F *fá ut*, que em geral está no baixo ou parte mais grave e é constituída ou configurada deste modo, F ; a Clave C *sol fá ut*, que é comum a todas as partes e é deste modo, C ; a Clave de G *sol ré ut* que é geralmente usada na soprano ou na parte mais aguda e é feita desta maneira, G ; e a Clave b , que é comum a todas as partes, é assim b ou H ; a primeira [Clave] indica um semitom e *cantus mollis* e a outra significa um tom ou *cantus durus*.

As Claves, de acordo com Morley, devem ser colocadas no início do pentagrama e sobre a linha. A única Clave que pode eventualmente ser encontrada no espaço é a Clave b .

É possível observar linhas tracejadas horizontalmente formando um decagrama¹⁴ e as Claves em destaque na Figura 19:

Figura 19. Detalhe da parte central da tabela de *Gammaut* de Thomas Morley.

Esta representação auxilia no entendimento do diálogo 39 quando o Mestre explica ao aprendiz que ele deve “calcular a partir da Clave como se o pentagrama fosse a Escala de Música, designando para cada espaço e para cada linha um Signo diferente”.

Portanto, para localizar qualquer nota, é necessário identificar a Clave dentro do *Gammaut* e a partir daí imaginar que o pentagrama é um fragmento da Escala de Música (*Gammaut*). Por exemplo: imagine que a Clave C ocupa a terceira linha de qualquer pentagrama. Ao encontrar este sinal na Figura 19 percebe-se que, ao subir uma linha (o que

¹⁴ Duplo pentagrama.

seria a quarta linha daquele pentagrama) obtém-se o Signo e *lá mi* e que, ao descer uma linha (o que seria a segunda linha do mesmo pentagrama), encontra-se o Signo a *lá mi ré*.

Em *Annotations*, Morley comenta que

and though no vsual verse comprehend the whole scale, yet doth it a part ther of. For if you put any two verses together, you shal haue the whole Gam

thus: (MORLEY, 1597, p. 101).

embora nenhum pentagrama comum compreenda a Escala inteira, contudo faz parte dela, pois se colocas dois pentagramas quaisquer juntos terá o

Gammaut inteiro deste modo: .

Assim, a sobreposição de dois pentagramas representa o *Gammaut* completo e cada uma das linhas e espaços possui um Signo diferente.

Logo após apresentar o *Gammaut* ao aprendiz, Mestre *Gnorimus* explica que para o entendimento da Tabela ele deve “começar da palavra *Γut* na posição mais inferior e ir para cima até o final, sempre ascendendo.” Acrescenta ainda que em primeiro lugar o aprendiz tem “que aprendê-la perfeitamente sem o livro, ascendente e descendente e vice-versa”, em segundo, deve “aprender a conhecer onde cada Signo está, ou seja, se na linha ou no espaço” e em terceiro lugar “quantas Claves e quantas Vozes cada Signo contém.”.

A representação do *Gammaut* com as linhas tracejadas facilita a localização dos Signos. Para saber quantas Claves e quantas Vozes cada Signo contém, basta olhar para o lado direito da tabela do *Gammaut* (Figura20):

bb	fa $\sharp$ mi	mi fa	2 vozes, 3 claves
aa	la mi re	re mi la	3 vozes.
g	sol re <i>ut</i> <small>Setima como a primei.</small>	<i>ut</i> re sol	3 vozes.
f	fa <i>ut</i> <small>Sexta como a terceira</small>	<i>ut</i> fa	2 vozes.
e	la mi	mi la	2 vozes.
d	la sol re	re sol la	3 vozes.
c	sol fa <i>ut</i> <small>Quinta como a segunda.</small>	<i>ut</i> fa sol	3 vozes.
b	fa $\sharp$ mi	mi fa	2 vozes, 2 claves

Figura 20. Pormenor da tabela *Gammaut*.

Todos os Signos possuem uma Clave (lembrando que ao todo são sete: A B C D E F G), exceto os Signos $\flat$ fá $\sharp$ mi ($\flat$ fá $\flat$ mi), que possuem duas Claves ($\flat$ e $\sharp$):

26 – *Phi*. Entendo o que queres dizer, de modo que todo Signo tem uma Clave, exceto **$\flat$ fá $\sharp$ mi**.

27 – *Mes*. [...] O resto que vês escrito em sílabas são os nomes das notas.

28 – *Phi*. [...] mas não vejo razão por que dizer que dois **bb** são duas Claves distintas, tendo em vista que eles são apenas uma Clave nomeada duas vezes.

29 – *Mes*. A Heráldica responderá por mim: se a ela perguntares por que dois homens de mesmo nome não deveriam receber apenas um brasão, ela [a Heráldica]

responderá prontamente que são famílias diferentes e, portanto, devem receber vestimentas diferentes. Então estes dois **bb**, embora sejam compreendidos sob o mesmo nome são, contudo, de natureza e caráter diversos.

Portanto, os dois **bb**, compreendidos sob o mesmo nome do Signo **bbfabmi**, desempenham funções distintas e por isso recebem dois sinais diferentes (**b** e **bb**) e não podem ser classificados da mesma forma, pois a ausência ou presença da Clave **b** determina a Propriedade daquele canto.

3.1.2. Dedução e suas Propriedades

3.1.2.1. Dedução

Gaffurius (1512) em seu tratado *Practica musicae* explica que

Deductio est sex ipsarum syllabarum diatonica ac naturalis progressio: ut ascendendo: hoc ordine: ut re_mi fa sol la, descendo vero: la sol fa mi re. (GAFFURIUS, 1512, liv. 1, cap. 4, f 7v).

Dedução é uma progressão natural e diatônica de seis sílabas em ordem ascendente: ut, ré, mi, fá, sol, lá ou descendente: lá, sol, fá, mi, ré, ut.

e que

Exachordum n. est comprahensio sex chordarum diatonica dimensione dispositarum quarum nomina sunt: ut re mi fa sol la. (GAFFURIUS, 1512, liv. 1, cap. II, f 5a).

de fato, um hexacorde é a compreensão de seis cordas [notas] dispostas na medida diatônica cujos nomes são: ut, ré, mi, fá, sol, lá.

Portanto, estas seis Vozes também eram conhecidas como hexacorde, que em grego significa “seis cordas”. Zarlino (1558) afirma:

Et perche ciascuno Essachordo si compone di Sei chorde, però è denominato da tal numero: che vuol dire Di sei chorde. E ben vero, che a ciascuno di essi, aggiunse per commodità de i cantante alcune di queste sei sillabe, cioè Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La: cauate dall’Hino di Santo Giouanni Battista, il quale incomincia in tal modo; Vt queant laxis Resonare fibrir Mira gestorum Famuli tuorum, Solue polliuti Labij reatum Sancte Iohannes; (ZARLINO, 1558, p. 103).

e porque cada Hexacorde consiste em seis cordas, no entanto, é denominado por tal número, o que significa ‘de seis cordas’. É verdade que a cada uma delas acrescentam-se, para a comodidade dos cantores, algumas destas seis sílabas, que são *ut, ré, mi, fá, sol, lá*, retiradas do hino a São João Batista que começa assim: Vt queant laxis Resonare fibrir Mira gestorum Famuli tuorum, Solue polliuti Labij reatum Sancte Iohannes.

Dedução, então, nada mais é que a sequência das seis Vozes musicais (*ut, ré, mi, fá, sol, lá*). Esta disposição resulta em um padrão intervalar fixo, a saber: Tom (T) – Tom – Semitom (St) – Tom – Tom.

Como referido, são sete Signos que se repetem nas oitavas superiores totalizando, desta maneira, vinte Signos. Destes sete Signos, três deles são mais importantes (Γ *ut*, C *fá ut* e F *fá ut*) porque é a partir deles que se inicia a Dedução das seis Vozes (Figura 21):

Figura 21. As sete Deduções

A Voz *ut* é o princípio da Dedução. Logo, existem sete Deduções, pois são sete os Signos que possuem *ut* em seu nome (Γ *ut*, C *fá ut*, F *fá ut*, G *sol ré ut*, c *sol fá ut*, f *fá ut*, g *sol ré ut*).

57 – Mes. [...] o que é feito em Γ *ut* também pode ser feito em G *sol ré ut*, assim como em g *sol ré ut* Superagudo; e [o que é feito] em C *fá ut*, pode ser [feito] também em C *sol fá ut* e em C *sol fá*; e [o] que [é feito] em F *fá ut* Grave, pode também ser feito em f *fá ut* Superagudo. No entanto, estes são os três principais Signos que contêm as três características ou Propriedades do canto.

Neste trecho temos dois pontos importantes para serem discutidos: o primeiro refere-se às repetições das Deduções e o segundo está relacionado às três características ou Propriedades destas Deduções.

Na passagem acima, Morley explica que a Dedução feita no Signo Γ *ut* é a mesma feita nos Signos G *sol ré ut* & g *sol ré ut*, ou seja, a sequência intervalar é a mesma, pois se trata da mesma nota só que em oitavas diferentes. Com isto, pode-se observar na Figura 21 que a quarta e sétima Deduções são repetições da primeira, a quinta Dedução é a repetição da segunda, enquanto a sexta é a repetição da terceira Dedução. Além disso, ele comenta que Γ *ut*, C *sol fá ut* & F *fá ut* são importantes porque contêm as três Propriedades (*proprietates*) do canto que são *b durum*, *naturalis* e *b molle* respectivamente.

3.1.2.2. Propriedades

A Propriedade do canto está intimamente ligada à característica da nota Si. Havia duas formas da letra “b” para diferenciar as duas alturas disponíveis para o Si: o $\flat$ *quadratum* e o *b rotundum*. Silva esclarece que:

A relação intervalar entre todas as letras é constante: todas as notas distam de um tom das suas vizinhas, com exceção da distância entre E e F, que é sempre meio tom, e da distância entre a nota B e as suas vizinhas que depende da sua “natureza”. B é a única nota do *gammaut* que aceita duas variantes, *mollum* [sic] ou *durum*. Quando B é “mole”, dista meio tom de A e um tom de C; quando B é “duro”, dista um tom de A e meio tom de C. Nota-se que a nota B é a única a assumir duas naturezas diversas; tal deve ser indicado no início do pentagrama, convencionando-se a colocação de um $\flat$ na linha ou espaço relativo à nota B quando a melodia está em *cantus mollum* [sic] (a inexistência do sinal indica, obviamente, *cantus durum*). (SILVA, 2010, p. 136).

Como mencionado, a Dedução das seis Vozes produz uma sequência de intervalos: T-T-St-T-T. Neste fragmento, Silva afirma que o meio tom pode ser encontrado entre as notas Mi – Fá, Lá – Si $\flat$ e entre Si – Dó. Portanto, quando o Si é grafado com o *b rotundum*, indica *cantus mollis* e quando não apresenta sinal no início do pentagrama está em *cantus durus*.

Figura 22. Relação intervalar da Dedução das seis Vozes

Cada uma das sete Deduções se canta por uma das três Propriedades: *b durum*, *naturalis* ou *b molle*.

A primeira Dedução se canta pela Propriedade de *b durum* porque tem sua origem no Signo Γ *ut*. Mestre *Gnorimus* informa a seu aluno, no diálogo 61, que “[esta] é uma Propriedade do canto na qual a [Voz] *mi* é sempre cantada em $\flat$ *fá* $\sharp$ *mi* e sempre ocorre quando cantas *ut* em Γ *ut*”. Seu reconhecimento se dá pela ausência da Clave $\flat$ no início do pentagrama.

Figura 23. Propriedade de *b durum*.

A segunda Dedução está em Propriedade *naturalis* e origina-se do Signo C fá ut. O Mestre explica a *Philomathes*, no diálogo 63, que “[esta] é uma Propriedade do canto na qual podes cantar tanto a [Voz] fá quanto mi em $\flat$ fá $\sharp$ mi, conforme ela for marcada $\flat$ ou $\sharp$ e é quando o *ut* está em C fá ut”.

Figura 24. Propriedade *naturalis* em *cantus mollis*.

Morley não dá exemplos da Propriedade *naturalis* em *cantus durus*, mas Playford (1655) a apresenta desta forma:

Figura 25. Propriedade *naturalis* em *cantus durus* (PLAYFORD, 1655, p.27).

Na Figura 24, a Voz fá está no Signo $\flat$ fá $\sharp$ mi, enquanto na Figura 25, tem-se a Voz *mi*.

A Propriedade de *b molle*, presente na terceira Dedução, é reconhecida pela Clave $\flat$ indicada no início do pentagrama. Mestre *Gnorimus* diz ao aprendiz, no diálogo 67, que “[esta] é uma Propriedade do canto na qual a [Voz] *fá* deve ser sempre cantada em $\flat$ *fá* $\sharp$ *mi* e é quando o *ut* está em F *fá ut*”.

Figura 26. Propriedade de *b molle*.

É possível localizar, deste modo, em todo *Gammaut* sete Deduções das quais três delas estão em *b durum*, duas em *naturalis* e duas em *b molle*:

ee					lá		
dd					lá	sol	
cc					sol	fá	
bb					fá	$\flat$ mi	
aa				lá	mi	ré	
g				sol	ré	ut	
f				fá	ut	[7]	
e			lá	mi	[6]		[1] de Γ - E = Propriedade de <i>b durum</i>
d		lá	sol	ré			[2] de C - a = Propriedade <i>naturalis</i>
c		sol	fá	ut			[3] de F - d = Propriedade de <i>b molle</i>
$\flat$		fá	$\flat$ mi	[5]			[4] de G - e = <i>b durum</i>
a		lá	mi	ré			[5] de c - aa = <i>naturalis</i>
G		sol	ré	ut			[6] de f - dd = <i>b molle</i>
F		fá	ut	[4]			[7] de g - ee = <i>b durum</i>
E	lá	mi	[3]				
D	sol	ré					
C	fá	ut					
B	mi	[2]					
A	ré						
Γ	ut	[1]					

Figura 27. Deduções e Propriedades do canto.

Entretanto, Morley observa que a Propriedade *naturalis* ocorre somente no cantochão, pois no canto figurado apenas duas Propriedades são usadas de fato:

But though, as I said, these three properties be found in plainsong, yet in pricktsong they be but two: that is, either sharp or flat, for where nature is, there no b. is touched. (MORLEY, 1597, p. 203).

embora, como eu disse, estas três Propriedades sejam encontradas no cantochão, contudo no canto figurado são apenas duas, isto é, ou *durum* ou *molle*, pois onde é *naturalis* nenhum b é alcançado.

A Propriedade *naturalis* é usada apenas no cantochão, já que a melodia geralmente não alcança a nota Si. Em resumo, as melodias estão em *cantus durus* ou *mollis* e transitam pela Propriedade *naturalis*.

Assim sendo, para saber se a melodia está *cantus mollis* basta observar a Clave *b* indicada no início do pentagrama. A ausência de tal sinal sugere que o *cantus* seja *durus*, como pode ser confirmado por este excerto do tratado de Morley: “64 – *Phi*. E se não houver nenhuma marca? 65 – *Mes*. Supõe-se que seja [*b*] *durum* ”, enquanto a presença da Clave *b* sugere *cantus mollis*.

3.1.3. Solmização e Mutação

3.1.3.1. Solmização

Guido d’Arezzo (c. 995-1050), um dos mais influentes teóricos musicais da Idade Média, é conhecido pelo desenvolvimento de um sistema de notação de altura do som usando quatro linhas e também pela difusão de um método de solfejo, denominado Solmização.

Ornithoparcus (1535) esclarece que

Vnde Solfizatio est cuiuslibet cantus, per voces musicales, iuxta exigentiam mi et fa, regulata modulatio. Est enim solfizare (teste Gafforo) sillabas ac nomina vocum exprimere. (ORNITHOPARCUS, 1535, f B5v).

Solmização é a melodia regulada pelas Vozes musicais, de acordo com a exigência do *mi* e *fá*. Solmizar é, portanto, (como Gaffurius testemunha) expressar as sílabas e os nomes das Vozes.

De acordo com Cohen (2002, p. 339-340), o tratado *Dialogus de musica*, atribuído a Pseudo-Odo de Cluny, influenciou Guido d’Arezzo. Duas convenções gráficas foram introduzidas pelo *Dialogus de musica* e permaneceram em uso:

- letra maiúscula e minúscula para distinguir as oitavas das notas (A, a, aa);
- uso de duas formas da letra “b” para diferenciar as duas alturas disponíveis para a nota Si: o “b quadrado” (*quadratum* / *b durum*) e o “b mol” (*b molle*)

Mengozzi (2010, p. 1) afirma ainda que, por volta de 1032 em sua *Epistola ad Michahenlem*, o monge Guido d’Arezzo propôs um novo método para canto baseado em seis sílabas *ut, ré, mi, fá, sol, lá*, que correspondia às primeiras sílabas de cada verso do Hino a São João *Ut queant laxis*:

Ut queant laxis

Resonare fibris

Mira Gestorum

Famuli tuorum

Solue poluti

Labij reatum

Sancte Ioannes

Smith (2011, p. 22) chama atenção para o fato de que, num mundo sem livros impressos, havia grande necessidade de memorização tanto para o aprendizado geral quanto para o aprendizado musical, pois muitas vezes um único manuscrito de música servia para todo o coral. Ela comenta ainda que nos monastérios medievais o monge dispunha de muito tempo cantando nos Ofícios Divinos e no aprendizado destas canções.

Logo, o desenvolvimento de métodos de Solmização, a partir do século XI, amenizou a dificuldade do ensino e aprendizagem daquele repertório. Smith (2011, p. 23) acrescenta ainda que “desta forma pode-se concluir que Solmização, ao menos em sua origem, não era apenas um método criado para ajudar a leitura à primeira vista, mas também para memorizar música”.

Este método de leitura atribuído a Guido circulou por toda Europa e segundo Silva “o seu tratado *Micrologus*, datado de cerca 1026, foi, a seguir aos escritos de Boethius, o tratado de Música mais difundido durante a idade média [...]”. Portanto não é de se admirar o fato deste sistema ter sido apresentado em tratados musicais até o século XIX.

A Solmização inglesa, no entanto, difere daquela praticada no continente¹⁵ europeu. Os teóricos ingleses adotaram um sistema que continha apenas quatro sílabas de Solmização – *mi, fá, sol, lá* (assunto que será tratado adiante).

3.1.3.2. Mutaço

Neste subcaptulo pretende-se elucidar, de modo geral, como a Solmizao era ensinada no continente europeu e como Morley aborda este tema.

A slaba de Solmizao (Voz) uma ferramenta usada para facilitar a leitura de uma linha meldica primeira vista, mas no indica a altura real daquela nota, pois, por exemplo,

¹⁵ “Continente” um termo genrico adotado neste trabalho para se referir unicamente queles tratados citados por Thomas Morley durante a primeira parte do *A plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, a saber: Aaron, Gaffurius, Glareanus, Listenius, Lossius, Ornithoparcus, Zacconi e Zarlino.

A Mutao feita nos Signos que contm mais de uma Voz e nunca permitida entre as Vozes *f* e *mi* do Signo $\flat$ *f* $\natural$ *mi*, pois alm de no terem o mesmo som, esta converso afetaria a relao intervalar entre as notas, como pode ser verificado abaixo:

e				<i>l�</i>
d			<i>l�</i>	<i>sol</i>
c			<i>sol</i>	<i>f�</i>
$\flat$	Tom	{	<i>f�</i>	$\natural$ <i>mi</i>
a			<i>l�</i>	<i>mi</i>
G			<i>sol</i>	<i>r�</i>
F			<i>f�</i>	<i>ut</i>
E			<i>l�</i>	<i>mi</i>
D			<i>sol</i>	<i>r�</i>

Figura 29. Representao da relao intervalar entre os Signos $\flat$ *f* $\natural$ *mi* & *c sol f*.

Portanto, Mutao significa abandonar uma Voz e pegar outra do mesmo Signo, ou seja, com o mesmo som, para solmizar acima do *l* ou abaixo do *ut*.

3.1.3.3. Mutao no Continente

Basicamente, a Mutao ensinada nos tratados que circulavam no continente europeu consistia na seguinte frmula: a Mutao sempre ocorria na Voz *r* para melodias ascendentes e na Voz *l* para as melodias descendentes.

De acordo com a Clave, indicada no incio de qualquer pentagrama, possvel determinar quais Dedues sero utilizadas.

No caso de no haver sinal, as Dedues em *b durum* e *naturalis* so solicitadas. Neste caso, a Mutao em melodias ascendentes sempre ocorre quando se alcana a Voz *r* da nova Deduo e nas melodias descendentes, sempre quando se atinge a Voz *l* da nova Deduo, como pode ser verificado em vermelho na Figura 30.

Listenius (1541) explica que

In cantu quidem $\natural$ *durali* ascendendo in D, et a.
Descendendo uero in E, a, et suis octauis.
(LISTENIUS, 1541, liv. 1, cap. 5, f A8a).

no *cantus* $\natural$ *durus*, [a Mutao ocorre] ascendendo
[nos Signos] em D, a; descendo, de modo
apropriado, [nos Signos] E, a & em suas oitavas.

Ou seja, a Mutao acontece sempre nos Signos D *sol r*, a *l mi r*, d *l sol r*, aa *l mi r* quando a melodia est subindo e sempre nos Signos aa *l mi r*, e *l mi*, a *l mi r*, E *l mi* quando a melodia est descendo. Lembre-se que no *cantus durus*, apenas as Dedues em *b durum* e *naturalis* so usadas:

Figura 33. Mutao na escala *bmollaris* ascendente e descendente (LISTENIUS, 1541, liv. 1, cap. 6, f B2a).

Apesar do Signo F *f ut*, localizado abaixo de Γ *ut*, no ser indicado na maioria das representaes do *Gammaut*, ainda assim era considerado naquelas composies em *cantus mollis* (Figura 33). Como j evidenciado, a maioria das canes ultrapassava, em prtica, a extenso do *Gammaut*.

Durante o dilogo 107 no tratado de Morley, por exemplo, o Mestre *Gnorimus*, quando indagado pelo aprendiz como se deve comear a Solmizao de uma melodia cuja primeira nota mais grave que aquela representada no *Gammaut* (Γ *ut*), informa que a Msica no se limita a fronteiras estabelecidas e que “ no se pode emitir nenhuma nota to aguda que no se possa emitir uma ainda mais aguda e nenhuma nota to grave que no se possa emitir uma ainda mais grave”. Desta forma, pode-se cantar *ut* naquele Signo F, localizado abaixo do Signo Γ *ut*, pois, embora no exista *r* no Signo Γ *ut*, nem *mi* em A *r*, nem *f* em $\natural$ *mi*, uma vez que estas Vozes esto presentes em suas oitavas, podem ser nomeadas, deste modo:

Signo real	Solmização	Signos uma oitava acima
D <i>sol ré</i>	<i>l��</i>	d <i>l�� sol ré</i>
C <i>f�� ut</i>	<i>sol</i>	c <i>sol f�� ut</i>
$\natural$ <i>mi</i>	<i>f��</i>	b <i>f�� �� mi</i>
A <i>r��</i>	<i>mi</i>	a <i>l�� mi ré</i>
Γ <i>ut</i>	<i>r��</i>	G <i>sol r�� ut</i>
F	<i>ut</i>	F <i>f�� ut</i>

Figura 34. Como nomear notas que excedem o *Gammaut*.

É possível confirmar que, embora a sílaba de Solmização *ré* não pertença ao Signo Γ *ut*, ela pode ser pronunciada naquele lugar, pois a Voz *ré* está presente no Signo G *sol ré ut*, ou seja, uma oitava acima. O mesmo ocorre com a Voz *mi* no Signo A *ré*, já que em sua oitava tem-se o Signo a *lá mi ré* e, portanto, pode-se proferir a sílaba *ré*¹⁶.

Em suma, a Mutação:

- deve ser feita apenas quando necessária;
- ocorre naqueles Signos com duas ou mais Vozes;
- é proibida nos Signos $\flat$ *fá* $\sharp$ *mi*, já que as Vozes *b molles* não podem ser trocadas pelas *b dura* porque são dissonantes;

Além disso, deve-se sempre olhar o sinal de Clave no início do pentagrama: a ausência do sinal $\flat$ indica a utilização de escalas que contêm Deduções cujas Propriedades são de *b durum* e *naturalis*. Por outro lado, a presença deste sinal informa o emprego de escalas que contêm Deduções *b molle* e *naturalis*.

3.1.3.4. Mutação de acordo com Thomas Morley

De acordo com Barnett (2002, p 436), a Solmização inglesa difere notadamente daquela praticada e ensinada no continente europeu, apesar de terem o mesmo fundamento. Aliás, é possível encontrar entre os vários autores ingleses maneiras distintas do ensino da Solmização. Cabe ressaltar, no entanto, que não é foco deste trabalho investigar e nem discutir as particularidades dos tratadistas ingleses.

Sendo assim, este subcapítulo tem como objetivo evidenciar as diferenças e semelhanças da prática continental e daquela ensinada por Thomas Morley em seu tratado.

3.1.3.4.1. Dedução Contínua

Após apresentar o *Gammaut*, as Claves e Signos, Mestre *Gnorimus* explica a Dedução contínua das seis notas e recomenda que o *ut* deve ser pronunciado apenas na nota mais grave da melodia.

Sobre as Propriedades do canto, Morley fornece um exemplo que mostra as três Deduções ilustrando, desta forma, as três Propriedades:

¹⁶ Dentro da Música *ficta*, é possível cantar uma Voz em um Signo que não a contém e pode ser: tolerável quando se canta uma Voz que está presente na oitava acima daquele Signo; ou intolerável quando se canta uma Voz que não está presente naquele Signo e nem em sua oitava, por exemplo, cantar *fá* em E *lá mi*.

Figura 35. As três Propriedades – *b durum*, *naturalis* e *b molle*.

Morley (1597, p. 203) esclarece que as três Propriedades são encontradas no cantochão, mas no canto figurado apenas duas são, de fato, usadas: *b molle* e *b durum*. Segundo Owens (1998, p. 202), esta passagem sugere que Morley emprega a dicotomia *durus-mollis* da teoria continental. Portanto, as Mutações operam no *cantus durus* entre a Propriedade de *b durum* e *naturalis*, enquanto no *cantus mollis*, entre a Propriedade de *b molle* e *naturalis*.

O Mestre pede então para que o aprendiz cante o exemplo a seguir, que está em *cantus durus*:

Figura 36. Melodia em *cantus durus*.

Philomathes nomeia corretamente as seis primeiras notas, assim:

Figura 37. Melodia em *cantus durus* solmizada por *Philomathes*.

Neste momento, surge uma dúvida: como nomear aquela nota que se encontra acima do *lá*?

Para resolvê-la, o Mestre então pergunta ao aprendiz em qual Signo a nota está e ele responde que se encontra no Signo F *fá ut* (Figura 38). Portanto, há uma Clave (F) e duas Vozes (*fá* e *ut*).

Pode-se concluir que naquele ponto a Voz *fá* deve ser pronunciada, já que, como o Mestre havia advertido, nunca se deve cantar *ut*, exceto na nota mais grave. Além disso, a Voz *ut* é o início da Dedução da Propriedade de *b molle* e deve ser descartada, já que temos uma melodia no contexto de *cantus durus*, que opera com as Deduções cujas Propriedades são *b durum* e *naturalis*.

Morley ainda apresenta três outros exemplos que elucidam a Mutao: dois em *cantus mollis* e outro com um $\flat$ no Signo E *l mi*.

f			<i>f��</i>
e			<i>mi</i>
d		<i>l��</i>	<i>r��</i>
c		<i>sol</i>	<i>ut</i>
$\flat$		<i>f��</i>	
a	<i>l��</i>	<i>mi</i>	
G	<i>sol</i>	<i>r��</i>	
F	<i>f��</i>	<i>ut</i>	
E	<i>mi</i>		
D	<i>r��</i>		
C	<i>ut</i>		

Figura 40. Mutao com Propriedade *naturalis* em *cantus mollis*.

aa		<i>l��</i>	
g		<i>sol</i>	
f		<i>f��</i>	
e		<i>mi</i>	
d	<i>l��</i>	<i>r��</i>	
c	<i>sol</i>	<i>ut</i>	
$\flat$	<i>f��</i>		
a	<i>mi</i>		
G	<i>r��</i>		
F	<i>ut</i>		

Figura 41. Mutao em *cantus mollis*.

Na Figura 40, a stima nota est em $\flat$ *f* $\natural$ *mi* e, devido presena da Clave $\flat$, pronuncia-se a Voz *f* naquele lugar. Por outro lado, a stima nota da Figura 41 est em e *l mi*. O *l* descartado, primeiro porque no faz sentido fazer a Mutao e logo em seguida ter de faz-la novamente, j que a melodia continua ascendendo, e tambm porque o *l* uma Voz cuja Propriedade *b durum*. Portanto, deve-se proferir a Voz *mi*.

Para saber por qual Deduo e Propriedade se canta qualquer nota, Morley (1597, p. 201) explica que se deve nomear a nota e ento descer at o *ut*. Por exemplo: para saber por qual Propriedade se canta *sol* em c *sol f ut*, necessrio descer desta forma: *sol, f, mi, r, ut* e com isto encontra-se o *ut* em F *f ut*, que pertence a Propriedade *naturalis*:

c		<i>sol</i>	<i>f��</i>	<i>ut</i>
$\flat$		<i>f��</i>	$\natural$ <i>mi</i>	
a	<i>l��</i>	<i>mi</i>	<i>r��</i>	
G	<i>sol</i>	<i>r��</i>	<i>ut</i>	
F	<i>f��</i>	<i>ut</i>		

Figura 42. Para saber por qual Propriedade e Deduo se canta a nota *sol* de c *sol f ut*.

As Mutaoes que se sucedem no *cantus mollis*, segundo Morley, esto evidenciadas na Figura seguinte:

ee					lá	lá	
dd					sol	sol	lá
cc					fá	fá	sol
bb					mi	mi	fá
aa					ré	ré	mi
g					ut	ut	sol
f							fá
e							mi
d			lá	sol	ré		lá
c			sol	fá	ut		sol
b			fá	mi			fá
a		lá	mi	ré			mi
G		sol	ré	ut			sol
F		fá	ut				fá
E		mi					mi
D	lá	ré					ré
C	sol	ut					lá
b	fá						sol
A	mi						fá
Γ	ré						mi
F	ut						ré
							ut

Figura 43. Mutações entre Deduções cujas Propriedades são *b molle* e *naturalis* de acordo com Morley.

Ao ser indagado pelo Mestre *Gnorimus* sobre a possibilidade de cantar a melodia da Figura 41 de outra forma, *Philomathes* declara que é possível, desde que se mantenha a afinação, pois segundo ele, as três primeiras notas (e suas oitavas também) podem ter seus nomes alterados de *ut-ré-mi* para *fá-sol-lá*, assim:

Figura 44. Três primeiras notas com nomes alterados.

O resultado, portanto, é uma escala idêntica em destaque na Figura 40:

aa		lá
g		sol
f		fá
e		mi
d		ré
c		ut
b		
a	lá	mi
G	sol	ré
F	fá	ut

Figura 45. Mutações em *cantus mollis* com o nome alterado das três primeiras notas.

Sobre a utilização de apenas quatro Vozes, Playford (1655) descreve que

[...] but in these later times, fowre of them are onely in use, which are Sol, La, Mi, Fa; so that Ut and Re, are changed into Sol La [...] (PLAYFORD, 1655, p.2).

[...] ultimamente somente quatro delas [Vozes] estão em uso: que são *sol*, *lá*, *mi*, *fá*, de modo que *ut* e *ré* foram alteradas para *sol* e *lá* [...].

Simpson (1667, p.5), ao justificar o emprego de apenas quatro sílabas de Solmização, afirma que as quatro Vozes (*mi*, *fá*, *sol*, *lá*) são necessárias e auxiliam a afinação, enquanto as outras duas Vozes (*ut* e *ré*) são supérfluas e por isso são deixadas de lado pela maioria dos professores de sua época. De acordo com Bathe (1596?), por uma questão de eufonia (*euphoniae gratia*)

[...] euery *re*, should be named *la*, when you ascend to it, or descend from it: and that euery *ut*, should bee named *sol* [...] (BATHE, 1596?, f A6v).

[...] todo *ré* deve ser nomeado *lá* quando ascende a ele ou descende dele, e todo *ut* deve ser nomeado *sol* [...].

Apesar de Morley ensinar a Solmização empregando as Vozes *ut* e *ré*, é possível observar que na prática ele também adota apenas as quatro sílabas de Solmização, pois os últimos exemplos de cantochão que o Mestre entrega ao aprendiz para que possa praticar sozinho possuem somente as Vozes *mi*, *fá*, *sol*, *lá*¹⁷.

De qualquer forma, o emprego das quatro sílabas de Solmização, apesar de não ser explícito por Morley, pode ser evidenciado no diálogo 47, quando o Mestre explica ao aprendiz que, em uma Dedução de seis notas, o nome (Voz) pode ser usado apenas uma vez, mas que, na verdade, não importa o nome dado àquela nota se conseguir manter a afinação correta. Além disso, no diálogo 102, como mencionado, *Philomathes* esclarece que as três primeiras notas podem ter seus nomes alterados, desde que se mantenha a afinação.

As diferenças e semelhanças durante a Mutação em *cantus durus* e *cantus mollis* de acordo com Thomas Morley e aquela descrita geralmente nos tratados continentais podem ser observadas a partir dos seguintes esquemas, visto que o sinal = indica as duas possibilidades de nomeação da nota e / simboliza o ponto da Mutação:

¹⁷ Cf. p. 205.

MORLEY ut= ré= mi fá sol lá/ fá sol lá/ mi fá sol lá/ fá sol lá/ mi fá sol lá
sol lá/

CONTINENTE ut ré mi fá/ ré mi fá sol/ ré mi fá/ ré mi fá sol/ ré mi fá sol lá

MORLEY lá sol fá mi/ lá sol fá/ lá sol fá mi/ lá sol fá/ lá sol fá mi/ ré= ut=
lá sol

CONTINENTE lá sol fá mi/ lá sol fá/ lá sol fá mi/ lá sol fá/ lá sol fá mi ré ut

Figura 46. Solmização em *cantus durus* ascendente e descendente segundo a prática continental e de Thomas Morley.

MORLEY ut= ré= mi= fá sol lá/ mi fá sol lá/ fá sol lá/ mi fá sol lá/ fá sol lá
fá sol lá/

CONTINENTE ut ré mi fá sol/ ré mi fá/ ré mi fá sol/ ré mi fá/ ré mi fá sol lá

MORLEY lá sol fá/ lá sol fá mi/ lá sol fá/ lá sol fá mi/ lá sol fá/ mi= ré= ut=
lá sol fá

CONTINENTE lá sol fá/ lá sol fá mi/ lá sol fá/ lá sol fá mi/ lá sol fá mi ré ut

Figura 47. Solmização em *cantus mollis* ascendente e descendente segundo a prática continental e de Thomas Morley.

Em suma, no continente, a Mutaço nas melodias ascendentes (*cantus durus* e *cantus mollis*) ocorre quando se encontra a Voz *ré* da nova Deduço, enquanto em Morley necessrio chegar at a Voz *lá* da Deduço atual para fazer, ento, a Mutaço. Nas melodias descendentes, no entanto, as duas prticas so idnticas: busca-se sempre o *lá* da nova Deduço.

Na Figura 46, segundo Morley, possvel observar que os dois primeiros Signos podem ser solmizados de outra maneira substituindo o *ut* e *ré* pelo *sol* e *lá*. O mesmo ocorre na Figura 47, s que desta vez com os trs primeiros Signos. Com isso, a slaba de Solmizaço que qualquer Signo recebe idntica uma oitava acima ou abaixo e o semitom localiza-se sempre entre as Vozes *mi-f* e *lá-f* nas melodias ascendentes, ao passo que nas melodias descendentes, entre as Vozes *f-mi* e *f-lá*.

O último exemplo de canto em Dedução contínua é aquele que contém $\flat$ no Signo E *lá mi*, desta forma:

Figura 48. Último exemplo em Dedução contínua com $\flat$ no Signo E *lá mi*.

Duas questões são levantadas pelo aprendiz: a) como começar a Solmização, já que a primeira nota encontra-se fora do limite do *Gammaut*; b) como solmizar o Signo E *lá mi*, já que ele apresenta um $\flat$.

Como evidenciado, na prática, o *Gammaut* ultrapassava o limite dos vinte Signos expostos por Morley. Assim, para solmizar este exemplo, devem ser consideradas as Vozes dos Signos uma oitava acima¹⁸. Portanto, é possível cantar *ré* em Γ *ut*, *mi* em A *ré*, *fá* em $\flat$ *mi* e assim com as demais notas:

Figura 49. Solmização em *cantus mollis* com $\flat$ no Signo E *lá mi*.

Com relação ao $\flat$ presente no Signo E *lá mi*, Morley apenas esclarece que, assim como é possível cantar *lá* em D *sol ré* (Figura 49), pode-se cantar *fá* em E *lá mi* alterando um pouco a afinação. Ele também sugere que há vários outros $\flat$ em Música, por exemplo, $\flat$ em A *lá mi ré*, porém não desenvolve o tema, pois o julga desnecessário. No entanto, para uma melhor compreensão dos últimos cantochões fornecidos por Morley, julgo necessário um estudo mais cuidadoso deste tópico¹⁹.

¹⁸ Cf. p. 202 (diálogo 107).

¹⁹ Para uma melhor compreensão, ver *Música ficta*, p. 95.

3.1.3.4.2. Dedução Disjunta

Após descrever como se deve solmizar uma melodia em graus conjuntos, Mestre *Gnorimus* explica que para solmizar os saltos intervalares de uma melodia, deve-se imaginar notas preenchendo o intervalo. Deve-se ter em mente o som da última nota:

Figura 50. Dedução disjunta.

Para encerrar o assunto sobre a Solmização, o Mestre fornece o seguinte exemplo para que *Philomathes* possa solmizar:

Figura 51. Último exemplo de Solmização oferecido a *Philomathes*.

Levando em consideração todas as recomendações presentes na primeira parte do tratado *A plaine and Easie Introduction*, é possível acompanhar o processo desta forma e chegar a esta Solmização:

Figura 52. Solmização do último exemplo oferecido a *Philomathes*.

3.1.3.5. *Musica Ficta*

De acordo com Bent (2001, p. 441), *musica ficta* (também sinônimo de *falsa mutatio*, *coniuncta*) era o termo usado por teóricos do final do século XII até o século XVI em oposição a *musica recta* ou *musica vera* e designava as extensões falsas do sistema dos hexacordes contidos na Mão Guidoniana²⁰.

Ornithoparcus (1535, f C6a) descreve a *musica ficta* como “aquela que os gregos chamam *Sinemenon*, uma canção composta fora da extensão regular das Escalas ou uma canção repleta de conjuntas”²¹.

Para Silva (2010),

A *musica recta*, ou *musica vera* (aquela que é escrita usando os recursos do *gammaut*), pode, e por vezes *deve*, ser afectada nas suas relações intervalares mas essas alterações são entendidas como transitórias e alheias à Música enquanto ciência. A interferência nas relações intervalares do *gammaut* designa-se por essa razão por *musica ficta* (música fictícia) e pode ocorrer através da sua indicação na partitura (um $\flat$ indica que a nota passa a ter o valor de FA, enquanto um $\sharp$ indica que ela tem agora o valor de MI) [...] (SILVA, 2010, p. 144).

Logo, a *musica recta* abrangia as Deduções presentes no *Gammaut* cuja relação intervalar era T – T – St – T – T. Todas as notas que não pertenciam às Deduções do *Gammaut* eram conhecidas como *fictae*.

A maioria das alterações cromáticas não era anotada, porém o executante deveria incluí-las ao interpretar a peça. Os acidentes em geral pertenciam a *musica ficta*, exceto os sinais usados para diferenciar as duas alturas disponíveis para a nota Si ($\square$ *quadratum* e *b rotundum*) presentes nas Deduções cujas Propriedades são *b durum* e *b molle*.

Segundo Silva (2010),

[...] existem dois tipos de motivos para a utilização da *musica ficta*. O primeiro prende-se com a necessidade de evitar que se criem falsas relações sobre intervalos designados na teoria medieval por consonâncias perfeitas (uníssonos, quintas e oitavas). Efectivamente tal aparece na tratadística dos séculos XIII e seguintes como *causa necessitatis* [sic] [...] A segunda *causa* destilada da tratadística medieval é a *pulchritudinis* (razão de embelezamento). (SILVA, 2010, p. 147, 149).

A *musica ficta* praticada no continente europeu, portanto, envolvia inflexões extras pelas seguintes razões: *causa necessitatis* (razão de necessidade) para evitar intervalos

²⁰ É atribuída a Guido d'Arezzo a invenção da “Mão Guidoniana”, um sistema mnemônico usado para o ensino da leitura musical, em que os nomes das notas correspondiam a partes da mão humana. Sobre “Mão Guidoniana”, ver: SMITH, A. *The Performance of 16th-Century Music*. New York: Oxford University Press, 2011, p. 22-23; SILVA, P. A. S. *Um modelo para a interpretação de polifonia renascentista*. Doutorado. Aveiro: Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010, p. 138-140.

²¹ [...] quam greci Sinemenon vocant: cantus preter regularem scholarum exigentiam editus. Uel est cantus coniunctus. (ORNITHOPARCUS, 1535, f C6a).

proibidos ou *causa pulchritudinis* (razão de embelezamento) para realçar a beleza da linha melódica.

Este trabalho não tem como objetivo detalhar as diversas circunstâncias que obrigam a alteração da nota original e consequentemente a prática da *musica ficta*. A intenção deste subcapítulo é fornecer subsídios para o entendimento das seguintes questões suscitadas a partir da leitura do tratado de Morley:

- Por que é possível cantar *ré* em Γ *ut*, *mi* em A *ré*, *fá* em $\natural$ *mi*, *lá* em D *sol ré*?
- Por que cantar *fá* em E *lá mi* e em a *lá mi ré*?

De acordo com Ornithoparcus (1535, f C6v), *coniuncta* (sinônimo de *ficta*) é cantar uma Voz em um Signo que não a contém e pode ser tolerável quando se canta uma Voz que está presente na oitava acima daquele Signo ou intolerável quando se canta uma Voz que não está presente naquele Signo e nem em sua oitava, por exemplo, cantar *fá* em E *lá mi*.

No âmbito da *coniuncta* tolerável, é possível compreender a primeira afirmação de *Philomathes* no diálogo 112 no qual sustenta que, embora não exista *ré* em Γ *ut*, nem *mi* em A *ré*, nem *fá* em $\natural$ *mi*, se estas Vozes estiverem em suas oitavas podem ser cantadas ali também:

g <i>sol ré ut</i>	aa <i> lá mi ré</i>	bb <i> fá $\natural$ mi</i>	cc <i>sol fá</i>	dd <i> lá sol</i>
G <i>sol ré ut</i>	a <i> lá mi ré</i>	b <i> fá $\natural$ mi</i>	c <i>sol fá ut</i>	d <i> lá sol ré</i>
Γ <i>ut</i>	A <i>ré</i>	$\natural$ <i>mi</i>	C <i>fá ut</i>	D <i>sol ré</i>
RÉ	MI	FÁ	SOL	LÁ

Figura 53. *Coniunctae* toleráveis.

Playford (1655, p. 14) esclarece que o *b molle* transforma o *mi* em *fá* e o deixa meio tom mais grave, enquanto o *b durum* eleva a nota precedida por ele meio tom, mas não altera seu nome. Da mesma forma, Simpson (1667, p. 6-7) relata que o *b molle* faz com que as notas sejam nomeadas *fá* e as tornam meio tom mais grave e o *b durum* as eleva meio tom, porém sem modificar seus nomes. Com isto, pode-se entender porque é possível cantar *fá* em E *lá mi* e em a *lá mi ré*, embora a Voz *fá* não esteja presente naqueles Signos e nem em suas oitavas.

Os Signos que contêm a Voz *mi* e que podem ter eventualmente sua Voz *mi* alterada para *fá* são os Signos A *mi*, E *mi* & $\natural$ *mi*, além de suas oitavas. Assim, onde o $\natural$ é assinalado, nomeia-se *fá*. Desta forma, se o $\natural$ é indicado no Signo a *lá mi ré*, deve-se solmizar *fá* naquela nota (Figura 57).

Para concluir, dos dez exemplos de cantochão que o Mestre entrega a *Philomathes* para que possa praticar sozinho, cinco deles (segundo, terceiro, oitavo, nono e décimo) serão detalhados a seguir.

Em primeiro lugar, deve-se verificar se a melodia está em *cantus durus* ou *cantus mollis* para então delimitar quais Deduções serão, de fato, utilizadas para a correta Solmização. Para isto, deve-se considerar a Clave $\flat$ demonstrada sempre no início do pentagrama: a ausência de tal sinal indica *cantus durus*, enquanto a presença, *cantus mollis*.

A Solmização é um exercício mental, mas passível de ser executada, com muita prática. Assim como Morley, outros tratadistas aconselham ter o *Gammaut* de cor, pois é através dele que a correta Solmização pode ser realizada. Por razões didáticas, optei por inserir parte do *Gammaut* na lateral dos exemplos, para consulta.

Não há dificuldades na Figura 54, exceto os saltos intervalares. Com a ajuda da tabela lateral, que contém trechos do *Gammaut*, é possível visualizar facilmente a correta Solmização. As tabelas laterais de todos os exemplos possuem apenas as Vozes das Propriedades utilizadas naquela melodia. Por exemplo, na tabela da Figura 54, no Signo G *sol ré ut*, são demonstradas as Vozes *ré* (Propriedade *naturalis*) e *sol* (Propriedade de *b molle*), de forma que a Voz *ut* não é considerada, já que pertence a Propriedade de *b durum*.

Figura 54. Segundo exemplo – melodia em *cantus mollis*.

aa		<i>lá</i>
g		<i>sol</i>
f		<i>fá</i>
e		<i>mi</i>
d	<i>lá</i>	<i>ré</i>
c	<i>sol</i>	<i>ut</i>
$\flat$	<i>fá</i>	
a	<i>lá</i>	<i>mi</i>
G	<i>sol</i>	<i>ré</i>
F	<i>fá</i>	<i>ut</i>

A seguir, um exemplo em *cantus durus* (Figura 55), também sem maiores problemas. A primeira nota localiza-se no Signo C *sol fá ut*:

Figura 55. Terceiro exemplo – melodia em *cantus durus*.

f		<i>fá</i>
e		<i>lá</i>
d		<i>sol</i>
c		<i>fá</i>
$\flat$		<i>mi</i>
a	<i>lá</i>	<i>ré</i>
G	<i>sol</i>	<i>ut</i>
F	<i>fá</i>	
E	<i>lá</i>	<i>mi</i>
D	<i>sol</i>	<i>ré</i>
C	<i>fá</i>	<i>ut</i>

A Figura 56 está em *cantus mollis*. A primeira nota está em Γ *ut* e, sendo a nota mais grave da melodia, poderia ser solmizado *ut* ali. No entanto, vimos que os ingleses utilizam apenas as sílabas *mi*, *fá*, *sol*, *lá*²².

Considerando a possibilidade de utilizar as Vozes dos Signos presentes uma oitava acima, os três primeiros Signos da tabela da Figura 56, Γ *ut*, A *ré* e $\natural$ *mi*, que representam a altura real daquelas notas, foram substituídos pelos Signos G *sol* *ré* *ut*, a *lá* *mi* *ré* e $\flat$ *fá* $\sharp$ *mi* para facilitar a Solmização, já que as três primeiras notas podem ter seus nomes alterados.

Observa-se que a décima primeira nota está em E *lá* *mi* e deve receber a Voz *mi*. No entanto, a décima quinta nota, que também está em E *lá* *mi*, possui um *b molle* antes dela. Neste caso, o $\flat$ obriga a adoção da Voz *fá*, já que todo $\flat$ exige a sílaba de Solmização *fá*. Desta forma, é possível cantar *fá* em E *lá* *mi* alterando um pouco a afinação.

$\flat$			<i>fá</i>
a		<i>lá</i>	
G		<i>sol</i>	
F		<i>fá</i>	
E		<i>mi</i>	$\flat$ <i>fá</i>
D	<i>lá</i>	<i>ré</i>	
C	<i>sol</i>	<i>ut</i>	
$\flat$		<i>fá</i>	
a	<i>lá</i>	<i>mi</i>	
G	<i>sol</i>	<i>ré</i>	

Figura 56. Oitavo exemplo – melodia em *cantus mollis* com $\flat$ em E *lá* *mi*.

O próximo exemplo está em *cantus mollis* e apresenta *b molle* nos Signos E *lá* *mi* & aa *lá* *mi* *ré* (Figura 57). A primeira nota está em c *sol* *fá* *ut*, enquanto a nota mais grave, em G *sol* *ré* *ut*. A quarta, oitava e décima segunda notas possuem *b molle* e devem ser nomeadas *fá*. Pode-se observar na tabela que uma “nova” Dedução é inserida: a Dedução baseada na nota $\text{Si}\flat$. Desta forma, o $\text{Mi}\flat$ evita o intervalo de 4 aum. com a nota $\text{Si}\flat$ ao mesmo tempo que o $\text{Lá}\flat$ impede também a 4 aum. em relação ao $\text{Mi}\flat$.

aa $\flat$			<i>fá</i>
g		<i>lá</i>	
f		<i>sol</i>	
$\flat$		<i>fá</i>	
d	<i>lá</i>	<i>mi</i>	
c	<i>sol</i>	<i>ré</i>	
$\flat$		<i>fá</i>	<i>ut</i>
a	<i>lá</i>	<i>mi</i>	
G	<i>sol</i>	<i>ré</i>	

Figura 57. Nono exemplo – melodia em *cantus mollis* com $\flat$ em E *lá* *mi* e em aa *lá* *mi* *ré*.

²² Cf. p. 91.

É possível observar, na Figura 57, que o semitom cai sempre, na linha melódica descendente, entre as Vozes *fá-lá*.

O último exemplo (Figura 58) possui, além do *b molle* em E *lá mi* & a *lá mi ré*, um *b durum* (#) localizado no Signo F *fá ut*. Optei por excluir a tabela lateral, já que ela possui apenas as Deduções encontradas no *Gammaut* pertencentes a *musica recta*. Assim, seu uso atrapalharia a Solmização, pois este exemplo possui tanto *b molle* quanto *b durum*.

O *b durum* localizado no Signo F *fá ut* não altera o nome da nota, apenas modifica a afinação. Os Signos com *b molle* devem ser solmizados *fá* deixando as notas mais grave. Deve-se ter em mente que o semitom se localiza sempre entre as Vozes *mi-fá* e *lá-fá* nas melodias ascendentes, ao passo que nas melodias descendentes, entre as Vozes *fá-mi* e *fá-lá*, como pode ser observado a seguir:

Figura 58. Décimo exemplo – melodia em *cantus mollis* com *b* em E *lá mi* e em aa *lá mi ré* e # em F *fá ut*.

Constata-se, desta forma, que não é possível entender todas as questões da música *ficta* apenas com o uso do tratado de Morley, visto que ele não se aprofunda no assunto. Grande parte dos acidentes musicais não está grafada na partitura e sua inclusão depende unicamente do conhecimento do executante. Portanto, o estudo mais detalhado sobre a música *ficta*, que está intimamente ligada à execução, faz-se necessário. No entanto, ultrapassaria o escopo desta pesquisa.

3.2. ELEMENTOS RÍTMICOS

3.2.1. *Tactus*

Ornithoparcus (1535), no capítulo VI do *De arte Cantandi Micrologus*, discorre sobre a definição de *tactus*:

Vnde Tactus est motio successiua in cantu, mensure equalitatem dirigens. Uel est quidam motus, manu precentoris signorum indicio formatus, cantum dirigens mensuraliter. (ORNITHOPARCUS, fF4v).

[...] *tactus* é o movimento sucessivo no canto conduzindo medidas de igualdade ou é o movimento formado pela mão que dirige o canto de forma mensurada.

Da mesma forma, Lossius (1563) elucida que *tactus*

est successiua manus motio, omnium notularum ac pausarum in cantu mensuram dirigens. (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap. 10, fK2a-K2v).

é o sucessivo movimento da mão que conduz a medida de todas as notas e pausas no canto.

Segundo Zarlino (1558, parte terceira, cap. 48, p. 207 apud TETTAMANTI, 2010, p. 251),

“[...] li Musici vedendo, che per la diversità de i movimenti, che fanno cantando insieme le parti dela cantilena, per essere l'uno più veloce, o più tardo dell'altro; ordinarono un certo Segno, dal quale ciascun cantante si havesse da reggere nel proferir la voce con misura di tempo veloce, o tardo, secondo che si dimostra con le figure diverse cantabili [...]. Et s'immaginarono che fusse bene, se cotal segno fusse fatto con la mano; accioche ogn'uno de i cantori lo potesse vedere, & fusse regolato nel suo movimento alla guisa del polso humano. [...] la Battuta viene ad esser composta [...] di due movimenti, che sono la Positione & la Levatione, che si fa con la mano [...]. (ZARLINO, 1558, p. 207).

[...] os Músicos, ao verem que um é mais veloz ou mais lento que o outro, devido à diversidade dos movimentos que fazem ao cantar juntos as partes de uma cantilena, ordenaram um certo Sinal, [através] do qual cada cantor pudesse se reger ao proferir a voz com medida de tempo veloz, ou lenta, segundo o que é demonstrado com as diversas figuras cantáveis [...]. E imaginaram que fosse bom, se tal sinal fosse feito com a mão, para que todos os cantores pudessem ver, e o seu movimento fosse regulado à maneira do pulso humano [...]; a *Battuta* [...] é composta [...] de dois movimentos, que são o cair [*positione*] e o levantar [*levatione*] que se faz com as mãos [...]. (trad. por Tettamanti).

Zarlino evidencia que a *battuta* [*tactus*] é composta de dois movimentos: o cair da mão (*battere*) e o levantar (*levare*), que os ingleses denominam *down* e *up*. Da mesma maneira, Simpson (1667) explica que

This motion of the Hand is *Down*, and *Up* successively and equally divided. Every *Down* and *Up* being called a *Time* or *Measure* (SIMPSON, 1667, p. 18).

este movimento da mão é para baixo e para cima sucessivamente e [é] dividido igualmente sendo chamado de *Time* ou *Measure* [*tactus*].

Ainda de acordo com Simpson (1667, p. 17), para marcar o *tactus* eles usam o movimento da mão. No entanto, se a mão estivesse ocupada, usavam o movimento do pé.

Morley, após esclarecer questões sobre a denominação e afinação das notas, também define *tactus*. Segundo ele, “é um movimento sucessivo da mão controlando a quantidade de

Da mesma maneira, Morley classifica o *tactus* em: Maior (*more stroke*) quando compreende o tempo de uma Breve; Menor (*lesse stroke*), o tempo de uma Semibreve; e Proporcionado (*proportionate*) quando compreende três Semibreves, como em uma Tripla, ou três Mínimas na Prolação Maior²³.

Tanto o *tactus* Maior quanto o Menor apresentam uma divisão binária na qual as partes inferior e superior do *tactus* possuem a mesma medida. No entanto, o *tactus* Proporcionado, por ser ternário, contém o movimento para baixo duas vezes mais longo que o movimento para cima, ou seja, o *down* vale 2/3 do *tactus*, enquanto o *up*, 1/3²⁴.

Em resumo, *tactus* é o movimento sucessivo da mão para baixo e para cima, ou do pé, indicando a pulsação de forma contínua e igual na qual as figuras musicais devem ser encaixadas.

3.2.2. Das notas e suas pausas

Assim como a maioria dos tratados práticos daquela época, Morley também apresenta as figuras musicais, seus nomes e pausas.

Lossius (1563, liv. 2, cap. 1, f F4a) classifica as notas em simples (*simplex*) e ligadas (*ligata*). Em geral, há oito tipos de notas: Máxima, Longa, Breve, Semibreve (que podem receber Ligadura), Mínima, Semínima, Colcheia e Semicolcheia. Além disso, seus valores aumentam ou diminuem, de acordo com o Modo, Tempo ou Prolação.

Segundo Mead (2007, p. 362), a notação musical originou-se na Idade Média como forma estenográfica usada pelos monges para ajudá-los a lembrar dos cânticos que deveriam entoar durante o ano litúrgico. Estas primeiras anotações, conhecidas como neumas, eram colocadas acima do texto para lembrar o cantor do movimento sonoro que deveria executar. Mais tarde, distinções começaram a ser feitas com a duração das notas, embora, no início, houvesse apenas uma diferenciação entre notas longas e breves. A autora ainda elucida que o desenvolvimento da polifonia exigiu o desenvolvimento da notação.

Simpson (1667) descreve que

²³ Tanto a Tripla quanto a Prolação Maior exigem *tactus* Proporcionado, já que na Tripla, geralmente, a Breve é subdividida em três Semibreves ao passo que na Prolação Maior (c ou o) a Semibreve é subdividida em três Mínimas.

²⁴ A respeito da *battuta* desigual, ver: TETTAMANTI, G. *SILVESTRO GANASSI: OBRA INTITULADA FONTEGARA* - Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI, 2010, p. 255-256.

The first two Notes in use, were *Nota Longa* & *Nota Brevis*, (our *Long* and *Breve*) in order to a long and short syllable. Only they doubled or trebled their *Longa*, and called it *Larga* or *Maxima Nota*, which is our *Large*.

When Musick grew to more perfection, they added two Notes more, under the names of *semi brevis* and *Minima Nota*; (our *Semibreve* and *Minim*) which later was then their shortest Note.

To these, later times have added Note upon Note, till at last we are come to *Demisemiquaver*; which is the shortest or swiftest Note that we have now in practice [...] (SIMPSON, 1667, p. 13).

As primeiras duas notas em uso eram *Nota Longa* & *Nota Brevis* (nossa Longa e Breve) referente a uma sílaba longa e curta. Eles simplesmente dobraram ou triplicaram sua Longa e a chamaram de *Larga* ou *Maxima Nota*, que é nossa Máxima.

Com o aperfeiçoamento da Música, eles adicionaram duas notas, sob os nomes de *semi brevis* e *Minima Nota* (nossa Semibreve e Mínima), que posteriormente tornou-se a nota mais curta deles.

A estas [notas], adicionou-se com o tempo uma nota após a outra até que, finalmente, chegou-se a Fusa, que é a nota mais curta ou rápida que temos na prática atualmente [...].

É possível observar neste trecho o percurso da notação musical, desde a utilização de apenas duas notas (Longa e Breve) até a adição de notas mais curtas, como a Fusa.

O formato das figuras musicais, apresentado nos tratados dos séculos XVI e XVII, é bem diferente das figuras em uso nos dias de hoje:

Figura 60. Figuras musicais e suas pausas - Máxima, Longa, Breve, Semibreve, Mínima, Semínima, Colcheia, Semicolcheia e Fusa. (SIMPSON, 1667, p. 13).

Figura 61. Figuras musicais. (ZARLINO, 1558, p. 149).

Alguns autores, como Glareanus, Ornithoparcus, Listenius, Lossius, designam *fusa* (nossa Colcheia) e *semifusa* (Semicolcheia):

Figura 62. Figuras musicais. (GLAREANUS, 1547, p. 196).

Figura 63. Figuras musicais. (ORNITHOPARCUS, 1535, fE6a).

Figura 64. Figuras musicais (LISTENIUS, 1541, liv. 2, cap. 1, fC7v).

Morley define tempo como “certo espaço ou duração no qual uma nota pode ser sustentada no canto”. De acordo com o autor, seu reconhecimento se dá pela forma das notas e pelo Modo, assim, a duração de cada nota está condicionada ao formato da figura e também aos sinais de mensuração que indicam Modo, Tempo e Prolação.

Morley dispõe as figuras com suas respectivas pausas da seguinte maneira:

Figura 65. Figuras musicais e suas pausas – Thomas Morley.

3.2.3. Notas em Ligadura

Listenius (1541), em seu tratado *Musica*, discorre sobre a definição da Ligadura:

Ligatura, est debita simplicium figurarum per uirgulam in dextra uel sinistra parte copulatio. Et est duplex, recta uel obliqua. Recta, cuius notae quadrato pinguntur corpore. Obliqua, cuius notae obliquo et transuerso corpore scribuntur. [...]. (LISTENIUS, 1541, liv. 2, cap. 3, fD2v).

Ligadura é o encadeamento adequado de figuras simples através da haste na parte direita ou esquerda, e é de dois tipos: reta ou oblíqua. Reta é representada no corpo quadrado da nota. Oblíqua é escrita no corpo oblíquo e transverso da nota.

Nas Ligaduras as notas podem ser quadradas ou oblíquas. Quadrada porque tem o formato quadrado, como aqui , e oblíqua pelo fato de ser inclinada, assim .

Nas regras gerais sobre Ligaduras, Ornithoparcus (1535) esclarece que

Prima, Quattuor sunt note ligabiles scilicet maxima, longa, breuis, et semibreuis.
Secunda, Omnis nota ligabilis: preter maximam: duplici corpore: quadrato scilicet et obliquo figurari potest.
Tertia, Omnis nota ligabilis, secundum ascensum et descensum vel suiipsius, vel proxime sequentis, venit iudicanda.
Quarta, Omnis nota ligabilis aut erit initialis, aut media, aut finalis.
Quinta, simplicium notarum accidentia puta alteratio, imperfectio, et huiusmodi (Franchino teste) ipsis quoque ligatis solent accidere. (ORNITHOPARCUS, 1535, E6v).

Primeiro: Quatro são as notas ligadas: Máxima, Longa, Breve e Semibreve.
Segundo: toda nota ligada, exceto a Máxima, tem duas formas: pode ser quadrada ou oblíqua.
Terceiro: toda nota ligada é julgada de acordo com a subida ou descida dela própria ou da nota seguinte.
Quarto: toda nota ligada será inicial, intermediária ou final.
Quinto: acidentes das notas simples, por exemplo, Alteração, Imperfeição e outros também costumam acontecer nas ligaduras, como testemunha Franchinus.

A Ligadura serve, portanto, para agrupar duas ou mais notas. Seus valores são definidos de acordo com sua disposição: uma nota localizada no começo da Ligadura adquire, dependendo de alguns fatores, um determinado valor, se estiver localizada no meio da Ligadura, recebe outro valor e o mesmo ocorre se estiver disposta no final da Ligadura.

De acordo com Wright (2001, p. 689), o sistema de Ligadura foi descrito pela primeira vez por Franco de Colônia em seu *Ars cantus mensurabilis* (entre 1260 e 1280). Apel (2010, p. 88-89) elucida que, para expressar as combinações de Breves (B) e Longas (L), os termos *proprietas* e *perfectio* eram utilizados. O termo *proprietas* se referia especificamente à primeira nota (*initialis*), enquanto o termo *perfectio*, à última nota (*finalis*) da Ligadura. Logo, se uma Ligadura é descrita *cum proprietate*, a primeira nota é uma B, se é *sine proprietate*, uma L. Por outro lado, se a Ligadura é representada *cum perfectione*, a última nota é uma L, se é *sine perfectione*, uma B. Além destas possibilidades, acrescenta-se outra modificação, denominada *ligatura cum opposita proprietate* – indicada pela haste para cima no lado

esquerdo – e que, neste caso, faz com que cada uma das duas notas valha uma Semibreve (S)²⁵:

Designação	Valor
<i>cum proprie et cum perfectione</i>	B L
<i>sine proprie et cum perfectione</i>	L L
<i>cum proprie et sine perfectione</i>	B B
<i>sine proprie et sine perfectione</i>	L B
<i>cum opposite proprietate</i>	S S

Figura 66. Sistema de Ligadura.

Este sistema é idêntico àquele descrito por Thomas Morley na primeira parte do seu tratado.

Segundo Mead (2007, p. 368), na Renascença, a Ligadura era um resquício da notação da música mais antiga e era encontrada durante o século XVI naquelas passagens com notas de valores longos.

Em seu tratado, Morley discursa sobre os valores das primeiras notas, das notas intermediárias e também finais de uma Ligadura. A seguir, um resumo elucidativo do que é discutido entre os diálogos 135 e 160:

Primeiras notas

- **Sem haste**

- se a segunda nota for descendente, seja nota quadrada ou oblíqua, será Longa (4 Semibreves):

- se a segunda nota for ascendente, seja nota quadrada ou oblíqua, será Breve (2 Semibreves):

- **Com haste para baixo no lado esquerdo**

- se a segunda nota for ascendente ou descendente, seja nota quadrada ou oblíqua, será Breve:

²⁵ Para um estudo mais detalhado, ver: APEL, W. *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. Oxford: Oxford City Press, 2010, p. 87-95.

- **Haste para cima**

- a primeira e segunda notas serão Semibreves:

Notas intermediárias

- Serão sempre Breves, exceto se estiverem logo após uma nota com haste para cima porque, desta forma, como visto anteriormente, serão Semibreves:

Últimas notas

- Descendente e, sendo nota quadrada, será Longa:

- Descendente e, sendo nota oblíqua, será Breve:

- Ascendente, seja nota quadrada ou oblíqua, será Breve:

Notas com haste do lado direito

- Para Morley, não estão em Ligadura e serão Longas, não importando sua localização:

Segundo Apel (2010, p. 93), qualquer nota de uma Ligadura pode ser pontuada: se a nota inicial ou intermediária é pontuada, o ponto é escrito acima daquela nota.

Morley apresenta Ligaduras com pontos desta forma: . Logo, o ponto localizado na parte superior refere-se à primeira nota, enquanto o ponto localizado na lateral, à última nota.

De acordo com Morley, a primeira nota dura três Mínimas e a última também. Se os pontos fossem ignorados, a primeira e a segunda notas teriam o valor de uma Semibreve cada, já que a haste está grafada para cima. A metade da Semibreve é a Mínima, assim sendo, a primeira nota vale uma Semibreve (duas Mínimas) mais o valor do ponto, que neste caso acrescenta a metade do valor da nota anterior (uma Mínima), pois há outros pontos na música que serão posteriormente detalhados²⁶.

Outra figura pontuada é exibida assim:

Aqui Morley argumenta que a primeira nota dura três Semibreves, enquanto a última, duas. Novamente, se o ponto fosse ignorado, a primeira nota, que possui haste para baixo no lado esquerdo, valeria uma Breve (ou duas Semibreves). Portanto, a primeira nota vale duas Semibreves mais uma Semibreve referente ao ponto, enquanto a última nota, uma Breve (duas Semibreves), já que se trata da última nota em movimento descendente e em forma oblíqua.

Zacconi (1596, *f* 31a) comenta sobre a dificuldade do ponto de Aumentação na Ligadura: primeiro, porque se pode passar pelo ponto e não vê-lo e, mesmo vendo-o, pode-se não atribuí-lo à figura a qual deveria ser atribuído. Para ilustrar esta dificuldade, Zacconi apresenta alguns exemplos de Ligaduras com ponto de Aumentação desta forma:

Figura 67. Exemplo de notas pontuadas em Ligadura (ZACCONI, 1596, *f* 31a).

É possível observar nestes exemplos que o ponto de Aumentação está indicado ao lado da nota. Por exemplo, o primeiro ponto localiza-se no lado direito na parte inferior, pois a nota seguinte é ascendente. O mesmo ocorre com o segundo ponto. O terceiro ponto, no entanto, apresenta outra disposição, já que a figura seguinte está em movimento descendente. O ponto de Aumentação em Ligadura, portanto, sempre é colocado logo após a figura: se a figura seguinte for ascendente, ele se encontra na parte inferior, se for descendente, na parte superior, e se estiver no final da Ligadura, na lateral da figura (última nota da Figura 67).

Outras Ligaduras são expostas por Morley, mas não são explicadas. É o caso, por exemplo, destas que ele dispõe indicando apenas os valores em Semibreves:

²⁶ Sobre os Pontos em Música, ver: 3.2.5. Dos Pontos Musicais, p. 128-132.

Figura 68. Notas em Ligaduras com os valores das Semibreves indicados.

Segundo Apel (2010, p. 90), estas formas de Ligaduras eram encontradas nos ensinamentos de Franco, mas sofreram alterações pela dificuldade de escrevê-las nas formas ascendentes, devido à proximidade das duas notas, principalmente se o intervalo fosse uma segunda. Deste modo, a Ligadura *cum proprietate et cum perfectione* (B L) foi substituída por esta , enquanto a Ligadura *sine proprietate et cum perfectione* (L L), por .

Morley esclarece que, se uma nota é desenhada acima da outra (Figura 68), a mais grave é cantada primeiro. Pode-se observar que, no primeiro conjunto destacado , ou seja, , a primeira nota está em c *sol fá ut* e a segunda em f *fá ut*. Considerando a haste do lado direito, cada uma vale uma Longa, portanto quatro Semibreves.

No segundo conjunto , isto é, , a primeira nota, que está em b *fá 4 mi*, não possui haste e a segunda nota ascendente está em e *lá mi*, logo corresponde à Breve. A última nota possui haste do lado direito, por isso é como se não estivesse ligada, e adquire o valor da Longa.

Estes mesmos exemplos são apresentados por The Pathway... (1596) e Bathe (1596?) da seguinte maneira, sem muitos esclarecimentos:

Figura 69. Ligaduras (THE PATHWAY..., 1596, fC2v).

Figura 70. Ligaduras (BATHE, 1596?, fB7a).

A seguir, um resumo das notas em Ligadura e seus respectivos valores, conforme sua posição. Pode-se observar o valor das primeiras e últimas notas de uma Ligadura, já que as notas intermediárias têm sempre o valor de uma Breve, exceto se a nota anterior possuir uma haste para cima no lado esquerdo:

Notas em Ligadura		
Descendente	Ascendente	VALOR
B L
L L
B B
L B
S S
	B L
	L L

Figura 71. Valores das Ligaduras conforme sua posição.

3.2.4. Três Graus da Música

Atualmente, o sistema de notação rítmico convencional é baseado na fórmula de compasso. A figura de maior duração é a Semibreve. Logo, a partir dela, as demais figuras musicais são ordenadas de forma decrescente. Toda nota vale a metade da duração da nota anterior.

Notação mensural, no entanto, é um sistema de notação utilizado na música europeia do final do século XIII até o século XVI no qual qualquer nota pode ser subdividida em duas ou três partes, exceto a Mínima e os valores menores, que são sempre binários.

A notação mensural foi descrita pela primeira vez por Franco de Colônia em seu *Ars cantus mensurabilis* (entre 1260 e 1280). Segundo Hughes (*Grove Music Online*), Franco, em vez de determinar a duração de uma nota de acordo com sua posição dentro da Ligadura, ou seja, no contexto no qual estava inserida, determinou sua duração pelas diferentes formas das notas.

De acordo com Berger (2002, p. 2), no início do século XIV, teóricos franceses introduziram três níveis de mensuração (*Modus, Tempus, Prolatio*), cada um com seu sinal apropriado, que podiam se combinar de várias maneiras. Estes três níveis eram conhecidos como três Graus da Música.

Para Ornithoparcus (1535),

MUsice gradus, quis principalium figurarum cognoscimus valorem, tres sunt, scilicet modus, tempus, ac prolatio.” (ORNITHOPARCUS, 1535, f F1a).

os Graus da Música, pelo qual conhecemos o valor das figuras principais, são três, a saber: Modo, Tempo e Prolação.

Morley, antes de discursar sobre os quatro Modos em uso na Inglaterra naquela época, apresenta-os da maneira como foram ensinados pelos grandes Mestres da Música, a saber: Gaffurius, Aaron, Glareanus, Lossius e tantos outros. Segundo Morley, “A definição foi dada desta forma: Grau é um procedimento por meio do qual o valor das notas principais é percebido por algum sinal colocado antes delas. Eles fizeram três Graus da Música: Modo, Tempo e Prolação”.

The Pathway... (1596) também comenta que os Graus da Música

It is a certaine rate, by the which the value of the principal notes is measured and knowne by a certaine marke. (THE PATHWAY..., 1596, f C3a).

é uma certa relação pela qual o valor das notas principais é medido e conhecido por um dado sinal.

Assim, os Graus da Música (Modo, Tempo e Prolação) são compreendidos pelos sinais colocados depois da Clave e antes das figuras musicais e indicam as várias maneiras de subdivisão das figuras que, naquela época, podiam ser Perfeitas (em três partes) ou Imperfeitas (em duas partes). Portanto, o termo “Grau” não está relacionado aos graus da

escala diatônica, mas sim aos três níveis de mensuração que determinam o valor das figuras musicais.

3.2.4.1. Modo

Listenius esclarece que Modo (*Modus*)

est debita mensura longarum et Maximarum.
(LISTENIUS, 1541, liv. 2, cap. 4, f D4v)

é a medida adequada de Longas e Máximas.

Para Gaffurius (1512),

Modus est regula vel ordo dispositae quantitatis in longa secundum diuisionem totius in propinquas partes. (1512, liv. 2, cap. VII, f26a).

Modo é a regra ou a ordem das quantidades dispostas na Longa segundo a divisão do todo em partes proporcionais.

Portanto, o Modo trata da divisão da Máxima e da Longa e é classificado em Maior ou Menor.

Modo Maior

Trata das subdivisões da Máxima em Longas e pode ser Perfeito ou Imperfeito. O Modo Perfeito sempre indica subdivisão ternária, enquanto o Imperfeito, binária.

- **Modo Maior Perfeito**

O Modo Maior é considerado Perfeito quando a Máxima é dividida em três Longas. Seu sinal é um círculo seguido pelo número três: o3.

Figura 72. Modo Maior Perfeito (ORNITHOPARCUS, 1535, fF1v).

- **Modo Maior Imperfeito**

É o Modo que atribui à Máxima apenas duas Longas. Seu sinal é um semicírculo com o número três: c3.

Figura 73. Modo Maior Imperfeito (ORNITHOPARCUS, 1535, fF1v).

Modo Menor

Trata das subdivisões da Longa em Breves e também pode ser Perfeito ou Imperfeito.

- **Modo Menor Perfeito**

Ocorre quando a Longa contém três Breves. O sinal é um círculo seguido pelo número dois: o2.

Figura 74. Modo Menor Perfeito (ORNITHOPARCUS, 1535, fF1v).

- **Modo Menor Imperfeito**

Nele, a Longa é Imperfeita e vale duas Breves. Este Modo é indicado com o semicírculo junto ao número dois, assim: c2.

Figura 75. Modo Menor Imperfeito (Morley, 1597, p. 13).

Em suma, o Modo pode ser classificado em

- Maior, quando a Máxima é subdividida em Largas. Pode ser Perfeito (três Largas) ou Imperfeito (duas Largas).
- Menor, quando a Larga é subdividida em Breves. Pode ser Perfeito (três Breves) ou Imperfeito (duas Breves).

Figura 76. Esquema do Modo Maior e Menor.

3.2.4.2. Tempo

De acordo com Lossius (1563), Tempo (*Tempus*)

Est breuium notarum dimensio. (LOSSIUS, 1563, é a mensura das notas Breves.
liv. 2, cap. 4, fH2v).

Portanto, o Tempo trata da divisão da Breve em Semibreves e também é classificado em Perfeito ou Imperfeito.

Tempo Perfeito

Neste caso, a Breve é Perfeita e vale três Semibreves. Os sinais que indicam Tempo Perfeito são o círculo ou semicírculo associados ao número três, ou apenas o círculo: o3, c3, o.

Figura 77. Tempo Perfeito (MORLEY, 1597, p. 13).

É possível observar, na Figura 78, que os sinais que representam o Tempo Perfeito, ou seja, cuja Breve vale três Semibreves, são os círculos ou semicírculos, com ou sem ponto, junto ao número três (o3, c3, o3, c3) e o círculo, com ou sem ponto, (o, o). O ponto não interfere no Tempo e será discutido nas Prolações.

Figura 78. Em destaque, sinais que indicam Tempo Perfeito (LISTENIUS, 1541, liv. 2, cap. 4, fD8v).

Figura 81. Esquema do Tempo.

3.2.4.3. Prolação

Segundo Glareanus (1547), Prolação (*Prolatio*)

est mensura minimarum in semibreuibus. é a mensura das Mínimas em Semibreves.
(GLAREANUS, 1547, p. 201)

Portanto, a Prolação trata da divisão da Semibreve em Mínimas e é classificada em Perfeita/Maior ou Imperfeita/Menor.

Prolação Maior

Quando a Semibreve vale três Mínimas, é considerada Prolação Maior ou Perfeita. Morley, em seu tratado, faz uso dos dois nomes (*more prolation* e *prolation perfect*).

O sinal da Prolação Maior é a presença de um ponto localizado no meio do círculo ou semicírculo: o, c.

Figura 82. Prolação Maior ou Perfeita (ORNITHOPARCUS, 1535, fF2a).

Prolação Menor

Também conhecida como Prolação Imperfeita. Morley a denomina, em alguns lugares, Prolação Imperfeita (*prolation imperfect*) e em outros, Prolação Menor (*lesse prolation*).

A Prolação Menor é quando a Semibreve vale duas Mínimas e é indicada pela ausência do ponto no centro do círculo ou semicírculo: o, c.

Figura 83. Prolação Menor ou Imperfeita (ORNITHOPARCUS, 1535, fF2a).

Enfim, a Prolação pode ser classificada em

- Maior ou Perfeita, quando a Semibreve é subdividida em três Mínimas.
- Menor ou Imperfeita, quando a Semibreve é subdividida em duas Mínimas.

Figura 84. Esquema da Prolação.

Segundo Morley, pode-se presumir que “o número, de fato, indica o Modo; o círculo, o Tempo; e a presença ou ausência do ponto, a Prolação”. Ou seja, o Modo é indicado pelo número 3 (Maior) ou 2 (Menor); o Tempo, pelo círculo; a Prolação, pelo ponto. Entretanto, para a correta nomeação dos sinais, deve-se ter em mente:

- Os únicos sinais que representam o Modo Maior Perfeito são $\odot 3$ e $\odot 3$. Portanto, os demais sempre indicam Modo Maior Imperfeito.
- Quando o círculo ou semicírculo não são seguidos pelo número 2 ou 3, os Modos (tanto Maior quanto Menor) são Imperfeitos.
- O círculo ou semicírculo, quando associados ao número 2 ou 3, indicam a classificação dos Modos. Por exemplo: em $c 3$, o Modo Maior é Imperfeito e o Modo Menor, Imperfeito; em $\odot 2$, o Modo Maior é Imperfeito, enquanto o Modo Menor é Perfeito.
- Os sinais do Tempo Perfeito são: $\odot 3$, $c 3$, $\odot$.
- Os sinais que apresentam o Tempo Imperfeito são: $\odot 2$, $c 2$, c .
- A Prolação é identificada pelo ponto no centro do círculo ou semicírculo. A presença do ponto demonstra Prolação Maior ou Perfeita ($\odot, \odot$), enquanto a ausência, Prolação Menor ou Imperfeita ($\circ, c$).

3.2.4.4. Aumentação

É o aumento do valor das figuras através de certos sinais. Segundo Lossius (1563),

Aumentação (*Augmentatio*)

Est ualoris notarum auctio, quae ipsis uel ex certis signis uel canonibus, ultra communem ac essentialem ipsarum ualorem, accedit. (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap. 5, f11v).

é o crescimento do valor das notas que por si, ou por certos sinais ou cânones, aumenta além do valor comum e essencial das mesmas.

Ele ainda esclarece que há quatro maneiras de indicar a Aumentação

1. Per signum prolationis maioris in una tantum parte cantilenae positum.
2. Per paucitatem notularum in una item duntaxat cantilenae parte, sine signo repetitionis, repertarum.
3. Per Canones cantionibus adiectos, ut crescit in duplo, triplo, quadruplo, et cetera. Vel Breuis sit Maxima, semibreuis longa.
4. Per principaliter praescriptas proportiones Minoris inaequalitatis, quando uidelicet omnes notulae ac pausaes sequentes, toties in sese multiplicantur, quoties inferior numerus superiorem continet: Vt sunt: Subdupla. $\frac{1}{2}$ Subtripla. $\frac{1}{3}$ Subquadrupla. $\frac{1}{4}$ (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap. 5, f11v).

1. Pelo sinal da Prolação Maior situado em uma única parte da canção.
2. Pelo número reduzido das notas encontradas também apenas em uma parte da canção sem sinal de repetição.
3. Pelos Cânones adicionados nas canções, de modo que aumenta em dobro, triplo, quádruplo, e assim por diante. Breve vira Máxima, ou Semibreve [vira] Longa.
4. Principalmente pelas Proporções de Menor Desigualdade prescritas, quando, sem dúvida, todas as notas e as pausas que seguem são multiplicadas em si mesmas tantas vezes quanto o número inferior contém o superior de modo que são: Subdupla. $\frac{1}{2}$ Subtripla. $\frac{1}{3}$ Subquádrupla. $\frac{1}{4}$.

Da mesma forma, The Pathway... (1596) descreve que Aumentação

It is the increase of the value of noates, which hapneth vnto them by certaine signes or rules, by the common or naturall value of them, and is marked foure waies. The first by the signe of the greater Prolation, set onelie in one part of the song as thus. $\odot, \textcircled{c}$ The second by the seemenes of noates, found also onely in one part of the song without anie repetition. The third by Cannons set to songs, as it increaseth in Dupla, Tripla, Quadrupla, &c or a briefe by a large, or a sembriefe by a long. The fourth by the proportions of lesse inequality [...], that is when all the notes and rests following, are so often multiplied themselues, as when the inferior number containeth the superior as thus. Subdupla. $\frac{1}{2}$ Subtripla. $\frac{1}{3}$ Subquadrupla $\frac{1}{4}$ (THE PATHWAY..., 1596, fD2a).

é o aumento do valor das notas, que ocorre nelas por certos sinais ou regras, pelo valor comum ou natural delas e é marcada de quatro maneiras. A primeira, pelo sinal da Prolação Maior colocado somente em uma parte da canção, assim $\odot, \textcircled{c}$. A segunda, pela semelhança das notas, encontrada também apenas em uma parte da canção, sem qualquer repetição. A terceira, pelos Cânones indicados nas canções, uma vez que aumenta [o valor das notas] em Dupla, Tripla, Quádrupla etc. ou uma Breve para uma Máxima, uma Semibreve para uma Longa. A quarta, pelas Proporções de Menor Desigualdade [...], ou seja, quando todas as notas e pausas que seguem são geralmente multiplicadas por elas mesmas, como quando o número inferior contém o superior assim: Subdupla. $\frac{1}{2}$ Subtripla. $\frac{1}{3}$ Subquadrupla. $\frac{1}{4}$.

Portanto, a Aumentação, que é o aumento do valor das figuras, pode ser comprovada

- pelo sinal da Prolação Maior ($\odot, \textcircled{c}$) disposto em apenas uma parte da canção;
- pela verificação de poucas notas em uma parte, em comparação às outras, e ausência do sinal de repetição;

- pelos cânones²⁷;
- pelas Proporções de Menor Desigualdade²⁸.

De acordo com Morley, no entanto, a Aumentação se dá

- através de sinais indicados na parte, como “Augmentation”;
- pelo Modo, ou seja, pela colocação do sinal da Prolação Maior em apenas uma parte da canção;
- pelos números, isto é, Proporções de Menor Desigualdade.

Morley expõe um exemplo com a inscrição Aumentação (*Augmentation*), desta forma:

Figura 85. Trecho do início das vozes do exemplo de Aumentação – Thomas Morley.

Na Figura 85, a Aumentação está indicada no Soprano e Contralto. Nestas duas partes, uma Mínima corresponde a uma Semibreve do Baixo, que está em Tempo Perfeito.

Morley apresenta outro exemplo no qual o Tenor está em Aumentação em relação às demais partes, pois possui o sinal da Prolação Maior (⊙):

²⁷ Segundo Mann (*Grove Music Online*), a palavra cânone se referia a uma fórmula inscrita ou instrução na qual o intérprete deveria executar, a fim de realizar uma ou mais partes, a partir de uma notação dada. Há vários tipos de cânones dos quais o mais comum é o imitativo, no qual duas ou mais vozes de uma composição são resolvidas ou escritas a partir de uma única parte. Cânone por aumentação é aquele no qual a imitação da voz, ou vozes, resulta numa melodia com notas de valores rítmicos mais longos que o original, enquanto cânone por diminuição é aquele que imita em notas com valores mais curtos.

²⁸ Cf. 3.2.7.2. Proporção de Desigualdade, p. 147.

Figura 86. Excerto do início das vozes - Tenor em Aumentação.

É possível observar, na Figura 86, que uma Semibreve Perfeita do Tenor, que está em Prolação Maior, vale três Semibreves, ou seja, uma Breve Perfeita, das demais partes, que estão em Prolação Menor.

Na última parte de seu tratado, intitulada *Annotations*, Morley elucida que

If the more prolation be in one part with this signe ☉ and the lesse in the other with this ○ then is euery perfect semibriefe of the more prolation worth three of the lesse: and euery vnperfect semibriefe (that is, if it haue a minime following it) worth twoe, and the minime one. But if the lesse prolation be in the other parts with this signe ☿ euery perfect semibriefe of the more prolation is worth six of the lesse, and the vnperfect semibriefe worth foure, and euery minime two, as in the example of Iulio Rinaldi, set at the ende of the firste part of the booke after the proportions, may be perceiued. (MORLEY, 1597, p. 206).

se a Prolação Maior estiver em uma parte com este sinal ☉ e a [Prolação] Menor em outra com este ○, então toda Semibreve Perfeita da Prolação Maior vale três da [Prolação] Menor e toda Semibreve Imperfeita (ou seja, se ela tem uma Mínima que a segue) vale duas [Semibreves] e a Mínima, uma [Semibreve]. Mas se a Prolação Menor estiver em outras partes com este sinal ☿, toda Semibreve Perfeita da Prolação Maior vale seis [Semibreves] da Menor, e a Semibreve Imperfeita vale quatro [Semibreves], e toda Mínima, duas [Semibreves], como pode ser percebido no exemplo de Giulio Rinaldi, colocado no fim da primeira parte do livro, depois das Proporções.

O exemplo de Giulio Rinaldi a qual Morley se refere é o seguinte:

Figura 87. Aumentação – Giulio Rinaldi.

A Semibreve Perfeita (P) do Soprano deste exemplo, que está em Aumentação (⊗), vale seis Semibreves do Tenor (♢). Além disso, a Semibreve Perfeita (P) do Soprano vale três Semibreves do *Quintus* (○).

A seguir, um resumo comparativo de alguns sinais de Aumentação mencionados por Morley:

Prolação Maior		Prolação Menor	
⊗		○	
◊(P)	=	◊◊◊ ou ≡(P)	
◊ ◊◊	=	≡◊	
⊗		♢	
◊(P)	=	◊◊◊◊◊◊	
◊ ◊◊	=	◊◊◊◊ ◊◊	

Figura 88. Resumo comparativo de alguns sinais em Aumentação discutidos por Morley.

(1) Trata-se, provavelmente, de um erro tipográfico de Morley, pois ao contabilizar a pausa da Semibreve, este compasso passa a ter sete Semibreves excedendo o total de seis Semibreves. Assim sendo, para a correta subdivisão e transcrição da partitura, optou-se por desconsiderar esta pausa.

3.2.4.5. Diminuição

Segundo Lossius (1563), Diminuição (*Diminutio*)

Est certum quoddam essentialis ualoris notarum ac pausarum, per certa signa aut canones, decrementum. (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap. 6, f I3v).

[...] diminui, de algum modo, os valores essenciais das notas e pausas através de certos sinais ou cânones.

Lossius (1563) esclarece que a Diminuição também é demonstrada de quatro formas:

1. Per uirgulam circulum uel semicirculum intersecantem
2. Per numerum circulo aut semicirculo additum, item per numerum proportionatum, ut sunt dupla $\frac{2}{1}$ tripla $\frac{3}{1}$ quádrupla $\frac{4}{1}$.
3. Per semicirculi inuersionem,
4. Per Canonis inscriptionem, ut Maxima sit longa, Longa sit brevis, Item decrescit in duplo, triplo, quádruplo, et cetera. (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap. 6, f I3v-I4a).

1. Pelo traço que divide o círculo ou semicírculo .
2. Pelo número adicionado ao círculo ou semicírculo , também pelos Números Proporcionais como $\frac{2}{1}$ Dupla; $\frac{3}{1}$ Tripla; $\frac{4}{1}$ Quádrupla;
3. Pela inversão do semicírculo .
4. Pela inscrição de Cânone de modo que Máxima seja Longa, Longa seja Breve e também diminua em dupla, tripla, quádrupla e assim por diante.

Portanto, Diminuição significa a redução do valor das notas e pausas, de acordo com alguns sinais ou regras.

Ornithoparcus (1535, liv. 2, cap. 8, f F6v) comenta que Erasmus Lapidica²⁹ fez bem em colocar um número abaixo do outro em todos estes sinais , já que era difícil reconhecer se o número 2 indicava Modo ou Diminuição.

Morley não aborda a Diminuição dada pelo Cânone. Para ele, a Diminuição é reconhecida

- pelo círculo ou semicírculo cortados .
- pelo número adicionado ao círculo ou semicírculo .
- pela inversão do semicírculo .
- pelos Números Proporcionais $\frac{2}{1}$ Dupla, $\frac{3}{1}$ Tripla, $\frac{4}{1}$ Quádrupla.

Assim como o sinal invertido com corte , o sinal com duplo corte indica Diminuição da Diminuição, ou seja, as notas valem somente um quarto de seu valor.

Em C, por exemplo, a Semibreve é a figura que preenche o *tactus* inteiro, como pode ser verificado na Figura 89 (lembrando que a seta para baixo indica o movimento *down* do *tactus*, enquanto a seta para cima, o movimento *up*). Na Diminuição uma Semibreve do sinal C passa a valer duas Semibreves em ; e quatro Semibreves em .

²⁹ Erasmus Lapidica (c.1440–45 - 1547). Compositor. Pode ter tido pelo menos 100 anos de idade quando morreu em *Schottenkloster* em Viena. Em 1510 foi nomeado compositor da corte em *Hofkapelle*. Durante este período, entrou em contato com Andreas Ornithoparcus que o incluiu na lista de compositores reconhecidos em seu *Musicae activae Micrologus* (Leipzig, 1517).

Figura 89. Resumo comparativo de alguns sinais em Diminuição.

Segundo Tettamanti (2010, p. 253),

ao utilizar o sinal ¢ que é chamado de tempo *alla breve*, cantamos uma breve por *battuta* [*tactus*], ou duas semibreves, que são executadas uma no *battere* e a outra no *levare*, isto é, uma na parte inferior da *battuta* e a outra na superior. Já o sinal C é cantado com uma semibreve por *battuta* e é chamado de tempo *alla semibreve*.

Portanto, em c, o *tactus* é preenchido por uma Semibreve e por isto é conhecido como tempo *alla semibreve*, enquanto em ¢, uma Breve (ou duas Semibreves) compõe o *tactus* e isto explica a denominação tempo *alla breve*.

De acordo com Morley, o sinal mais comum da Diminuição é o semicírculo invertido, desta forma ∩∩.

Na Figura 90, a parte do Tenor possui dois sinais: ¢ indica Diminuição, ou seja, uma Semibreve deve ser cantada ou tocada no movimento do cair da mão (*battere/down*) e a outra, no movimento do levantar a mão (*levare/up*) totalizando, portanto duas Semibreves por *tactus*; e Ⓟ representa Diminuição da Diminuição, isto é, duas Semibreves devem ser encaixadas no cair da mão, enquanto as outras duas Semibreves, no levantar da mão ou pé.

Figura 90. Excerto do início das vozes do exemplo de Diminuição – Thomas Morley.

O Modo ϕ prevalece na primeira execução até o sinal de repetição $::$. Na volta, no entanto, deve-se considerar o Modo invertido ϕ . Neste caso, todas as notas que estavam organizadas em dois *tactus* devem ser encaixadas em apenas um.

Figura 91. Tenor - fragmentos da transcrição em notação moderna do Modo invertido ϕ .

3.2.4.6. Imperfeição

No Modo Maior, Modo Menor, Tempo ou Prolação Perfeitos, cuja subdivisão é ternária, qualquer nota Perfeita pode, dependendo de alguns fatores, tornar-se Imperfeita.

Segundo Lossius (1563), Imperfeição

Est tertiae partis, ualoris notarum perfectarum, quae tres suarum minorum ualent, ablatio: fitque tantum in gradibus perfectis. (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap. 7, f^o15v).

é retirar a terça parte dos valores das notas perfeitas, que valem três das suas menores.

Imperfeição é, portanto, a subtração da terça parte do valor de uma figura Perfeita e só é possível nos Modos, Tempo ou Prolação Perfeitos. É feita de três maneiras: pela nota, pela pausa ou pela cor.

Por nota

A princípio, nos Graus Perfeitos, notas de mesmo valor posicionadas umas após as outras fazem com que sejam Perfeitas. No entanto, muitas vezes, figuras de menores valores são colocadas antes ou depois de uma figura de maior valor e ocasionam a Imperfeição. Portanto, sempre que uma figura de menor valor vir antes ou depois de uma de maior valor, a figura maior será Imperfeita. Em destaque, as figuras Imperfeitas (Figura 92). Observe que a nota de menor valor associada à figura Imperfeita totaliza o valor ternário:

Figura 92. Imperfeição por nota (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap.7, f^o16a).

Por pausa

A nota pode se tornar Imperfeita quando a pausa de uma figura de menor valor é posicionada depois:

Figura 93. Imperfeição por pausa (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap.7, f^o16a).

Por cor

Quando notas Perfeitas são coloridas com preto, tornam-se Imperfeitas. Assim, figuras negras perdem a terça parte de seu valor:

Figura 94. Imperfeição por cor (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap.7, f I6v).

Ornithoparcus (1535, liv. 2, cap. 11, f G5v) esclarece que as figuras negras, quando Perfeitas, perdem a terça parte de seu valor, mas quando são Imperfeitas, ocasionalmente, perdem a quarta parte de seu valor e algumas vezes se tornam Proporção de Hemíola.

⊙	18	6	z	o	o
⊙	18	6	z	1	
⊙	8	4	z	o	o
⊙	4	z	1		
⊙	8	4	z	o	o
⊙	4	z	1	o	o
⊙	8	4	z	1	
⊙	4	z	1	o	1
				♦	♦

Figura 95. Tabela de Imperfeição por cor (ORNITHOPARCUS, 1535, liv. 2, cap. 11, f G5v).

De acordo com Ornithoparcus (1535, liv. 2, cap. 11, f G5v), o local que está grafado com uma figura esférica (Figura 95) indica que aquela figura musical pode ser colorida de preto, ainda que não tenha o valor de um *tactus*.

A seguir, exemplos de Imperfeição extraídos de alguns Duos oferecidos por Morley em seu tratado:

Figura 96. Imperfeição por nota - fragmento do Duo em Modo Perfeito de Prolação Maior de Thomas Morley.

Na Figura 96, a primeira Semibreve é Imperfeita, já que é seguida por uma figura de menor valor, ou seja, uma Mínima. Da mesma forma, a segunda Mínima torna Imperfeita a Semibreve seguinte.

Em geral, uma figura se mantém Perfeita quando é seguida por outra nota ou pausa de mesmo valor, como pode ser observado nas duas primeiras Semibreves da Figura 97. Também é possível verificar que a terceira Semibreve torna-se Imperfeita pela presença da pausa da Mínima:

Figura 97. Imperfeição por pausa - excerto do Duo em Modo Imperfeito de Prolação Maior (Morley).

A Imperfeição por cor pode ser observada na Figura 98. Neste Modo, a Semibreve vale três Mínimas e compõe um *tactus*, mas se estiver preta, perde um terço de seu valor e passa a valer apenas duas Mínimas:

Figura 98. Imperfeição por cor - trecho do Duo em Modo Imperfeito de Prolação Maior (Morley).

3.2.4.7. Alteração

É a duplicação do valor de qualquer nota com o intuito de manter a divisão ternária. Por exemplo, se a Longa é alterada, será executada no valor de duas Longas, se a Breve é alterada, será executada no valor de duas Breves etc.

De acordo com Lossius, Alteração

Est ualoris alicuius notulae, propter ternarij numeri perfectionem, duplicatio. (LOSSIUS, 1563, f I7a)

é a duplicação do valor de uma notinha por causa da proporção dos números ternários.

Assim como a Imperfeição, a Alteração só ocorre em Graus Perfeitos e normalmente acontece quando duas notas de menor valor estão posicionadas entre duas de maior valor. Segundo Lossius (1563, f I7v), a segunda nota de menor valor é alterada, e não a primeira.

Ornithoparcus (1535, f G6v), no capítulo XII de seu *Micrologus*, discorre sobre a Alteração e apresenta dez regras. De acordo com a quarta regra, apenas as notas podem ser

alteradas, enquanto as pausas não. Além disso, a Alteração sempre ocorre na segunda nota e nunca na primeira.

Morley explica que a nota que deve ser alterada é marcada geralmente com um Ponto de Alteração, assunto que será discutido adiante.

3.2.5. Dos Pontos Musicais

Atualmente, na notação musical, há dois tipos de ponto: de aumento e diminuição. O ponto de aumento é posicionado ao lado direito da figura ou pausa e aumenta a metade de seu valor, enquanto o ponto de diminuição, conhecido por *staccato*, é representado por um ponto localizado acima da nota e diminui o seu valor pela metade, visto que a primeira metade é preenchida pelo som e a segunda, pelo silêncio.

No entanto, no século XVI, outros Pontos eram descritos e seu conhecimento era imprescindível para a correta leitura de uma partitura, já que, muitas vezes, a barra de compasso era inexistente.

Na primeira parte do tratado, Morley descreve três tipos de Pontos: de Aumentação, de Divisão e de Alteração, porém há ainda outro descrito pelos tratadistas como Ponto de Perfeição. Este é mencionado por Morley apenas em *Annotations*.

Em geral, o Ponto de Aumentação está presente naquelas composições Perfeitas e Imperfeitas, ou seja, ternárias e binárias. Entretanto, os demais Pontos (de Alteração, Divisão e Perfeição) ocorrem somente em composições cujos Graus são Perfeitos, isto é, ternários.

3.2.5.1. Ponto de Aumentação

O Ponto de Aumentação é posicionado ao lado direito da figura e aumenta a metade de seu valor. Segundo Lossius (1563), Ponto de Aumentação (*punctus additionis*)

Est, qui notae à latere additus media eam parte ualoris auget [...]. (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap. 9, f K1a).

é aquele [ponto] adicionado ao lado da nota e aumenta a metade de seu valor [...].

Figura 99. Ponto de Aumentação (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap.9, f K1a).

Morley discute o fato de alguns autores denominarem o Ponto de Aumentação como Ponto de Adição e outros, como Ponto de Perfeição:

Some tearme it a pricke of addition, some also a pricke of perfection, not much amisse: but that which now is called of our musicians a prick of perfection, is altogether superfluous and of no vse in musicke: for after a semibriefe in the more prolation, they set a pricke, though another semibriefe follow it: but though the pricke were away, the semibriefe of it selfe is perfect. (MORLEY, 1597, p. 203).

Alguns o denominam [Ponto de Aumentação] como um Ponto de Adição, enquanto outros, como um Ponto de Perfeição. Sendo o último, denominação também utilizada pelos nossos músicos hoje em dia. Contudo, apesar de não ser completamente impróprio, ambos os termos [Ponto de Adição e Ponto de Perfeição] são supérfluos e estão fora de uso na música, pois a colocação de um ponto depois de uma Semibreve na Prolação Maior é desnecessária já que, mesmo se o ponto estivesse ausente, a Semibreve por si só será Perfeita.

Para Morley (1597, p. 203), um Ponto de Adição colocado depois de uma Semibreve na Prolação Maior e seguido de uma Mínima, faz com que a Semibreve valha três Mínimas brancas:

Figura 100. Ponto de Adição.

De fato, o Ponto de Adição é supérfluo já que tem a mesma função de um Ponto de Divisão, assunto que será detalhado a seguir.

3.2.5.2. Ponto de Divisão

O Ponto de Divisão também não aumenta e nem diminui o valor das figuras, somente separa duas notas para que se adéquem à divisão ternária.

Lossius (1563), Listenius (1541) e Ornithoparcus (1535) apresentam o Ponto de Divisão da seguinte forma:

Figura 101. Ponto de Divisão (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap.9, f K1v).

Morley, contudo, expõe em seu tratado o sinal do Ponto de Divisão desta maneira:

Figura 102. Ponto de Divisão– Thomas Morley.

É possível observar, na Figura 102, que o Ponto de Divisão, diferentemente do Ponto de Aumentação, não está grafado no nível da nota. Além disso, ele facilita a leitura dos valores das notas. Por exemplo: o primeiro Ponto de Divisão faz com que a Semibreve localizada antes do Ponto seja Perfeita. O mesmo ocorre no terceiro e quarto Pontos de Divisão.

No entanto, o segundo Ponto (localizado entre duas Mínimas) indica que a Mínima disposta antes do Ponto compõe junto com a Semibreve o *tactus*, enquanto a Mínima seguinte inicia o próximo *tactus*.

3.2.5.3. Ponto de Alteração

A Alteração, como referido, é a duplicação do valor de qualquer nota com o intuito de manter a divisão ternária. Ela é indicada pelo Ponto de Alteração. Portanto, o Ponto dobra o valor da segunda figura para manter a Perfeição dos Graus Perfeitos.

Lossius (1563), Listenius (1541) e Ornithoparcus (1535) apresentam o Ponto de Alteração grafado acima da nota alterada:

Figura 103. Ponto de Alteração (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap.9, fK2a).

Morley, no entanto, representa o Ponto de Alteração de forma semelhante aos Pontos de Aumentação e Divisão:

Figura 104. Ponto de Alteração – Thomas Morley.

É possível observar, na Figura 104, que o Ponto de Alteração, localizado após as duas Mínimas, indica que a segunda Mínima deve dobrar o seu valor, ou seja, deve valer duas Mínimas para alcançar o número ternário.

3.2.5.4. Ponto de Perfeição

Apesar de Morley não tratar do Ponto de Perfeição na primeira parte de seu tratado, menciona-o nas *Annotations* e afirma que

A pricke of perfection they define, that which being set after a semibriefe in the more prolation, if an other semibriefe follow, it causeth the first to be perfect. (MORLEY, 1597, p. 203).

eles [os antigos] também definem que um Ponto de Perfeição sendo colocado depois de uma Semibreve na Prolação Maior seguido por outra Semibreve, faz com que a primeira [Semibreve] seja Perfeita.

Figura 105. Ponto de Perfeição.

O Ponto de Perfeição, segundo Morley, é desnecessário, já que na Prolação Maior a Semibreve por si só é Perfeita, caso seja seguida por outra Semibreve.

Logo, Ponto de Perfeição nada mais é que um ponto colocado após uma figura Perfeita. Tal ponto não aumenta e nem diminui o valor daquela figura, apenas garante sua Perfeição, ou seja, faz com que a figura não se torne Imperfeita em consequência de uma nota de menor valor:

Figura 106. Ponto de Perfeição (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap.9, f K1a).

3.2.6. OS QUATRO MODOS USUAIS NA INGLATERRA

Morley, após explicar como os Modos foram estabelecidos pelos antigos, apresenta aqueles em uso na Inglaterra naquele período. Há, segundo ele, quatro Modos:

- Perfeito de Prolação Maior;
- Perfeito de Prolação Menor;
- Imperfeito de Prolação Maior;
- Imperfeito de Prolação Menor.

De acordo com Playford (1655),

There are foure Moods, that is to say, the *Perfect of the More*, The *Perfect of the lesse*, The *Imperfect of the More*, The *Imperfect of the Lesse*: all these four have been of much use in former times, but what late Masters of Musick have composed either for Voice or Instrument, make use onely of the two latter; that is to say, the *Imperfect of the More*, the *Imperfect of the Lesse*, one being called the Triple Time, the other the duple, or Common Time. (PLAYFORD, 1655, p. 18-19).

existem quatro Modos que são: Perfeito de Maior, Perfeito de Menor, Imperfeito de Maior, Imperfeito de Menor. Todos estes foram muito úteis em tempos passados, mas aquilo que Mestres de Música posteriores compuseram para Voz ou Instrumento foi feito com uso apenas dos dois últimos, ou seja, Imperfeito de Maior e Imperfeito de Menor, o primeiro chamado de Tempo de Tripla e o último, Dupla ou Tempo Ordinário.

Portanto, apenas dois Modos eram, de fato, utilizados pelos compositores ingleses: o Modo Imperfeito de Maior (C), também conhecido como Tripla, no qual a Semibreve se subdivide em três Mínimas; e o Modo Imperfeito de Menor (C), chamado de Tempo Ordinário, no qual a Semibreve se subdivide em duas Mínimas.

A partir da Mínima, a subdivisão é sempre binária em qualquer um dos quatro Modos. A diferença reside no valor das quatro primeiras notas (Máxima, Longa, Breve e Semibreve). Sendo assim, o sinal de mensuração indica o valor destas quatro figuras.

Ao cotejar os tratados ingleses selecionados para esta pesquisa, pude verificar algumas diferenças relacionadas aos Modos. Bathe (1596?) e *The Pathway...* (1596) apresentam algumas semelhanças entre si, mas divergem, em alguns aspectos, dos demais tratadistas consultados. Mesmo assim, foram citados e ajudaram a entender algumas questões discutidas por Morley. Ressalto, ainda, que não é propósito desta pesquisa examinar detalhadamente as semelhanças e diferenças da tratadística inglesa.

3.2.6.1. Modo Perfeito de Prolação Maior

Todas as figuras são ternárias, ou seja, a Máxima vale três Longas; a Longa, três Breves; a Breve, três Semibreves; e a Semibreve, três Mínimas. Este Modo também é conhecido como Perfeito de Maior (*Perfect of the More*), pois segundo Simpson (1667, p. 14), o “Tempo” e a “Prolação” estavam implícitos. Portanto, não havia necessidade de nomear Modo de Tempo Perfeito e Prolação Maior.

Bathe (1596?) e *The Pathway...* (1596) apresentam este Modo com o sinal $\odot$, como pode ser verificado nas Figuras 107 e 108.

Figura 107. Perfeito de Maior (BATHE, 1596?, fB6a).

Figura 108. Perfeito de Maior (THE PATHWAY..., 1596, fC4a).

Morley descreve que o sinal deste Modo é “um círculo inteiro com um ponto no centro ou no meio, desta maneira $\odot$ ”. No entanto, se levar em consideração os Modos antigos, este sinal $\odot$ indica Modo Maior Imperfeito, Modo Menor Imperfeito, Tempo Perfeito e Prolação Maior, ou seja, a Máxima deveria valer duas Longas e a Longa, duas Breves e não condiria com a subdivisão descrita por Bathe e *The Pathway...*

Segundo Morley,

Perfect of the more [...] ought rather to be tearmed time perfect of the more prolation, then mood perfect, and yet hath it been receiued by consent of our English praticioners, to make the Long in it three briefes, and the Large thrice so much. But to this day could I neuer see in the workes of any, either strangers or Englishmen, a Long set for 3. briefes with that signe, except it had either a figure of three, or then modal rests sette before it [...]

(MORLEY, 1597, p. 204).

Perfeito de Maior [...] deveria ser denominado Tempo Perfeito de Prolação Maior em vez de Modo Perfeito, e ainda que os nossos músicos ingleses tenham aceito fazer a Longa em três Breves e a Máxima em nove Breves, até hoje nunca vi nos trabalhos de estrangeiros ou ingleses uma Longa colocada para três Breves com este sinal [$\odot$], a não ser que tenha a figura do [número] três [$\odot 3$] ou então as pausas modais colocadas antes dela [...].

Este trecho evidencia que o sinal $\odot$ é reconhecido pelos músicos práticos como aquele que permite a subdivisão ternária da Máxima e da Longa. Teoricamente este sinal está incorreto pelas razões expostas acima. Porém na prática, talvez fosse subentendido que o sinal $\odot$ indicasse o Modo Perfeito de Prolação Maior. Todavia, a confirmação deste fato requer um estudo mais aprofundado do repertório elisabetano e este não é o foco desta pesquisa.

Playford (1655, p. 19) e Simpson (1667, p. 14) demonstram o sinal $\odot 3$, que representa Modo Maior Perfeito, Modo Menor Perfeito, Tempo Perfeito e Prolação Maior. Curiosamente, Morley evidencia o gráfico deste Modo com a correta grafia (Figura 109).

Figura 109. Modo Perfeito de Prolação Maior – Thomas Morley.

No entanto, o exemplo dado por ele para ilustrar o Modo Perfeito de Maior está grafado assim $\odot$ (Figura 110). A Semibreve preta vale duas Mínimas por causa da Imperfeição por cor; a Breve, nove Mínimas, ou seja, três Semibreves, enquanto a Breve preta, apenas seis Mínimas. A Longa, presente no Baixo, deve ser sustentada por nove Semibreves ou nove *tactus*:

Figura 110. Excerto do início das vozes do Duo Perfeito de Maior – Thomas Morley.

O *tactus* deste Duo é Proporcionado, ou seja, compreende três Mínimas da Prolação Maior ou uma Semibreve Perfeita (Figura 111). O *tactus* Proporcionado também pode compreender três Semibreves como em uma Tripla³⁰.

Portanto, a Semibreve Perfeita, que vale três Mínimas, preenche o *tactus* neste Modo.

Figura 111. *Tactus* Proporcionado do Duo em Modo Perfeito de Prolação Maior.

Harman (1973) transcreve este exemplo para a notação moderna (Figura 112). A Mínima da edição moderna equivale à Semibreve da partitura original. As duas vozes começam com o compasso 9/4. O Baixo muda para 12/4, em seguida, 6/4, retorna para o 9/4, para o 12/4 e finaliza em 9/4. O Soprano passa para o compasso 3/1, depois, para o compasso 6/4 e por último, 9/4. Essas mudanças de compasso são desnecessárias, uma vez que o sinal de mensuração se mantém inalterado do início ao fim da canção.

O trecho assinalado no Soprano (Figura 110) possui a sequência de seis Semibreves pretas, sendo que cada uma vale, devido à Imperfeição por cor, duas Mínimas. Portanto, são doze Mínimas encaixadas em quatro *tactus*. A mudança para o compasso em 3/1 na edição moderna (Figura 112) faz com que sejam executadas duas Mínimas por batida, suprimindo, desta forma, um *tactus*.

Figura 112. Fragmento da transcrição do Perfeito de Maior (HARMAN, 1973, p. 32).

O ideal é encaixar esta sequência de Semibreves sem alterar o compasso mantendo o *tactus* constante (Figura 113). O resultado sonoro é diferente daquele produzido pela transcrição de Harman, pois algumas Semibreves caem no contratempo.

³⁰ Cf. nota explicativa 23, p. 102.

Optei por transcrever este Duo utilizando o compasso em 3/2 porque, neste Modo, a Semibreve Perfeita preenche o *tactus*:

The image displays two systems of musical notation for a Duo. Each system consists of two staves, labeled 'C' (Canto) and 'B' (Basso). The time signature is 3/2. The first system shows the beginning of the piece. The second system, starting at measure 17, features a grey shaded area highlighting a specific passage in the Canto staff, which contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The Basso staff in the second system consists of a continuous line of half notes.

Figura 113. Excerto da transcrição em notação moderna - Perfeito de Maior.

3.2.6.2. Modo Perfeito de Prolação Menor

Todas as figuras são binárias, exceto a Breve, que vale três Semibreves. Morley explica que o sinal deste Modo é um círculo sem nenhum ponto em seu interior, desta forma: $\bigcirc$. Embora Playford (1655, p. 20) demonstre este sinal $\bigcirc$ e Simpson (1667, p. 15) $\bigcirc 3$, os valores das figuras musicais são idênticos àqueles ensinados por Morley.

Figura 114. Modo Perfeito de Prolação Menor (PLAYFORD, 1655, p. 20).

Morley discorda e refuta as regras que lhe foram ensinadas quando criança, pois segundo ele:

[...] for whereas in this signe I was taught, that euery Large was 3. Longes, and euery Long three Briefes, I finde neither reason nor experience to proue it true. For reason (I am sure) they can alledge none, except they will vnder this signe $\bigcirc$ comprehend both mood and time, which they can neuer proue. Yet doe they so sticke to their opinions, that when I told some of them (who had so set it downe in their bookes) of their error, they stode stiffellie to the defence thereof, with no other argument, then that it was true. But if they will reason by experience, and regard how it hath been vsed by others, let them looke in the masse of Master Tauerner, called Gloria tibi trinitas, where they shall finde examples enough to refute their opinion, and confirme mine. But if they thinke maister Tauerner partiall, let them looke in the workes of our English doctors of musicke, as Doctor Farfax, Doctor Newton, Doctor Cooper, Doctor Kirby, Doctor Tie, and diuers other excellent men, as Redford, Cornish, Piggott, White, and Master Tallis. (MORLEY, 1597, p. 204).

[...] apesar de ter aprendido que no sinal [$\bigcirc$] toda Máxima valia três Longas e toda Longa, três Breves, nunca, em minha experiência, encontrei razão que justificasse este uso. Tenho certeza que eles não podem alegar nada a seu favor, a não ser que sob este sinal $\bigcirc$ eles compreendam tanto o Modo quanto o Tempo, o que nunca poderão comprovar. No entanto, insistem tanto em suas opiniões que, mesmo quando os digo sobre algum erro (que cometeram em seus livros), são irredutíveis em sua defesa e não usam nenhum outro argumento a não ser que isso é verdade. Mas se eles argumentarem pela experiência e levarem em consideração como tem sido usado por outros, deixe-os olhar a missa do Mestre Taverner chamada *Gloria tibi trinitas* na qual encontrarão exemplos suficientes para refutar suas opiniões e confirmar a minha. Mas se acharem o Mestre Taverner insuficiente, observem as obras de nossos ingleses que são Doutores em Música, como o Dr. Fayrfax, Dr. Newton, Dr. Cooper, Dr. Kirbye, Dr. Tye e outros homens notáveis como Redford, Cornyshe, Pigott, Whyte e o Mestre Tallis.

Morley, portanto, discorda de que, sob este sinal $\bigcirc$, a Máxima vale três Longas e a Longa, três Breves, como pode ser observado nas Figuras 115 e 116. Discute ainda que não há argumento e nem exemplos que comprovem tal divisão, já que este sinal $\bigcirc$ indica Modo Maior Imperfeito, Modo Menor Imperfeito, Tempo Perfeito e Prolação Menor, ou seja, a Máxima deve valer duas Longas; a Longa, duas Breves; a Breve, três Semibreves; e a Semibreve, duas Mínimas, como pode ser verificado na Figura 114.

Figura 115. Perfeito de Menor (BATHE, 1596?, f B6a).

Figura 116. Perfeito de Menor (THE PATHWAY..., 1596, f C4v).

Para ilustrar este Modo, Morley apresenta o seguinte Duo:

Figura 117. Excerto do início das vozes do Duo Perfeito de Menor – Thomas Morley.

O *tactus* deste Duo é Menor, ou seja, uma Semibreve é encaixada em seu movimento.

Figura 118. Tactus Menor do Duo em Modo Perfeito de Prolação Menor.

Toda Breve vale três Semibreves, enquanto a Breve preta, apenas duas. Toda Longa vale seis Semibreves e se for preta, apenas quatro. A Longa branca em destaque, no primeiro pentagrama da parte do Baixo, vale cinco Semibreves e compõe com a outra Semibreve o

total de seis. Isto ocorre devido ao Ponto de Divisão localizado após a Semibreve. Há ainda outro Ponto de Divisão no segundo pentagrama do Soprano. Este ponto torna a Breve Perfeita e impede que ela se torne Imperfeita pela presença da Semibreve.

Harman (1973) transcreve esta canção utilizando figuras musicais de menor valor. Portanto, uma Mínima da transcrição equivale a uma Semibreve da partitura original.

Figura 119. Transcrição do Perfeito de Menor (HARMAN, 1973, p. 34).

O Modo Perfeito de Prolação Menor é transcrito com a fórmula de compasso em 3/2 (Figura 119). Entretanto, esta indicação é equivocada, pois o *tactus*, neste Modo, é regido pela Semibreve e não pela Breve. É comum este tipo de engano devido ao Tempo Perfeito no qual a Breve é subdividida em três Semibreves. Porém, a Semibreve é Imperfeita por causa da Prolação Menor e é ela que preenche o *tactus* inteiro. Além disso, a constante mudança de compasso não é necessária, uma vez que o sinal de mensuração se mantém do início ao fim da canção.

Optei, desta forma, por transcrever este Duo com o compasso em 2/2:

The image shows a musical score for 'Perfeito de Menor' in 2/2 time. It features four systems of staves. The first system includes a vocal line (Cantus) and a lute line (Bassus). The second system continues the vocal line and includes a second lute line. The third system shows the vocal line and a third lute line. The fourth system concludes the piece with a final vocal line and lute line. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a key signature of one flat. The time signature is 2/2.

Figura 120. Fragmento da transcrição em compasso 2/2 - Perfeito de Menor.

3.2.6.3. Modo Imperfeito de Prolação Maior

Todas as figuras são binárias, exceto a Semibreve, que vale três Mínimas. O sinal deste Modo é um semicírculo com um ponto no meio $\odot$.

Simpson (1667, p. 15) esclarece que neste Modo a Semibreve é a figura que preenche o *tactus* e ela contém três Mínimas. Playford (1655, p. 20) denomina este Modo de Tempo de Tripla e acrescenta, ainda, que a Semibreve deve ter um Ponto de Aumentação para garantir a proporção de três Mínimas (Figura 121).

Figura 121. Imperfeito de Maior (PLAYFORD, 1655, p. 20).

Segundo Playford (1655, p. 21), este Modo é usado em Árias, Galhardas, Courantes, Sarabandas³¹ e Gigas³² e é frequentemente chamado de Tempo de Tripla ou Tempo de Galharda.

A seguir, o exemplo dado por Morley:

Figura 122. Excerto do início das vozes do Duo Imperfeito de Maior – Thomas Morley.

Neste Duo, o *tactus* é Proporcionado, já que compreende três Mínimas da Prolação Maior. A primeira e segunda Semínimas são executadas no movimento do cair da mão, enquanto a última Semínima deve ser encaixada no movimento do levantar da mão. Este *tactus*, como mencionado, é desigual³³. A Semibreve Perfeita, portanto, preenche o *tactus* inteiro.

³¹ Galharda, Courante, Sarabandas: Danças renascentistas em compasso ternário.

³² Dança italiana dos séculos XVII e XVIII em compassos com divisão ternária.

³³ Cf. item 3.2.1. *Tactus*, p. 100.

Figura 123. *Tactus* Proporcionado do Duo em Modo Imperfeito de Prolação Maior.

Assim, a Breve deve ser sustentada no tempo de duas Semibreves ou dois *tactus*, ou seja, seis Mínimas. As duas primeiras Semibreves do Soprano são Perfeitas, já a terceira (em destaque) é Imperfeita devido à pausa da Mínima e vale duas Mínimas, assim como as Semibreves pretas.

O primeiro ponto em destaque no Soprano (Figura 122) indica o Ponto de Alteração, ou seja, o valor da última Mínima deve ser dobrado para que componha o *tactus* inteiro. O segundo ponto representa o Ponto de Divisão e torna a Semibreve Perfeita, pois se não houvesse o ponto, a Mínima seguinte tornaria a Semibreve Imperfeita devido à Imperfeição por nota.

3.2.6.4. Modo Imperfeito de Prolação Menor

Todas as figuras são binárias. Simpson (1667, p. 15) descreve que se não houver sinal grafado, supõe-se ser este Modo. Este Modo também é conhecido como Tempo Ordinário.

Figura 124. Imperfeito de Menor (PLAYFORD, 1655, p. 22).

O sinal deste Modo é um semicírculo assim C, e algumas vezes cortado desta maneira ϕ (Figuras 125 e 126).

Figura 125. Imperfeito de Menor (BATHE, 1596, f B6a).

Figura 126. Imperfeito de Menor (THE PATHWAY..., 1596, fD1a).

Playford (1655, p. 21) esclarece que este Modo também é chamado de Dupla ou Tempo de Semibreve e comum em Fantasias, Pavanas³⁴ e *Allemandes*³⁵. Para Morley, o C é apropriado para Madrigais, Canzonetas, enquanto ϕ , para Motetos.

Segundo Morley, compositores usam o mesmo sinal ϕ antes de canções cujo *tactus* é a Semibreve. Sobre tal prática, Tettamanti (2010, p.253) informa que

a diferença de significado pode ter sido herdada de um fenômeno interessante ocorrido no final do século XVI, quando os músicos, devido à busca pelo virtuosismo da diminuição e pela inauguração de notas cada vez menores que a breve e a semibreve, começaram a executar o sinal de tempo ϕ da mesma maneira que o C, isto é, contando uma semibreve por *battuta* [*tactus*].

Portanto, para a escolha do *tactus*, deve-se levar em consideração a escrita, pois se a canção for composta de muitas figuras cujos valores são pequenos, é apropriado executar uma Semibreve para cada *tactus*; se for composta de figuras cujos valores são grandes, é conveniente cantar uma Breve para cada *tactus*.

Morley apresenta dois exemplos para ilustrar este Modo. O primeiro, apesar de indicar o sinal ϕ , possui o *tactus* de Semibreve (Figura 127), enquanto o segundo apresenta o *tactus* de Breve (Figura 131).

Figura 127. Excerto do início das vozes do primeiro Duo Imperfeito de Menor – *Tactus* Menor.

³⁴ Tipo de dança renascentista, de origem italiana.

³⁵ Dança renascentista.

O *tactus* do Duo da Figura 127 é Menor, ou seja, uma Semibreve é executada no movimento de cair e levantar a mão. Lembrando que isto se deve pelo fato da canção ser notada com figuras cujos valores são pequenos, pois o sinal ϕ indica, na verdade, *tactus* Maior.

Figura 128. *Tactus* Menor do Duo em Modo Imperfeito de Prolação Menor.

Para transcrever este Duo, portanto, deve-se considerar o *tactus* de uma Semibreve. Harman o transcreve utilizando o compasso 4/4:

Figura 129. Transcrição do Imperfeito de Menor (HARMAN, 1973, p. 38).

Esta prática, no entanto, é perigosa, já que se trata de uma divisão binária e não quaternária. Segundo Tettamanti (2010, p. 253),

A divisão quaternária, se não bem observada, tenderia a deixar a *battuta* [*tactus*] mais lenta do que deveria ser para corresponder à velocidade de um tempo binário cômodo; tal equívoco acarretaria a perda da clareza rítmica entre as vozes, uma das principais características deste repertório.

Logo, optei por transcrevê-la com o sinal C que demonstra *tactus* de Semibreve:

Figura 130. Excerto da transcrição do Imperfeito de Menor (c).

O Duo da Figura 131 também apresenta o sinal ϕ . Há vários exemplos de notas em Ligadura devido à notação com figuras musicais de valores grandes. Para facilitar a leitura, Morley acrescenta na parte inferior das Ligaduras um número que corresponde ao seu valor em Semibreves. Por exemplo, a primeira nota da primeira Ligadura do Soprano vale duas Semibreves, lembrando que toda primeira nota sem haste que é seguida por uma nota ascendente corresponde a uma Breve. A primeira nota da segunda Ligadura, no entanto, deve ser executada no tempo de quatro Semibreves, já que se trata da nota sem haste seguida por uma nota descendente.

Figura 131. Fragmento do início das vozes do segundo Duo Imperfeito de Menor – *Tactus Maior*.

O *tactus* do Duo da Figura 131 é Maior, isto é, uma Breve é encaixada em seu movimento, como pode ser verificado a seguir:

Figura 132. *Tactus Maior* do Duo em Modo Imperfeito de Prolação Menor.

Harman (1973) transcreve este Duo utilizando o compasso 2/1:

Figura 133. Trecho da transcrição do Imperfeito de Menor (HARMAN, 1973, p. 39).

Optei, no entanto, por transcrevê-lo com o sinal ϕ que expressa *tactus* Maior, ou seja, uma Breve por *tactus*:

The image shows two systems of musical notation for a duo, labeled 'Cantus' and 'Bassus'. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines, all within a 2/1 time signature. The first system has five measures, and the second system has five measures. The notation is more complex than in Figure 133, with many notes beamed together and some notes marked with a ϕ symbol.

Figura 134. Fragmento da transcrição do Imperfeito de Menor (ϕ).

3.2.7. Proporções

Em linhas gerais, a Proporção é a comparação de duas coisas de um gênero, como por exemplo, duas linhas, dois números etc. Para Lossius (1563), Proporção

Est numerorum perpendiculariter positorum collatio: Vt, 2 ad 1 dicitur proportio dupla, 3 ad 1 Tripla, 4 ad 1 quadrupla, et sic deinceps. (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap. 12, fK5v).

é a comparação de números posicionados perpendicularmente: a Proporção de 2 para 1 é dita Dupla; de 3 para 1, Tripla; de 4 para 1, Quádrupla e assim por diante.

Portanto, Proporção é a comparação de dois números colocados um acima do outro desta forma: $\frac{2}{1} \frac{3}{1} \frac{4}{1}$.

De acordo com Bluteau (1720, p. 782), Proporção é a “correspondencia de huma cousa com outra, ou das partes com o todo, & do todo com as partes”. O autor descreve que, além das Proporções segundo as regras da Pintura e Arquitetura, há ainda Proporções Aritméticas, Geométricas e Harmônicas. A Proporção Aritmética consiste em achar a mesma diferença entre dois números. Em 2, 5, 8, 11 há Proporção Aritmética porque a razão aritmética entre 2 e 5 é a mesma entre 5 e 8, ou seja, a diferença é o número 3. Proporção Geométrica é quando ocorre a mesma razão entre dois números. Por exemplo: 8 é para 16 da mesma forma que 4 é para 8, ou seja, 16 contém duas vezes 8, assim como 8 contém duas vezes 4. Proporção Harmônica se acha entre três números quando as diferenças do primeiro e segundo números têm entre si a mesma Proporção que entre o segundo e terceiro números. Exemplo: 60, 30, 20. Segundo Bluteau, o 30 difere do número 60 pela sua metade e a diferença entre 20 e 30 também é a sua metade, a saber, 10.

Morley esclarece que as Proporções em Música são úteis para indicar a alteração dos valores das notas. A Proporção pode ser de Igualdade ou de Desigualdade.

3.2.7.1. Proporção de Igualdade

Proporção de Igualdade é aquela que compara duas quantidades iguais, como 2 para 2, 3 para 3 etc. e não serve para a música.

Segundo Lossius (1563), Proporção de Igualdade

Est duarum aequalium quantitatum collatio, hoc est, comparatio aequalis numeri ad aequalem, ut: 2 ad 2. 3 ad 3. 4 ad 4. 5 ad 5. et cetera. De qua hoc loco nihil dicitur, quia respicit cantica eadem signa in omnibus uocibus habentia, in quibus prorsus nulla accidit differentia. (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap. 12, fK5v).

é a comparação de duas quantidades iguais, isto é, comparar a igualdade de números iguais, como 2 para 2, 3 para 3, 4 para 4, 5 para 5 etc. Sobre isto nada é dito neste lugar porque se examinas as canções e todas as vozes tem o mesmo sinal, neste caso, não há diferença.

Logo, a Proporção de Igualdade não é apropriada para a Música, já que as canções possuem o mesmo sinal em todas as vozes e não há, portanto, diferenças.

3.2.7.2. Proporção de Desigualdade

De acordo com Lossius (1563), Proporção de Desigualdade,

Est quando duae inaequales quantitates inter se conferuntur, hoc est, cum maior numerus ad minorem, hoc modo: $2/1$ / $3/2$ / $4/3$. Aut è diuerso minor ad maiorem confertur hoc modo: $1/2$ / $2/3$ / $3/4$. (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap. 12f K6a).

existe quando duas quantidades desiguais são comparadas entre si, isto é, o número maior é comparado com o menor, deste modo: $2/1$; $3/2$; $4/3$ ou vice-versa, o número menor com o maior, como se segue: $1/2$; $2/3$; $3/4$.

Sendo assim, Proporção de Desigualdade é a comparação de duas quantidades desiguais e pode ser de Maior Desigualdade ou de Menor Desigualdade.

- **Proporção de Maior Desigualdade (Diminuição)**

O número maior é disposto acima e é comparado ao menor, que se localiza no denominador da fração, desta maneira: $\frac{2}{1}$ $\frac{3}{1}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{3}$.

- **Proporção de Menor Desigualdade (Aumentação)**

O número menor é disposto acima e é comparado ao maior: $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{6}$.

Para Lossius (1563, liv. 2, cap. 12, f K6v), a Proporção de Maior Desigualdade representa Diminuição, enquanto a de Menor Desigualdade, Aumentação.

Segundo Tettamanti (2010, p. 245), “cada uma destas duas categorias [de Maior Desigualdade e de Menor Desigualdade] se divide em cinco gêneros de proporções, cada qual indicando o tipo de relação existente entre o número maior e àquele menor”.

- Múltiplo (*Multiplex*)
- Superparticular (*Superparticulare*)
- Superpartiente (*Superpartiens*)
- Múltiplo Superparticular (*Multiplex superparticulare*)
- Múltiplo Superpartiente (*Multiplex superpartiens*)³⁶

Morley relata a utilização na Música de apenas cinco Proporções: Dupla, Tripla, quádrupla, Sesquiáltera e Sesquiterça, pois segundo ele, a dificuldade de cantar as demais Proporções fez com que, na prática, fossem deixadas de lado.

³⁶ A respeito da Proporção de Desigualdade e seus gêneros, ver: TETTAMANTI, G. *SILVESTRO GANASSI: OBRA INTITULADA FONTEGARA* - Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI, 2010, p. 244-250.

3.2.7.3. Dupla

A Proporção Dupla é reconhecida quando o número superior (numerador) contém o inferior (denominador) duas vezes: $\frac{2}{1}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{12}{6}$. Esta Proporção faz com que duas notas de um mesmo tipo correspondam a apenas uma.

O exemplo dado por Lossius, para elucidar a Proporção Dupla, possui três vozes (*discantus*, *tenor*, *bassus*). O Soprano e o Baixo começam com o sinal ϕ , ou seja, duas Semibreves por *tactus* e não apresentam mudanças até o fim. O Tenor, no entanto, inicia em ϕ e, a partir do sétimo *tactus* (sétimo compasso da transcrição), muda para a Proporção Dupla ($\frac{2}{1}$).

The image displays a musical score from a 16th-century manuscript. It is organized into two primary systems. The first system, titled 'DISCANTVS.' and 'BASSVS.', features two staves: the upper one for the Tenor (labeled 'TENOR.') and the lower one for the Bass (labeled 'BASSVS.'). Both parts are written in a 2/1 proportion, indicated by the '2' over the '1' in the time signature. The second system, titled 'TENOR.', shows three staves: Soprano (S.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Bass parts are in a 2/1 proportion, while the Tenor part is in a 4/2 proportion, indicated by the '4' over the '2' in the time signature. The notation uses square notes on a four-line staff, with a single staff for each voice. The score is written in a 16th-century style, with a single staff for each voice and a key signature of one flat (B-flat).

Figura 135. Proporção Dupla (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap. 12, f K7v).

É possível observar no Tenor que, depois do sétimo *tactus* ou sétimo compasso ($\frac{7}{1}$), são contadas quatro Semibreves por *tactus*, isto é, duas no *down* (*battere*) e duas no *up* (*levare*).

Figura 136. *Tactus* na Proporção Dupla.

A partir do décimo primeiro *tactus*, aparece o sinal invertido desta maneira $\frac{1}{2}$ anulando dessa forma a Proporção Dupla. De acordo com Tettamanti (2010, p.257), “essas proporções invertidas, na maioria das vezes, servem para voltar a uma situação anterior, seja para uma outra proporção ou para os sinais C e ϕ .”. Na Figura 135, este sinal $\frac{1}{2}$ indica que, a partir daquele *tactus*, deve-se retornar à situação anterior, ou seja, duas Semibreves, ou uma Breve, passam a compor novamente um *tactus* inteiro.

Morley, em seu tratado, discute o fato de professores de Música na Inglaterra ensinarem aos seus aprendizes que Dupla é aquela Proporção na qual se coloca duas Mínimas no lugar de uma Semibreve. De fato, tal afirmação é errônea, já que Proporção é a comparação de duas coisas de um mesmo gênero.

I cannot imagine how the teachers (which these 30, or 40, years past haue taught) should so farre haue strayed from the truth, as for no reason to call that common sort of Musick, which is in the time vnperfect of the lesse prolation dupla, or that it is in dupla proportion, except they would say, that any two to one is dupla: which none (at least who is in his right wits) will affirme. For when proportion is, then must the thinges compared be of one kind: as one aker to two akers is in subdupla proportion, et cetera. So when you see dupla set downe, you must sing euery note so faste againe as it was before. (MORLEY, 1597, p. 208).

eu não posso imaginar como os professores, que ensinaram nestes últimos trinta ou quarenta anos, se desviaram tanto da verdade a ponto de, sem motivo algum, chamar de Dupla ou que está em Proporção Dupla este tipo comum de Música (que é o Tempo Imperfeito de Prolação Menor). Eles até diriam que qualquer dois para um é Dupla, o que ninguém em seu juízo perfeito afirmaria, pois quando está em Proporção, então, os elementos comparados devem ser de um tipo: como um acre para dois acres está em Proporção Subdupla etc. Então, quando vês Dupla escrita, deves cantar as notas tão rápido quanto antes.

Morley, portanto, refuta esta maneira de ensino na qual duas Mínimas no lugar da Semibreve caracteriza Proporção Dupla, pois de acordo com ele, este tipo de pensamento não é confirmado por nenhum músico ou compositor de renome e aqueles que possuem algum prestígio em Música apresentaram a outra Dupla, ou seja, aquela Proporção na qual duas notas de um mesmo tipo correspondem a apenas uma.

Para ilustrar a Proporção Dupla, Morley apresenta o seguinte exemplo:

Figura 137. Excerto do início das vozes da Proporção Dupla – edição de 1597.

A Proporção Dupla está presente na parte do Tenor. As demais vozes (Soprano e Baixo) começam com o sinal Φ , que são duas Semibreves por *tactus*, e não sofrem mudanças até o fim. Com relação à parte do Tenor, que está em Proporção Dupla, serão necessárias algumas observações.

A edição de 1771 (Figura 138) traz uma Breve a mais (em destaque no segundo pentagrama), com o intuito de “corrigir” a Proporção Dupla. O movimento *down* do *tactus* está demonstrado por flechas dispostas em cima das notas.

Figura 138. Fragmento da Proporção Dupla – tenor (MORLEY, 1771, p. 33).

É possível observar que esta nota foi acrescentada pelo editor para poder tornar a Proporção Dupla perfeita, pois na edição de 1597 (Figura 137), assim como na edição de 1608, esta Breve não existe. Este acréscimo faz com que a batida *down* do *tactus*, ou seja, o movimento da mão para baixo, caia exatamente na mudança para a Proporção Subdupla ($\frac{1}{2}$).

Porém esta “correção” acrescenta uma Breve diminuída à composição, isto é, uma Semibreve, e faz com que surjam inúmeras dissonâncias a partir deste ponto. Portanto fica claro que esta solução não é viável.

Harman (1973) transcreve o exemplo da Proporção Dupla e também encontra dificuldades para “corrigir” esta suposta falta de figuras. Sua solução foi adicionar um compasso com três tempos, desta maneira:

Figura 139. Transcrição da Proporção Dupla (HARMAN, 1973, p. 49-50).

Note que a Breve é transcrita, na edição moderna, como Semibreve e que o *tactus* coincide com o compasso, ou seja, em cada compasso (ou *tactus*) são encaixadas duas Mínimas (na edição moderna) ou duas Semibreves (no original). Se o *tactus* fosse, de fato, marcado com o movimento da mão ou do pé, seria impossível mantê-lo após o compasso em 3/2, pois o *tactus* não coincidiria mais com o compasso e teríamos, assim, um movimento inverso da batida *down* e *up*.

Em verdade, a solução é mais simples, pois a partir do sinal $\frac{3}{2}$, duas Breves são encaixadas em cada *tactus*. A última Breve antes do sinal $\frac{1}{2}$ deve ser executada no movimento *down* daquele *tactus*, enquanto a segunda Breve (que já não está em Proporção Dupla) deve ser encaixada no movimento *up* daquele mesmo *tactus*, pois o sinal $\frac{1}{2}$ anula a Proporção anterior e faz com que a canção volte a ser regida pelo sinal ϕ .

Portanto, a Breve, localizada após $\frac{1}{2}$, tem seu início no levantar e é segurada até o cair do próximo *tactus*. É mais fácil visualizar com a seguinte transcrição, desta forma:

The musical score is written for three voices: C (Canto), T (Tenor), and B (Baixo). It is in 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system (measures 7-12) includes a tempo change annotation 'Diminuição no tempo de Proporção Dupla.' in the tenor part. The second system (measures 13-18) continues the melody. The third system (measures 19-24) shows a shaded area in the tenor part for measures 19-20, indicating a specific rhythmic figure.

Figura 140. Fragmento da transcrição da Proporção Dupla.

Deve-se ter sempre em mente que o *tactus* continua invariável enquanto as figuras musicais devem ser encaixadas nele, de acordo com seu sinal de mensuração.

3.2.7.4. Tripla

A Proporção Tripla é reconhecida quando o número superior (numerador) contém o inferior (denominador) três vezes: $\frac{3}{1}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{9}{3}$. Esta Proporção faz com que três notas de um mesmo tipo correspondam a apenas uma.

Figura 141. Proporção Tripla – fragmento do início das vozes.

No exemplo da Figura 141, Soprano e Baixo começam com o sinal C e não sofrem mudanças até o fim. A Proporção Tripla encontra-se na parte do Tenor, a partir do sinal $\frac{3}{1}$. Segundo Tettamanti (2010, p. 255), o denominador da Proporção indica que haverá alteração da figura que rege o *tactus*, enquanto o numerador indica quantas desta mesma figura caberão no *tactus* a partir daquele momento. Portanto, neste exemplo, a Proporção $\frac{3}{1}$ demonstra que no lugar de uma Semibreve Imperfeita, figura que rege o *tactus*, são encaixadas três Semibreves em um *tactus* ou seus valores em outras figuras:

Figura 142. Tactus na Proporção Tripla.

Harman (1973) registra esta partitura utilizando o compasso 3/2, mas como mencionado, deve-se ter cuidado ao transcrever o Perfeito de Menor, pois a figura que preenche o *tactus* é a Semibreve e não a Breve³⁷. Além disso, a mudança para o compasso 3/1 na voz do Baixo é desnecessária:

Figura 143. Transcrição da Tripla no Perfeito de Menor (HARMAN, 1973, p. 51-52).

O melhor seria, então, utilizar o compasso em 2/2, já que a Semibreve preenche um *tactus*, e manter este sinal até o fim da canção, salvo, claro, a mudança para a Proporção Tripla:

Figura 144. Fragmento da transcrição da Tripla no Perfeito de Menor (HARMAN, 1973, p. 51-52).

³⁷ Ver item 3.2.6.2. Modo Perfeito de Prolação Menor, p.137.

Morley expõe ainda outro exemplo no qual a Tripla está em todas as partes da canção ao mesmo tempo (Figura 145). Harman (1973, p. 52) comenta que quando a Proporção está em todas as partes, o *tactus* é um conceito mental. Segundo ele, neste exemplo, três Semibreves são cantadas no tempo de uma Semibreve imaginária. Portanto, três Semibreves inteiram um *tactus*, sendo que a Breve preta, devido à Imperfeição por cor, vale duas Semibreves.

Figura 145. Excerto do início das vozes da Tripla em todas as partes da canção.

De acordo com Simpson (1667, p. 30), quando se vê esta figura [3] colocada no início de uma canção, significa que o *tactus* deve ser preenchido por três, ou seja, deve apresentar o *tactus* Proporcionado. Algumas vezes a Tripla consiste em três Semibreves para um *tactus*. Ainda segundo Simpson, a Tripla mais comum é aquela com três Mínimas por *tactus* e é idêntica ao Modo Imperfeito de Maior (c).

Morley comenta o fato de músicos erroneamente denominarem “Hemíola” a Tripla escrita em notas pretas (Figura 146). Segundo ele, Hemíola significa, para aqueles que utilizam o latim, *Sesquiáltera*³⁸.

³⁸ Aquela Proporção que faz com que três notas de um mesmo tipo sejam executadas no lugar de duas.

Para Listenius (1541),

Hemiola, est quando Notae denigratae aequaliter in omnibus cantilenae partibus procedunt. Et quidem citius quàm in Tripla proportione, idque ob colorem. (LISTENIUS, 1541, liv. 2, cap. 12, fF1v).

Hemíola [Sesquiáltera] existe quando as notas pretas procedem igualmente em todas as partes da canção e, de fato, mais rápido que na Proporção Tripla por conta da cor.

Lossius (1563), em seu *Erotemata Musicae Practicae*, discorre sobre a Hemíola:

His quinque proportionum speciebus usitationibus annumeratur et Hemiola, quae, ut nomen refert, nihil aliud est, ac sesquialtera. Graeci enim sesquialteram [hemiolion] uocant. Atque canuntur in Hemiola proportione tres quoque notae contra duas, sicut in sesquialtera, à qua tantum colore differt. Quidam autem uolunt Hemiolam proportionem significari, cum notae denigratae aequaliter in omnibus cantilenae partibus procedunt: Et tum à Musicis pro Tripla proportione usurpatur. (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap. 12, fL5v).

Destas cinco espécies de Proporções frequentes faz parte a Hemíola que, como o nome diz, nada mais é que Sesquiáltera, pois os gregos chamam a Sesquiáltera de Hemíola. Do mesmo modo como na Sesquiáltera, Proporção de Hemíola [é] cantar três notas contra duas no qual difere apenas na cor. Mas alguns querem indicar Proporção de Hemíola quando as notas enegrecidas estão uniformemente em todas as partes da canção e é usada, então, pelos músicos no lugar da Proporção Tripla.

Portanto, Hemíola nada mais é que um sinônimo de Sesquiáltera e é usada pelos músicos para indicar Proporção Tripla. Não há justificativa, de acordo com Morley, denominar “Hemíola” a canção que apresenta suas notas enegrecidas. No entanto, este nome foi adotado por falta de outro e também porque foi sustentado em trabalhos de autores renomados como Glareanus³⁹ e Lossius⁴⁰.

A seguir, o exemplo dado por Lossius (1563) para ilustrar a Hemíola:

³⁹ Ver: GLAREANUS, Henricus. *Dodecachordon*. Basel: [s.n.], 1547. liv. 3, cap. 11, p. 219.

⁴⁰ Ver: LOSSIUS, Lucas. *Erotemata musicae practicae*. Nuremberg: [s.n.], 1563. liv. 2, cap. 12, fL5v.

DISCANTVS.

TENOR.

BASSVS.

Figura 146. Hemíola. (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap. 12, fL5v).

Note que, na Figura 146, todas as notas estão enegrecidas. Segundo Harman (1973, p. 52) se o exemplo da Figura 145 fosse escrito em notas pretas como na Figura 146, o Modo deveria ter sido alterado para o Tempo Perfeito de Prolação Maior, $\odot$, a fim de que a Semibreve Perfeita pudesse se tornar Imperfeita pela coloração; mas mesmo se isto fosse feito ainda seria Proporção Tripla, pois três Semibreves pretas seriam cantadas no tempo de uma Semibreve imaginária. Portanto, os “bons monges”⁴¹ estavam errados ao chamar este tipo de composição de Hemíola, já que Hemíola, de fato, é apenas outra palavra para Sesquiáltera.

3.2.7.5. Quádrupla

A Proporção Quádrupla é reconhecida quando o número superior (numerador) contém o inferior (denominador) quatro vezes: $\frac{4}{1}$ $\frac{8}{2}$ $\frac{16}{4}$. Esta Proporção faz com que quatro notas de um mesmo tipo correspondam a apenas uma.

Figura 147. Fragmento do início das vozes da Proporção Quádrupla – Thomas Morley.

O exemplo da Figura 147 está escrito para Soprano, Tenor e Baixo. Soprano e Baixo começam e terminam com o sinal ϕ , que mostra uma Breve por *tactus*. Portanto, a Longa pontuada localizada no início do Tenor vale três Breves. A Proporção Quádrupla ($\frac{4}{1}$) localiza-se na parte do Tenor a partir do décimo terceiro *tactus*. Neste momento são executadas quatro Breves no lugar de uma Breve.

⁴¹ Em seu tratado, Morley se refere como “bons monges” àqueles que denominam “Hemíola” esta Tripla escrita em notas pretas.

Figura 148. *Tactus* na Proporção Quádrupla.

A partir do décimo oitavo *tactus*, a Proporção é anulada através do sinal $\frac{1}{1}$. Portanto, deve-se retornar à situação anterior, ou seja, uma Breve passa a compor o *tactus* inteiro.

A transcrição da Proporção Quádrupla oferecida por Harman (1973) possui os mesmos problemas discutidos na transcrição da Proporção Dupla, ou seja, a adição de um compasso com três tempos. Os asteriscos na Figura 149 denotam a passagem em Proporção Quádrupla:

Figura 149. Trecho da transcrição da Proporção Quádrupla (HARMAN, 1973, p. 55-56).

Como mencionado, se o *tactus* fosse marcado com o movimento da mão, novamente seria difícil mantê-lo após o compasso em $3/2$, devido à inversão da batida *down* e *up*.

O melhor seria, portanto, manter o *tactus* (em destaque na Figura 150) e finalizar a canção sem se preocupar com que todas as vozes terminem juntas com uma nota longa no início do compasso, como pode ser verificado a seguir:

The image shows a musical score for three voices: Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). The time signature is 3/2. The score is divided into three systems. The first system contains measures 19 to 24, the second system contains measures 25 to 30, and the third system contains measures 31 to 36. A shaded gray area highlights measures 20 to 24 across all three staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Figura 150. Trecho da transcrição em Proporção Quádrupla.

3.2.7.6. Sesquiáltera

A Proporção Sesquiáltera é reconhecida quando o número superior (numerador) contém o inferior (denominador) uma vez e mais sua metade: $\frac{3}{2}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{7}{4}$. Esta Proporção faz com que três notas de um mesmo tipo sejam executadas no lugar de duas.

Esta Proporção pertence ao gênero Superparticular no qual o número maior contém o menor mais uma parte deste. De acordo com Tettamanti (2010, p. 246),

na proporção 3/2, o número 3 contém o 2 mais uma parte alíquota do 2, que neste caso é a unidade (1). Em todas as proporções deste gênero adicionamos em sua nomenclatura o prefixo ‘Sesqui’ e em seguida nomeamos o número menor, que no caso das proporções de Maior Desigualdade está no denominador, para que se possa calcular a sua parte alíquota e assim descobrir o numerador. [...] Seguindo esse processo, a proporção 3/2 recebe o nome de Sesquiáltera, sendo a partícula ‘Sesqui’ o prefixo nomeador do gênero Superparticular e a ‘áltera’, palavra que designa o número 2.

Morley não se aprofunda na explicação desta Proporção. Lossius (1563), em seu *Erotemata Musicae Practicae*, apresenta um exemplo que demonstra a Proporção Sesquiáltera:

DISCANTVS.

TENOR.

BASSVS.

The musical score is presented in four systems, each containing three staves. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 11. The fourth system starts at measure 14. The music is written in a style typical of 16th-century lute tablature notation, with letters and numbers on a five-line staff.

Figura 151. Proporção Sesquiáltera (LOSSIUS, 1563, liv. 2, cap. 12, fL3v-L4a).

Enquanto Soprano e Baixo se mantêm com o sinal ϕ do início ao fim, ou seja, a figura que preenche o *tactus* é a Breve, o Tenor sofre mudança com o sinal $\frac{3}{2}$. Tettamanti (2010, p. 260) elucida que o denominador 2 indica que a figura a ser tomada como parâmetro é aquela que preenche a metade do *tactus*, que no caso deste exemplo é uma Semibreve, e que o numerador 3 indica que a partir daquele momento serão colocadas três destas “metades” no *tactus* e não mais duas (Figura 152). Tal Proporção, de acordo com Tettamanti, formará com as demais vozes uma polirritmia de três contra dois.

Devem ser executadas, a partir do décimo primeiro *tactus* (décimo primeiro compasso da transcrição), três Semibreves por *tactus*. Esta Proporção requer o *tactus* Proporcionado, desta forma:

Figura 152. *Tactus* na Proporção Sesquiáltera.

A partir do décimo quarto *tactus*, o sinal $\frac{3}{2}$ anula a Proporção Sesquiáltera e faz com que retorne ao tempo ϕ , isto é, duas Semibreves por *tactus*.

3.2.7.7. Sesquiterça

A Proporção Sesquiterça é reconhecida quando o número superior (numerador) contém o inferior (denominador) uma vez e mais sua terça parte: $\frac{4}{3}$ $\frac{8}{6}$ $\frac{12}{9}$. Esta Proporção faz com que quatro notas de um mesmo tipo sejam executadas no lugar de três.

Morley, infelizmente, não fornece exemplo desta Proporção. Tettamanti (2010, p. 261), em sua dissertação de mestrado, comenta um exemplo de Proporção Sesquiterça retirado dos exemplos dados por Cerreto em sua *Della Prattica musica vocale et strumentale* (Nápoles, 1601)⁴².

Figura 153. Proporção Sesquiterça.

Segundo a autora, o dueto mostra uma relação entre duas Proporções:

A voz do contralto inicia já com a proporção Sesquiáltera ($\frac{3}{2}$) em relação ao sinal ϕ , isto é, três semibreves por *battuta* [*tactus*]; enquanto que o tenor canta sempre em tempo *alla breve*. Na terceira *battuta*, aparece na linha do contralto a proporção Sesquiterça ($\frac{4}{3}$) que indica o retorno a uma *battuta* igual com duas semibreves no *battere* e duas no *levare*. Tal tempo corresponderia ao sinal ϕ , isto é, *alla longa* e gera com a voz do tenor uma proporção Dupla (TETTAMANTI, 2010, p. 261).

⁴² A transcrição em notação moderna do dueto em Proporção Sesquiterça foi retirada de PACCHIONI, Giorgio. *Selva di varii precetti. La pratica musicale tra i secoli XVI e XVIII nelle fonti dell'epoca*. v.1. Bologna: Orpheus Edizioni, 1995.

3.2.8. Estudo detalhado de exemplos com diferentes Modos, Prolações e Proporções.

3.2.8.1. Giulio Renaldi

Antes de discutir a composição que conjuga diversas Proporções métricas, Morley, para fins didáticos, oferece um estudo de dois pequenos exemplos com diferentes Modos e Prolações.

O primeiro deles é um excerto de uma composição de Giulio Renaldi (c. 1500 - c. 1570) para cinco vozes (Soprano, Contralto, *Quintus*, Tenor e Baixo). O sinal de mensuração do *Quintus* é O.

Figura 154. Excerto composição de Giulio Renaldi.

O Soprano está em Aumentação de Prolação Maior em Proporção Subdupla: Aumentação devido ao sinal da Prolação Maior (⊙) disposto em apenas uma parte da canção; Proporção Subdupla porque Soprano e Contralto mantêm entre si uma relação Subdupla, já que o sinal C do Contralto indica que a figura que rege o *tactus* é a Semibreve, ou seja, duas Mínimas (uma no *down* e a outra no *up*), enquanto a Mínima do Soprano, que está em Aumentação, também preenche o *tactus* inteiro (Figura 155). Tettamanti (2010, p. 259) esclarece que “é importante observar que as proporções podem ser comparadas ente si, de

(1) Deve-se desconsiderar esta pausa para a correta subdivisão. Trata-se de um erro tipográfico.

acordo com relação existente entre as proporções que estão numa mesma voz, ou em vozes diferentes”.

Figura 155. Soprano em Relação Subdúplica com o Contralto.

A Semibreve Perfeita (P) do Soprano vale seis Semibreves do Tenor, que está em ϕ , e três Semibreves do *Quintus* (O):

Figura 156. Valores das figuras considerando os diferentes sinais (Soprano, *Quintus* e Tenor).

O Contralto começa com o sinal que rege o *tactus* da Semibreve (C), enquanto o *Quintus* inicia em O (Figura 154). Não há diferença entre estas vozes, pois a figura que preenche o *tactus* no *Quintus* também é uma Semibreve. Ambos estão em Prolação Menor, ou seja, toda Semibreve é subdividida em duas Mínimas. A única diferença reside no fato de que o *Quintus* possui Tempo Perfeito, isto é, a Breve vale três Semibreves.

O Tenor inicia e se mantém até o fim no Modo Imperfeito de Prolação Menor diminuído em Proporção Dúplica (ϕ); logo a figura que compõe o *tactus* é a Breve.

O Baixo começa com o sinal ϕ , ou seja, Diminuição da Diminuição ou Diminuição em Proporção Quádrupla, já que mantém uma relação de Proporção Quádrupla com o Contralto, que está em C. A Longa do Baixo (ϕ) vale uma Semibreve do Contralto (C) e toda Semibreve do Baixo (ϕ) vale uma Semínima do Contralto (C), como pode ser verificado através deste esquema:

Figura 157. Valores das figuras considerando os diferentes sinais (Baixo e Contralto).

A partir do quarto compasso (décimo *tactus*), todas as vozes (Soprano, Contralto, *Quintus* e Baixo) mudam para o sinal Φ (Figura 154) demonstrando que, a partir daquele instante, a figura que preencherá o *tactus* será a Breve.

Importante ressaltar que neste exemplo, assim como nos seguintes, o *tactus* deve ser mantido. De acordo com Tettamanti (2010, p. 254), “a proporção muda apenas o valor temporal das figuras rítmicas enquanto que a *battuta* [*tactus*] continua invariável e constante. É devido a essa invariabilidade da *battuta* que é possível conjugar diversas proporções métricas em uma mesma execução”. Portanto, esta conjugação simultânea de diferentes Modos e Prolações só é possível se o *tactus* permanecer inalterado.

3.2.8.2. Alessandro Striggio

O segundo exemplo dado por Morley é um trecho extraído de uma canção de Alessandro Striggio (c. 1535- 1587 ou c. 1536 - 1592) para seis vozes (Soprano I, Soprano II, Contralto, Tenor, *Quintus* e Baixo). Nesta composição, todas as vozes iniciam com o sinal do Modo Ordinário, ou seja, Modo Imperfeito de Prolação Menor (C) no qual a Semibreve é a figura que rege o *tactus* (Figura 158).

A partir do quinto *tactus* (terceiro compasso), todas as vozes mudam para o sinal da Tripla (3) e a Semibreve Perfeita passa a preencher um *tactus*. Note que, assim como a primeira Semibreve preta, a Mínima preta não perde sua terça parte. No entanto, as três Semibreves pretas seguintes (penúltimo compasso) tornam-se Imperfeitas devido à Imperfeição por cor, ou seja, cada Semibreve preta vale duas Mínimas:

The image shows a musical score for six voices: Soprano I, Soprano II, Contralto, Tenor, Quintus, and Baixo. The lyrics are "Cangiar fani mille di fusate for me" and "Can-". The score is written in a historical style with various rhythmic values and accidentals. The lyrics are written below the Soprano I and Soprano II staves.

Figura 158. Trecho da composição de Alessandro Striggio.

A partir do último compasso (décimo segundo *tactus*), as seis vozes prosseguem com seu próprio sinal. O Soprano I, por exemplo, está em Diminuição na Proporção Quádrupla ($C \frac{4}{1}$), já que mantém a relação de quádrupla com o Baixo, que está em C (Figura 159). Lembre-se que a Diminuição também é indicada pelo número proporcional ($\frac{4}{1}$). Portanto, para cada Semibreve do Baixo são encaixadas quatro Semibreves na parte do Soprano I. A figura que rege o *tactus* no Soprano I é, desta forma, a Longa:

Soprano I	$C \frac{4}{1}$	↓	↑
		↓	↑
		◇	◇
Baixo	C	↓	↑
		◇	

Figura 159. Diminuição em Proporção Quádrupla entre as vozes Soprano e Baixo.

O Baixo, como mencionado, passa para o Modo Ordinário (Imperfeito de Prolação Menor, ou seja, C) no qual a Semibreve é encaixada em um *tactus*.

O Soprano II se mantém na Tripla, porém escrita em notas pretas.

O Contralto altera para Diminuição em Proporção Dupla, pois mantém a relação de dupla com o Baixo, que está em C (Figura 160). Para cada Semibreve do Baixo são executadas duas Semibreves na parte do Contralto ou uma Breve, que é a figura que rege o *tactus*:

Figura 160. Diminuição em Proporção Dupla entre as vozes Contralto e Baixo.

O Tenor segue com a Tripla (3), a partir do quinto *tactus*, até o fim da canção (Figura 158).

O *Quintus* passa pela Proporção Sesquiáltera para a Breve ($\Phi \frac{3}{2}$). O sinal $\frac{3}{2}$ indica que no lugar de duas figuras que correspondem à metade do *tactus*, agora serão colocadas três. De acordo com Morley, se não houvesse o sinal Φ , três Mínimas preencheriam o *tactus*. Portanto, três Mínimas são encaixadas no lugar de duas Mínimas no sinal $C \frac{3}{2}$. Neste exemplo, no entanto, três Semibreves são executadas no lugar de duas Semibreves no sinal $\Phi \frac{3}{2}$. Note que o *tactus* é Proporcionado:

Figura 161. Diferentes sinais da Proporção Sesquiáltera.

Assim, o *Quintus* mantém uma relação de Proporção Sesquiáltera com o Contralto (Φ), ou seja, para cada duas Semibreves do Contralto são encaixadas três Semibreves do *Quintus*.

3.2.8.3. Representação das Proporções segundo a prática inglesa e continental.

O último exemplo de canto figurado dado por Morley contém a representação das Proporções adotada pelos compositores ingleses (primeira versão) e em seguida a mesma composição da maneira como autores italianos ou alemães costumam registrar (segunda versão). Trata-se de uma canção a três vozes: Soprano, Tenor e Baixo (Figura 162). Todas as partes iniciam com o mesmo sinal de mensuração, chamada por Morley de Proporção ou sinal de igualdade (Φ), que indica uma Breve por *tactus* ou o seu valor em outras figuras musicais.

A partitura original está apresentada no tratado em seções pequenas de modo que todos os cantores possam cantar suas partes simultaneamente.

A voz Soprano, tanto na primeira versão como na segunda, mantém o sinal Φ até o fim da canção, enquanto as demais vozes sofrem os efeitos das mudanças de Proporções e, conseqüentemente, a alteração do valor temporal das figuras rítmicas. Deve-se ter em mente que o *tactus* é mantido de forma constante, pois só assim é possível conjugar diversas proporções métricas em uma mesma execução.

Sendo assim, não há dificuldades no Soprano, desde que se mantenha o *tactus* encaixando uma Breve nele ou o seu valor em outras figuras.

Soprano

A 3. vozes.

Christes crosse be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e. f. g. h.

Tenor.

A 3. vozes.

Christes crosse.

Baixo

A 3. vozes.

Christes crosse.

Figura 162. Excerto do início das vozes do último exemplo de canto figurado - primeira versão.

No Tenor e Baixo, no entanto, há várias mudanças de Proporções. A primeira delas é chamada pelos ingleses de Sêxtupla (⊖).

Figura 163. Sêxtupla inglesa na parte do Tenor e do Baixo - primeira versão.

Isto se deve porque a Semibreve é subdividida em três Mínimas, devido à Prolação Maior que é reconhecida pela presença do ponto no semicírculo:

Figura 164. Divisão da Semibreve na Prolação Maior.

No entanto, o sinal invertido desta maneira ⊕ faz com que esteja em Diminuição reduzindo o valor da nota pela metade⁴³. Sendo assim, são duas Semibreves ou seis Mínimas para cada metade do *tactus* desta forma:

Figura 165. Sêxtupla inglesa.

⁴³ Cf. p. 233 (diálogo 230).

Note que ao todo são seis Mínimas para cada metade do *tactus*, configurando assim a Sêxtupla inglesa, só que com figuras pretas, já que os ingleses costumavam notar de preto as passagens proporcionais.

Deve-se levar em consideração no exemplo de Morley que o Soprano está em Diminuição com o sinal ϕ ; logo são duas Semibreves por *tactus* inteiro. Para cada Semibreve do Soprano são encaixadas, então, seis Mínimas pretas do Tenor e do Baixo.

Figura 166. Resumo comparativo entre Imperfeito de Menor diminuído e Sêxtupla inglesa.

Porém, segundo Morley, trata-se da Tripla autêntica⁴⁴ escrita em notas pretas, pois estas seis Mínimas pretas valem três Semibreves pretas ou Imperfeitas:

Figura 167. Tripla autêntica escrita em notas pretas.

Portanto, são encaixadas três Semibreves Imperfeitas do Tenor e do Baixo em uma Semibreve Imperfeita do Soprano caracterizando a Tripla autêntica em notas pretas.

Na segunda versão, contudo, Morley representa a Sêxtupla autêntica através dos Números Proporcionais $\frac{6}{4}$, ou seja, seis Semibreves para uma Semibreve do Soprano. Neste caso, o sinal invertido é desnecessário, pois o sinal anterior ϕ se mantém.

Figura 168. Sêxtupla autêntica na parte do Tenor e do Baixo – segunda versão.

⁴⁴ Os ingleses faziam mau uso da nomenclatura das Proporções. Para distinguir as duas formas (inglesa e continental), Morley adiciona o adjetivo “autêntico” ao se referir aquela Proporção descrita pelos teóricos e praticada no continente europeu. Tripla autêntica, por exemplo, refere-se àquela Proporção que encaixa três figuras musicais de um mesmo tipo no lugar de uma, como três Semibreves para uma Semibreve.

A próxima Proporção é a Dupla autêntica representada pelo Tempo Imperfeito de Prolação Menor invertido (ϕ).

Figura 169 Dupla autêntica na parte do Tenor – primeira versão.

Figura 170. Dupla autêntica na parte do Tenor – segunda versão.

Lembre-se que o Soprano está diminuído em ϕ e para expressar Dupla, as outras partes devem estar duplamente diminuídas, por isso ϕ . O sinal da Proporção Dupla na parte do Baixo (Figura 171) está grafado errado, pois indica duas Semibreves por *tactus* e não quatro.

Figura 171. Dupla autêntica na parte do Baixo – primeira versão.

Figura 172. Dupla autêntica na parte do Baixo – segunda versão.

Segundo Harman (1973, p. 85), se a Proporção anterior é mostrada por qualquer outro sinal que C ou ϕ , então não se deve usar o sinal invertido e sim os Números Proporcionais, mas Morley não segue rigorosamente esta regra.

Em seguida, tem-se no Tenor a mudança para a Prolação Menor ϕ (Figura 173), enquanto o Baixo passa para a Tripla ordinária com três Mínimas pretas para cada metade do *tactus* (Figura 175). Note que o sinal de mensuração é antecipado na primeira versão do Tenor em relação à segunda versão (Figuras 173 e 174).

Figura 173. Imperfeito de Prolação Menor na parte do Tenor – primeira versão.

Figura 174. Imperfeito de Prolação Menor na parte do Tenor – segunda versão.

Na representação das Proporções segundo os ingleses, ou seja, na primeira versão, o Baixo possui o sinal da Tripla com três Mínimas pretas para cada metade do *tactus* desta forma: $\text{C}32$ (Figura 175). Este sinal significa que, no lugar de duas Mínimas brancas da parte do Tenor, devem ser cantadas três Mínimas pretas, ocasionando desta forma, uma polirritmia.

Figura 175. Tripla com três Mínimas pretas na parte do Baixo – primeira versão.

Na segunda versão, no entanto, Morley apresenta a Tripla autêntica na qual três Semibreves do Baixo são executadas no lugar de uma Semibreve do Soprano (Figura 176):

Figura 176. Tripla autêntica ($\text{C} \frac{3}{1}$) na parte do Baixo – segunda versão.

Em seguida, na primeira versão, o Baixo muda para o sinal $\text{C}31$ (Figura 177), que é o Imperfeito de Prolação Maior invertido, e indica que três Semibreves pretas, ou seis Mínimas pretas do Baixo, são encaixadas no lugar de uma Semibreve do Soprano.

Figura 177. Imperfeito de Prolação Maior invertido ($\text{C}31$) na parte do Baixo – primeira versão.

A Proporção Tripla ($\phi \frac{3}{1}$), na segunda versão, é anulada com o sinal $\phi \frac{1}{3}$, já que a Proporção de Menor Desigualdade também tem a função de anular uma Proporção anterior. Portanto, a partir de $\phi \frac{1}{3}$, a figura que passa a reger o *tactus* é a Breve (Figura 178).

Figura 178. Proporção de Menor Desigualdade (Subtripla) na parte do Baixo – segunda versão.

Na primeira versão deste mesmo trecho, no entanto, Morley apresenta o sinal ϕ sem a Proporção Subtripla ($\frac{1}{3}$), pois nesta versão o sinal anterior é da Tripla autêntica escrita em notas pretas ($\ominus 31$).

Figura 179. Mudança no Baixo para o sinal ϕ – primeira versão.

A próxima mudança é para a Tripla autêntica que os italianos, segundo Morley, chamam de Tripla para a Semibreve (Figura 180). Nesta Proporção ($\ominus \frac{3}{1}$), devem ser encaixadas três Semibreves no lugar de uma do Soprano e cada Semibreve subdivide-se em três Mínimas, devido à Prolação Maior:

Figura 180. Tripla autêntica para a Semibreve com Prolação Maior na parte do Tenor e do Baixo – segunda versão.

O trecho anterior é exibido, na primeira versão, através do sinal $\ominus 31$ que representa a Tripla autêntica grafada em notas pretas (Figura 181). São encaixadas, portanto, três Semibreves pretas no lugar de uma Semibreve branca do Soprano.

Figura 181. Tripla autêntica em notas pretas com Prolação Maior na parte do Tenor e do Baixo - primeira versão.

A Tripla subdividida na Prolação Maior produz nove Mínimas para cada movimento do *tactus* (*down* e *up*) e é, segundo Morley, a usual Nônupla dos ingleses (Figura 182). Assim como os ingleses denominam Tripla aquela Proporção que apresenta três Mínimas no lugar de uma Semibreve; ou então Sêxtupla quando seis Mínimas são encaixadas no tempo de uma Semibreve; Nônupla é quando se executa nove Mínimas no lugar de uma Semibreve. Sendo assim, são encaixadas dezoito Mínimas em cada *tactus*, já que o Soprano é regido pelo sinal ϕ no qual duas Semibreves preenchem o *tactus* inteiro.

A passagem da Nônupla, contudo, ainda é Tripla, ou seja, três Semibreves Perfeitas contra uma Semibreve Imperfeita da parte do Soprano (lembrando que o Soprano está em Prolação Menor, isto é, a Semibreve é subdividida em duas Mínimas e por isso é Imperfeita).

Figura 182. Subdivisão da Prolação Maior na parte do Tenor e do Baixo – primeira versão.

Na primeira versão, após esta passagem da Tripla subdividida, há a marcação dos números “9 2” na parte do Baixo desta forma: $\odot 92$ (Figura 182). Note que no Tenor há a inscrição “9 1” (Figura 183), mas na verdade deve se tratar de um erro tipográfico.

Figura 183. Sinal “9 1” da parte do Tenor – primeira versão.

Este sinal “9 2” seria o sinal da Quádrupla Sesquiáltera se os números fossem dispostos um acima do outro desta forma: $\frac{9}{2}$. Morley, neste trecho, não concorda com a maneira inglesa de representar as Proporções, pois segundo ele, se esta representação fosse verdadeira (©92), deveriam ter adotado este sinal anteriormente, já que nove Mínimas brancas (do Tenor e do Baixo) são executadas no lugar de duas Mínimas da parte do Soprano.

A próxima mudança é para a Proporção Dupla. Morley argumenta que representou esta Proporção no Tenor, na segunda versão, com os Números Proporcionais $\phi \frac{2}{1}$, na Figura 184, pelo fato do sinal anterior ser $\mathfrak{C} \frac{3}{1}$, enquanto no Baixo, por ter como sinal precedente o Imperfeito de Prolação Menor (ϕ), utiliza, na Figura 185, o Modo invertido (ϕ).

Figura 184. Proporção Dupla ($\phi \frac{2}{1}$) na parte do Tenor – segunda versão.

Figura 185. Dupla autêntica na parte do Baixo (ϕ) – segunda versão.

Note que o nome da Proporção está escrito errado: “Tripla autêntica” (Figura 184). Este engano é verificado também na edição de 1608, mas na edição de 1771, o editor corrige para Dupla autêntica (*true Dupla*):

Figura 186. *True Dupla* (MORLEY, 1771, p. 57).

Na primeira versão da parte do Tenor, Morley representa a Dupla autêntica de forma equivocada com o sinal invertido (ϕ) (Figura 187), pois o sinal anterior é $\mathfrak{C}$ e o sinal de inversão, como mencionado, só pode ser usado se o sinal precedente é um $\mathfrak{C}$ ou ϕ . Portanto, Morley deveria ter representado esta Proporção com Números, como fez na parte do Tenor da segunda versão ($\phi \frac{2}{1}$) (Figura 184).

Figura 187. Proporção Dupla (Φ) na parte do Tenor – primeira versão.

É permitido, no entanto, que a Dupla seja representada no Baixo pelo Modo invertido (Figura 188), visto que o sinal precedente é o Imperfeito de Prolação Menor (ϕ).

Figura 188. Proporção Dupla (Φ) na parte do Baixo – primeira versão.

A próxima mudança é para a Tripla autêntica na Prolação Maior. A representação desta Proporção, de acordo com os costumes continentais, é $\text{C } \frac{3}{1}$ (Figura 189) no qual três Semibreves são encaixadas no lugar de uma Semibreve do Soprano.

Figura 189. Tripla autêntica na Prolação Maior na parte do Tenor e do Baixo – segunda versão.

No entanto, a representação inglesa faz uso do sinal $\text{C } \frac{3}{1}$ (Figura 190). Morley segue o costume inglês de escrever esta passagem com as notas pretas. Note que a Semibreve preta está pontuada e indica que aquela Semibreve é Perfeita.

Figura 190. Tripla autêntica em notas pretas na Prolação Maior na parte do Tenor e do Baixo – primeira versão.

Na segunda versão da parte do Tenor, a Tripla autêntica $\text{C } \frac{3}{1}$ é anulada através da Subtripla ($\frac{1}{3}$) e isso faz com que se retorne ao sinal da Prolação Maior (C) fazendo, desta forma, que toda Semibreve seja subdividida em três Mínimas (Figura 191). O Baixo, neste momento, passa para a Proporção Quintupla (Figura 195).

Figura 191. Subtripla na parte do Tenor – segunda versão.

Na primeira versão do trecho anterior, Morley demonstra o sinal $\text{C } 31$ (Figura 192). A edição de 1771 apresenta o sinal $\text{O } 31$ (Figura 193). Entretanto, devem estar incorretos devido à Prolação Menor, pois segundo Morley, a Prolação Maior (representada pelo ponto dentro do círculo ou semicírculo) permanece, enquanto o Baixo canta em Quintupla sob o sinal “5.1.” (Figura 194). Em seguida, o Tenor passa para a Proporção Quintupla com o sinal $\frac{5}{1}$ na segunda versão (Figura 191) e “5.1.” na primeira versão (Figura 192).

Figura 192. Subtripla na parte do Tenor – primeira versão.

Figura 193. Sinal $\text{O } 31$ na parte do Tenor – primeira versão (MORLEY, 1771, p. 48).

Morley discute o fato dos ingleses denominarem de Quintupla quando cinco Semínimas são encaixadas no lugar de uma Semibreve do Soprano. Não há, segundo ele, motivos para chamá-la de Quintupla, já que quatro Semínimas dão o valor exato de uma Semibreve. Para Morley, se os italianos (autores continentais) fizessem cinco Semínimas para uma Semibreve, apresentariam a Proporção Sesquiquarta ($\frac{5}{4}$). Assim sendo, para expressar Quintupla autêntica, Morley alterou as Semínimas em Semibreves na segunda versão (Figura 195), fazendo com que cinco Semibreves sejam encaixadas no lugar de uma Semibreve do Soprano.

Figura 194. Quintupla inglesa na parte do Baixo – primeira versão.

Figura 195. Quintupla autêntica na parte do Baixo – segunda versão.

Em seguida, na voz do Tenor, a Quintupla é subdividida (Figura 197) e produz aquela Proporção que os ingleses chamam de Décupla (Figura 196), já que são encaixadas dez Semínimas pretas no lugar de uma Semibreve do Soprano. Mas para Morley trata-se de uma Quintupla, pois o total ainda corresponde a cinco Mínimas pretas, o que caracteriza a Quintupla inglesa.

Figura 196. Décupla inglesa na parte do Tenor – primeira versão.

Figura 197. Quintupla subdividida na parte do Tenor – segunda versão.

A Proporção Quintupla é anulada, na primeira versão, através do sinal da Prolação Menor, ou seja, ϕ (Figura 198). A partir deste ponto, devem ser executadas duas Semibreves por *tactus* ou os seus valores em outras figuras.

Figura 198. Sinal da Prolação Menor (ϕ) anulando a Proporção Quintupla no Tenor e Baixo – primeira versão.

Já na segunda versão, o sinal da Subquíntupla $\frac{1}{5}$ faz com que se retorne a Φ (Figura 199):

Figura 199. Subquíntupla $\frac{1}{5}$ na parte do Tenor e do Baixo – segunda versão.

Enquanto o Tenor se mantém no sinal Φ , o Baixo passa para a Proporção Séptupla (Figura 200). Mais uma vez Morley discute o mau uso da nomenclatura das Proporções pelos ingleses, visto que, de acordo com a notação musical da primeira versão (sete Semínimas), não se trata de Séptupla, mas Supertripartientequarta ou $\frac{7}{4}$, isto é, sete Semínimas no lugar de quatro Semínimas.

Figura 200. Séptupla inglesa na parte do Baixo – primeira versão.

Na segunda versão, entretanto, Morley apresenta a Séptupla autêntica, ou seja, sete Semibreves no lugar de uma Semibreve do Soprano (Figura 201).

Figura 201. Séptupla autêntica na parte do Baixo – segunda versão.

A Proporção Séptupla é anulada no Baixo através do sinal de igualdade que é Φ (Figura 202), ou então pela Proporção Subséptupla $\frac{1}{7}$ (Figura 203):

Figura 202. Sinal de igualdade (Φ) na parte do Baixo – primeira versão.

Figura 203. Proporção Subséptupla na parte do Baixo – segunda versão.

A próxima mudança é para a Dupla autêntica na Prolação Maior (Figura 204). Dupla autêntica porque são encaixadas duas Semibreves no lugar de uma Semibreve do Soprano (ou duas Breves no lugar de uma Breve) e Prolação Maior significa que toda Semibreve se subdivide em três Mínimas. Lembrando que a Semibreve preta perde um terço de seu valor e passa a valer, desta forma, duas Mínimas:

Figura 204. Dupla autêntica na Prolação Maior na parte do Tenor e do Baixo (C 2/1) – segunda versão.

De acordo com Morley, os ingleses chamam esta Dupla autêntica na Prolação Maior (C 2/1) de “Sêxtupla” e outras vezes de “Tripla”. Isto se deve porque cada Semibreve se subdivide em três Mínimas e como está em Proporção Dupla totaliza, desta forma, seis Mínimas que é a conhecida Sêxtupla inglesa. Outras vezes denominam Tripla porque estas seis Mínimas totalizam três Semibreves Imperfeitas. A representação desta Proporção na versão inglesa apresenta o sinal da Tripla $\odot 31$, assim:

Figura 205. Tripla autêntica na Prolação Maior ($\odot 31$) na parte do Tenor e do Baixo – primeira versão.

Para concluir a peça, Tenor e Baixo retornam ao sinal de igualdade (Φ), ou seja, o mesmo sinal presente na parte do Soprano que permaneceu inalterado do início ao fim da canção (Figuras 206 e 207). A partir daí, o *tactus* passa a ser preenchido por uma Breve em todas as vozes.

Figura 206. Sinal de igualdade (Φ) na parte do Tenor e do Baixo – primeira versão.

Figura 207. Sinal de igualdade (Φ) na parte do Tenor e do Baixo – segunda versão.

A partir da descrição das mudanças de Proporção segundo o costume inglês e continental foi possível comparar e compreender a maneira como os ingleses representam suas proporções. É perceptível, com as duas versões da última canção, o mau uso da nomenclatura pelos ingleses.

Em Proporção, os elementos comparados devem ser de um tipo, entretanto os ingleses não seguem esta regra. Portanto, é comum entre os ingleses designar Tripla aquela Proporção que encaixa três Mínimas para uma Semibreve, o que representa, na verdade, de acordo com os teóricos, uma Proporção Sesquiáltera ($\frac{3}{2}$). A Sêxtupla (seis Mínimas para uma Semibreve) nada mais é que a Tripla; a Quíntupla (cinco Mínimas) é, de fato, Proporção Sesquiquarta ($\frac{5}{4}$); a Séptupla inglesa (sete Mínimas) é aquela Proporção denominada Supertripartientequarta ($\frac{7}{4}$); enquanto a Nônupla (nove Mínimas) é a Quádrupla Sesquiáltera ($\frac{9}{2}$).

Há ainda outro ponto relevante que deve ser mencionado: os ingleses costumavam enegrecer as figuras musicais durante as passagens proporcionais. Sendo assim, a Sêxtupla, por exemplo, era representada com seis Mínimas pretas. Morley não explica com detalhes o porquê deste fato, apenas se limita a dizer que é mais por costume que por razão.

Por fim, constata-se que o resultado sonoro é idêntico, a diferença reside na maneira da representação das Proporções. Entretanto, para a correta execução, é imprescindível o conhecimento destas particularidades e o entendimento dos sinais de mensuração e das Proporções em Música.

CAPÍTULO 4:
TRADUÇÃO DA PRIMEIRA PARTE DE
A PLAINE AND EASIE INTRODUCTION TO
***PRACTICALL MUSICKE* (1597)**
DE THOMAS MORLEY

FÁCIL E CLARA INTRODUÇÃO À MÚSICA PRÁTICA,

Disposta em forma de diálogo:

Dividida em três partes;

A primeira ensina a cantar,
*com todos os elementos necessários ao aprendizado
do canto figurado;*

A segunda trata do contraponto e como
*cantar duas partes sobre um cantochão ou “ground”,
com outros elementos necessários aos que cantam o contraponto;*

A terceira e última parte urge oferecer composições
*de três, quatro, cinco ou mais partes
com várias regras úteis para tal propósito.
Com novas canções de 2, 3, 4 e 5 partes.*

*De Thomas Morley, Bacharel em música e
um dos cavalheiros da Capela Real de sua Majestade.*

Impresso em Londres por Peter Short, estabelecido
em *Breedstreet hill*, onde se avista a estrela. 1597.

Ao mais esplêndido músico⁴⁵

Mestre William Byrd, um dos cavalheiros da

Capela de Sua Majestade.

ão dois os benefícios a nós concedidos que jamais poderão ser retribuídos: Deus e nossos pais. O primeiro porque Ele nos concedeu uma alma sensata; o outro porque a eles devemos nossa existência. A estes, o soberano e (como Cícero o nomeia) o Deus dos Filósofos acrescentou nossos mestres, como aqueles pelos quais as orientações das capacidades da alma sensata são incitadas para mergulharmos em contemplação e almejarmos além das coisas terrenas. Daí obtemos uma segunda existência, para ser mais almejada e muito mais duradoura do que aquela recebida por qualquer pessoa de seus pais, desde a criação do mundo, fazendo com que vivamos nas mentes dos virtuosos como se divinizado para a posteridade. A reflexão sobre isso me compeliu a publicar estes meus trabalhos sob teu nome, tanto para demonstrar ao mundo meus agradecimentos, como também para comunicar-te de alguma forma todo o amor e afeição que tenho por ti. Sendo assim, visto que vivemos em dias onde a inveja reina, é necessário para aquele que trará à tona qualquer assunto como este, escolher um protetor que, com seu discernimento, poderá corrigi-lo e que com sua autoridade poderá defendê-lo das impetuosas críticas daqueles que acreditam que

⁴⁵ Para Smith (2003, p. 60), Morley citou Byrd como seu professor e dedicou sua obra ao compositor a fim de invocar seu nome e reputação contra as críticas antecipadas de outros, já que seu tratado não é apenas um manual de instrução para a compreensão e composição de uma partitura musical, mas fornece, além disso, uma crítica da música elisabetana. Os comentários de Morley sobre as peculiaridades entre a prática musical inglesa e aquela praticada no continente europeu ajudam-nos a entender o universo musical inglês. Através de suas observações é possível, também, compreender a disparidade entre a teoria e prática musical.

ganharão numerosos elogios com a condenação alheia. Portanto, receba (eu te peço) este livro, tanto para que exercites tua sagaz habilidade em censurar o que possa ser impróprio, como também em defender o que nele está corretamente expresso, como se em algum momento originasse de ti mesmo. Assim, tua aprovação validará este [trabalho] e teu nome colocado em destaque será suficiente para abrandar a fúria de muitos Momos⁴⁶ insultantes que nada aceitam além daquilo que eles mesmos fazem. E assim como a desaprovação de Aristarco daqueles poemas que não foram avaliados por Homero⁴⁷, não reconhecerei como de minha autoria aquilo que, por tua censura, seja condenado. E aqui me fino,

A ti com todo amor e apreço do mais dedicado,

THOMAS MORLEY

⁴⁶ Momo é o Deus da sátira e censura na mitologia grega. Morava no Olimpo junto aos Deuses, mas foi expulso devido às suas intensas críticas, deboches e censuras.

⁴⁷ Na época alexandrina, levantaram-se dúvidas sobre a atribuição das duas epopeias (Ilíada e Odisseia) a Homero, pois considerava-se impossível que as duas obras fossem do mesmo autor. Aristarco (c. 216 a.C. – c. 144 a.C.), célebre crítico, não era desta opinião e considerava que a Ilíada seria uma obra da juventude de Homero, enquanto a Odisséia seria da sua velhice.

Anthony Holborne em homenagem
ao autor

*Para aquele que as musas emprestaram
Dores, pela habilidade louvar-te
A um que entre os poucos que aceitaram
Preencher o mundo com doce arte.
A Morley o vosso louvor cantai,
Pois sobre vós cantou até então,
Seu nome com louvores entoai,
Que fez o tema de sua canção.
Como Orfeu⁴⁸ lá no alto da montanha,
Apascentou as bestas com canções,
Os sons com docilidade tamanha,
Sua arte atrai os corações.
Que superou de Orfeu a empreita,
Pois aos brutos este homem deleita.*

Outro de A. B.

*Todas as coisas que em tempos idos
A música manteve bem guardada
O que por todos seria entendido
Por Morley foram todas reveladas.
As obras em suave melodia
Faz do que é bom algo muito melhor
Pois com isso jamais consternaria
Ganhará louros sem qualquer temor.
Pois deveis todos vós ler e comprar
Bem maior não há em outro lugar.*

⁴⁸ Orfeu, poeta e músico da mitologia grega, proclamava e cantava as teogonias, narração do nascimento dos deuses e apresentação da sua genealogia, com o intuito de acalmar ondas e tormentas e também para acalmar os corações frios dos deuses do mundo inferior, quando descia à Hades.

Outro de I.W.⁴⁹.

*Um estrondo como um trovão se ouviu
 E uma nuvem escura lá surgiu,
 Onde a fúria em negros mantos ficou,
 A arrogância e o desdém se encontrando,
 Velho Momo e Zoilo⁵⁰ procurando
 Desgraçar o que Morley afirmou.
 Mas eis que surge a estrela do dia
 E sua ajuda aos músicos envia,
 Dá luz aos olhos daquele que paira
 A descobrir um lugar onde não saia,
 As obras com doce olor perfumou,
 Louvor terá: o inimigo acabou⁵¹.*

⁴⁹ Harman (1973, p. 4) sugere que “I. W.” é John Wooton, um poeta retratado na antologia inglesa *Helicon*. Smith (2003, p. 76), no entanto, sugere o músico John Wilbye como outra possibilidade, mas não há nenhuma evidência que ateste estas opções.

⁵⁰ Zoilo (Zoilus): crítico grego do séc. IV a.C., detrator de Homero. O nome Zoilus passou a ser usado para expressar crítico invejoso e injusto.

⁵¹ Segundo Smith (2003, p. 76), diferentemente dos dois primeiros poemas que exaltam Morley, este último oferece uma imagem teatral: o triunfo dramático do bem sobre o mal.

Ao Leitor cortês.

U não duvido, mas muitos (que outrora conheceram meu talento) se surpreenderão que (dentre tantos músicos esplêndidos como os que temos em nosso país neste momento e de longe munidos de conhecimento melhor que o meu), eu assumi a responsabilidade de apresentar em nossa língua vernácula aquilo que na prática é familiar aos nossos compatriotas, porém pouco conhecido na forma escrita.

Ainda assim, se eles refletissem as razões que me levaram a esta tarefa, não apenas maravilhar-se-iam, mas também considerar-me-iam merecedor, se não de louvor, ao menos de perdão por meu tormento. Primeiro, a sincera e diária súplica de meus amigos pedindo-me que o faça pelo amor pátrio que, assim como a glória de Deus, deve ser precioso a cada homem. Tal razão, tantas vezes dita e repetida por eles, fez-me ceder aos seus sinceros pedidos para que assumisse este trabalho que agora publico para apreciação do mundo, não apenas buscando através dele algum reconhecimento ou glória (embora nenhuma alma sincera possa condenar-me, já que poderia tê-los obtido por meios menos laboriosos), mas de alguma forma promover os estudos daqueles que (sendo dotados de boa e natural aptidão e inclinados a aprender a divina Arte da Música) são desprovidos de mestres aptos. Finalmente, na vida solitária que levo (sendo forçado a ficar em casa), dá-me satisfação encontrar qualquer coisa na qual me mantenha ocupado em prol do meu país. Mas no que diz respeito ao próprio livro, confesso que se tivesse iniciado anteriormente, creio que me custaria a metade do trabalho e do sofrimento, preferiria ter sido persuadido a qualquer outra coisa a ter assumido um trabalho tão tedioso que se assemelha ao imenso mar, pois quanto mais me adentrava, mais percebia o tanto que teria que percorrer. Finalmente, desesperado por terminar (vendo crescer exponencialmente em minhas mãos aquilo que pensei que concluiria em duas ou três páginas), abandonei-o, totalmente resolvido a não prosseguir; mas tê-lo abandonado foi tão vergonhoso como tão insensatamente o comecei.

No entanto, sendo advertido pelos meus amigos que seria uma pena perder os frutos de tantas horas de trabalho e que merecidamente seria condenado por ignorante presunção ao ter em mãos algo que não poderia realizar, caso não fosse adiante, resolvi suportar qualquer dor, trabalho, perda de tempo e sacrifício e não sei mais o quê, tudo para não deixar inacabado o trabalho no qual até agora tanto tinha me empenhado. Tomando, portanto, aqueles preceitos que aprendi quando criança e os dispondo em ordem, comecei a compará-los com alguns outros do mesmo tipo, apresentados por alguns autores recentes. No entanto, deparei-me com uma situação pior que a anterior, pois encontrei tamanha diversidade entre eles que não sabia quem falava a verdade, ou em quem poderia acreditar. Fui, então, forçado a recorrer às obras de muitos, tanto estrangeiros quanto ingleses (cujos trabalhos, assim como seus nomes, teriam sido enterrados comigo num esquecimento perpétuo se não fosse por esta ocasião), para solucionar e elucidar minha dúvida.

Mas para meu profundo pesar, percebi que a maior parte de meus próprios preceitos era falsa e que eram facilmente refutados pelos trabalhos de Taverner⁵², Fayrfax⁵³, Cooper⁵⁴ e tantos outros, cujos nomes seria extremamente entediante enumerar aqui. Mas que trabalho foi deparar com tão grande obstáculo e pesquisar tantos livros; e com que esforço e fadiga fui forçado a comparar os autores para comprovar o valor de algumas notas (despendendo dias inteiros e até mesmo, muitas vezes, semanas para a comprovação de um exemplo que, ao contrário do que poder-se-ia pensar, não havia sido composto em um breve instante). Portanto, deixo ao vosso discernimento examinar [este trabalho]; e ninguém compreenderá completamente [o meu esforço], a não ser aquele que teve ou terá oportunidade para fazer o mesmo.

Quanto ao método do livro, embora não possa, em cada aspecto, satisfazer a curiosidade dos dicotomistas⁵⁵, ainda assim, acredito que ele seja mais conveniente para a faculdade do aprendiz. Além disso, tive cuidado especial em não deixar que nada fosse disposto fora de seu devido lugar, mas fazer com que aquilo que servisse para a compreensão do que viria a seguir, fosse apresentado primeiro.

⁵² John Taverner (c. 1490-1545) – um dos mais importantes compositores ingleses da primeira parte do século XVI. Conhecido principalmente pela sua música sacra.

⁵³ Robert Fayrfax (1464 - 1521) – considerado um dos compositores mais proeminente e influente nos reinados de Henrique VII e Henrique VIII da Inglaterra.

⁵⁴ Ou Rober Cowper (c. 1474 – 1535-40) – compositor inglês. Clérigo do *King's College* em Cambridge entre 1493 a 1507.

⁵⁵ Aqueles que acreditam num método de classificação em que cada divisão não contém mais de dois termos.

Quanto à definição, divisão, partes e tipos da Música, optei por omiti-las por serem assuntos que somente seriam úteis para a satisfação do erudito e não [úteis] para ensinar ao não instruído. Deste modo, tendes as razões que me induziram a assumir e a prosseguir com meu livro. Embora o fardo de sua feitura recaia sobre mim e somente sobre mim, ainda assim, muitos se beneficiarão. Posso garantir que qualquer um, exceto aquele com limitada capacidade, poderá verdadeiramente cantar suas melodias, que geralmente chamamos de seis Vozes⁵⁶ ou *ut, ré, mi, fá, sol, lá* e poderão, sem qualquer outro auxílio a não ser deste livro, aprender perfeitamente a cantar, compor um contraponto e a bem compor as partes⁵⁷ e reuni-las com precisão. Porém, observando estes nossos dias e em tempos de um mundo desvairado, não há vítima maior da calúnia e da difamação que aquilo que é verdadeiro e correto. E do mesmo modo como alguns iniciarão a leitura do meu livro para sua instrução, não duvido que muitos também o lerão, não exatamente pelo prazer ou benefício que pretendem obter dele, mas para encontrar algo do que se queixar e aproveitar o ensejo para caluniar. A tais homens advirto que, se na amizade me prevenirem (quer publicamente ou privadamente) sobre qualquer coisa do livro que não gostem ou não entendem, não apenas ficarei satisfeito por dar-lhes uma explicação (e se não puder, acatarei suas opiniões), como também me sentirei extremamente grato a eles.

Mas se alguém, seja por despeito ou para ostentação do próprio conhecimento, ou por ignorância (como quem é mais destemido que Bayard⁵⁸), criar uma confusão ou caluniar abertamente aquilo que não entende, ou então deturpar intencionalmente para sua própria compreensão, ele (assim como disse Augustus quando difamado) descobrirá que também tenho boca e *me remorsurum petit*⁵⁹, e que ele vocifera para alguém que revidará, pois não disse nada sem justificativa ou ao menos confirmado pela autoridade dos grandes mestres, tanto os versados quanto os profissionais. Houveram também alguns que (conhecendo sua própria limitação e não ousando desaprovar, nem sendo capazes de aperfeiçoar qualquer coisa no livro), ainda assim difamaram tanto a mim quanto esta minha obra, afirmando que eu, ao fazê-la, estaria intencionalmente tirando o sustento de várias pessoas necessitadas e honestas que vivem (e de forma honesta) do ensino de menos da metade do que se pode encontrar neste livro.

⁵⁶ As seis sílabas eram frequentemente chamadas de *voces* e também *vox* pelos teóricos medievais e do século XVI, mas Morley as denomina *notes*. Optamos por manter a nomenclatura derivada da tradição latina. Cf. *Note – “Nota” / “Voz”*, p. 54.

⁵⁷ Cada uma das vozes ou instrumentos de uma composição musical.

⁵⁸ Pierre Terrail, senhor de Bayard (1473-1524): soldado francês conhecido como “o cavaleiro sem medo e sem censura”.

⁵⁹ Me atacas para eu te morder (tradução minha).

Em resposta a estes mal-intencionados sanguessugas (que vivem à custa dos esforços alheios), advirto que este livro de longe será um obstáculo a qualquer pessoa; ao contrário: para aqueles que alegam que por ele foram prejudicados, serão capazes de descobrir o motivo porque o foram: considerando que o fizeram por puro acaso ou por todas as razões alegadas, que foram instruídos desta forma. Portanto, se alguém me deve agradecimento pelo enorme esforço que despendi, são aqueles, a meu ver, que ensinaram o que não sabiam e que podem aqui, se assim quiserem, aprender. Mas, se o efeito não corresponder ao meu bom propósito, e se muitos não se beneficiarem do resultado que eu esperava, ainda assim não haverá razão porque eu deveria ser responsabilizado, pois fiz o que pude e dei oportunidade a outros, de melhor discernimento e mais profunda habilidade, de fazer o mesmo. E quanto às bestas ignorantes - que tomam para si a liderança de outros, sendo ninguém mais cego que eles e ainda sem qualquer razão, antes de examinarem os trabalhos, condenam os autores – eu já os ultrapassei; como sendo indignos de serem citados ou que qualquer pessoa deveria dignar-se respondê-los, pois na verdade, agindo maldosamente, odeiam o conhecimento, pois temem ser descobertos. E assim, amável Leitor, esperando por vossa favorável cortesia para evitar tanto a maldade dos invejosos como a audácia do ignorante, desejo-vos todo o proveito do livro e toda a perfeição em vossos estudos, aqui me fino.

Por toda a vossa atenção

THOMAS MORLEY

A primeira parte da

Introdução à Música,
ensinando a cantar.

Polymathes (Pol.)

Philomathes (Phi.)

Mestre (Mes.)

1 – *Polymathes*.

spera, irmão *Philomathes*. Por que a pressa? Aonde vais tão rápido?

2 – *Philomathes*. Procurar um velho amigo meu.

3 – *Pol*. Mas antes de ires, peço-te que repitas alguns dos diálogos que tiveste ontem à noite em teu banquete com o Mestre *Sophobulus*, já que geralmente ele tem a companhia de convidados sábios e eruditos.

4 – *Phi*. De fato é verdade, e ontem a noite havia vários estudiosos admiráveis, cavalheiros e outros, mas tudo que foi discutido girava em torno da música.

5 – *Pol*. Suponho que estavas disposto a tolerar os outros discutirem este assunto.

6 – *Phi*. Quem me dera esta tivesse sido a pior parte, pois fui obrigado a descobrir minha própria ignorância e confesso que não sabia nada sobre o assunto.

7 – *Pol*. Como assim?

8 – *Phi*. Entre os outros convidados, por acaso estava também o mestre *Aphron*, que, mergulhando em um discurso sobre a Música, foi tão imediata e calorosamente retorquido em seus argumentos por *Eudoxus* e *Calergus*, dois parentes de *Sophobulus*, que foi destronado em sua própria arte. Mas como ele ainda insistia em sua opinião, os dois cavalheiros pediram-me para inquirir suas argumentações e as confutar. Mas eu, recusando e fingindo ignorância, fui condenado por descortesia por todos os presentes, que estavam convencidos de que eu

fosse tão hábil nessa arte como me tomavam por erudito em outras. Uma vez terminado o jantar, livros de música (segundo o costume) foram trazidos à mesa. A anfitriã da casa ofereceu-me uma parte solicitando-me fervorosamente que cantasse, mas quando, depois de muitas desculpas, afirmei que verdadeiramente não podia, todos começaram a se perguntar; sim, alguns murmuravam entre si querendo saber como eu havia sido educado. Então, sob o pesar da minha ignorância, irei agora procurar meu velho amigo Mestre *Gnorimus* para fazer-me seu aprendiz.

9 – *Pol.* Estou contente por teres chegado a esta conclusão a tempo, embora preferisse que a fizeste antes. Portanto vás e peço a Deus para conceder-te o sucesso que desejarias a ti mesmo. Quanto a mim, irei assistir algumas preleções de matemática. Assim sendo, creio que nos encontraremos em nossa morada.

10 – *Phi.* Adeus, pois estava aflito para ir. Portanto apressar-me-ei. Mas se não estiver enganado, vejo quem procuro sentado acolá. Sem dúvida é ele, e parece-me que estuda alguma questão de música, mas eu o conduzirei para fora de seu devaneio. Bom dia, senhor.

11 – *Mestre.* Para tu também, mestre *Philomathes*. Estou contente em encontrar-te, pois não te vejo há tempos que pensei que estivesse morto ou houvesse jurado manter-te perpetuamente em teu aposento com os livros pelos quais eras tão aficionado.

12 – *Phi.* De fato tenho sido muito influenciado pelos meus livros. Mas como tens passado desde [a última vez] que te vi?

13 – *Mes.* Minha saúde, desde que me viste, está muito ruim, como se tivesse sido a vontade Dele, que tudo pode, tirar-me deste mundo. Neste caso teria ficado muito contente, já que desejei isto mais de uma vez. Mas o que trouxe para estes confins da cidade?

14 – *Phi.* Meu propósito és tu, para que me torne teu aprendiz; e, considerando que te encontrei em tão cômodo ócio, estou determinado a não partir até que tenha uma aula de música.

15 – *Mes.* Dizes-me uma maravilha, pois muito te ouvi falar contra esta arte, a ponto de acusá-la como corruptora e condutora aos vícios, razão pela qual muitos de teus colegas te denominaram um estoico⁶⁰.

⁶⁰ Doutrina filosófica fundada por Zenão de Cítio, que se caracteriza por uma ética em que a imperturbabilidade, a extirpação das paixões e a aceitação do destino são marcas fundamentais do homem sábio.

16 – *Phi*. É verdade; mas mudei de tal forma que, de um estoico, faria de bom grado um pitagórico⁶¹; e porque sou impaciente, peço-te para que comeces agora mesmo.

17 – *Mes*. Com boa vontade. Mas nunca aprendeste nada de música?

18 – *Phi*. Nada. Portanto, peço para que comeces bem do início; ensina-me como se eu fosse uma criança.

19 – *Mes*. Assim o farei e, portanto, veja: eis aqui a Escala de Música, que chamamos de *Gammaut*⁶².

Signos superagudos	ee	la	la	1 VOZ.
	dd	la sol	sol la	2 VOZES.
	cc	sol fa	fa sol	2 VOZES.
	bb	fa mi	mi fa	2 VOZES, 2 claves
	aa	la mi re	re mi la	3 VOZES.
	g	sol re ut	ut re sol	3 VOZES.
	f	fa ut	ut fa	2 VOZES.
	e	la mi	mi la	2 VOZES.
	d	la sol re	re sol la	3 VOZES.
	c	sol fa ut	ut fa sol	3 VOZES.
Signos agudos	b	fa mi	mi fa	2 VOZES, 2 claves
	a	la mi re	re mi la	3 VOZES.
	G	sol re ut	ut re sol	3 VOZES.
	E	fa ut	ut fa	2 VOZES.
Signos Graves	E	la mi	mi la	2 VOZES.
	D	sol re	re sol	2 VOZES.
	C	fa ut	ut fa	2 VOZES.
	B	mi	mi	1 VOZ.
	A	re	re	1 VOZ.
	Γ	ut	ut	1 VOZ.

20 – *Phi*. De fato vejo letras e sílabas escritas aqui, mas não as entendo, nem sua ordem.

21 – *Mes*. Para o entendimento desta Tabela, deves começar da palavra Γ ut⁶³ (*Gamma ut*) na posição mais inferior e ir para cima até o final, sempre ascendendo.

22 – *Phi*. Isso eu posso entender. E depois?

23 – *Mes*. Então tens de aprendê-la perfeitamente sem o livro, ascendente e descendente e vice-versa. Em segundo lugar, deves aprender a conhecer onde cada Signo está, ou seja, se na linha ou no espaço. Em terceiro lugar, quantas Claves e quantas Vozes cada Signo contém.

⁶¹ Os pitagóricos acreditavam que o universo era um todo ordenado através dos números. De acordo com Castanheira (2009, p. 15), com a descoberta de que as relações entre as notas musicais poderiam ser explicadas por uma simples proporção numérica, surgiu a ideia de que as relações entre as notas, que originavam determinados intervalos, seriam consonantes ou dissonantes por causa das suas propriedades matemáticas. Sobre a teoria harmônica na Grécia antiga, ver CASTANHEIRA, Carolina Parizzi. *De Institutione Musica de Boécio Livro 1*: tradução e comentários. Mestrado. Belo Horizonte: UFMG/CNPQ, 2009, p. 13-23.

⁶² Também conhecido por Escala Musical, era o âmbito no qual a canção deveria ser escrita, normalmente formado por 20 notas (20 Signos), de Sol₂ até o Mi₄.

⁶³ A primeira palavra (Signo) do *Gammaut* é Γ ut, chamado de *Gamma ut*, no qual *Gamma* é a letra e *ut* é a Voz.

24 – *Phi*. O que chamas de Clave e o que chamas de Voz?

25 – *Mes*. Clave é um sinal posicionado na linha⁶⁴ no começo de um pentagrama⁶⁵, mostrando a altura de cada nota do mesmo pentagrama, ou [posicionada] no espaço (embora o uso constante tenha transformado em regra geral nunca colocar uma Clave no espaço, exceto a Clave **b**), e, como se sabe, todo espaço ou linha que não tenha uma Clave indicada tem uma subentendida, que foi omitida para não atrapalhar o pentagrama e poupar o trabalho do compositor; mas aqui é representada [na tabela] pela letra inicial do nome de cada Signo e são elas que vês aqui no começo de cada palavra⁶⁶. O que é Clave

26 – *Phi*. Entendo o que queres dizer, de modo que todo Signo tem uma Clave, exceto [o Signo] **bfa b mi**.

27 – *Mes*. Entendeste rápido e bem o que eu quis dizer. O resto que vês escrito em sílabas são os nomes das notas⁶⁷.

28 – *Phi*. A este respeito acho que entendo o que queres dizer, mas não vejo razão por que dizer que dois **bb** são duas Claves distintas, tendo em vista que eles são apenas uma Clave nomeada duas vezes.

29 – *Mes*. A Heráldica⁶⁸ responderá por mim: se a ela perguntares por que dois homens de mesmo nome não deveriam receber apenas um brasão, ela [a Heráldica] responderá prontamente que são famílias diferentes e, portanto, devem receber vestimentas diferentes. Então estes dois **bb**, embora sejam compreendidos sob o mesmo nome são, contudo, de natureza e caráter diversos⁶⁹.

30 – *Phi*. Isso eu não entendo.

31 – *Mes*. Tampouco conseguirás entender até que conheças todas as Claves e o subir e o descer da voz para a perfeita afinação das notas.

32 – *Phi*. Peço-te então que prossigas com as Claves, sua definição ouvi antes.

⁶⁴ Morley usa a palavra *rule* enquanto Harman, na versão inglesa moderna de 1973, substitui o termo por *line*. Optei, para uma melhor compreensão, por traduzir o termo como “linha”.

⁶⁵ Na versão de Harman, a palavra *verse* foi substituída por *stave*, de uso corrente. Cf. *Verse* – “pentagrama”, p. 60.

⁶⁶ Segunda coluna da tabela = Γ, A, , C, D, E, F, G, a, b [...] ee.

⁶⁷ *ut, ré, mi, fá, sol, lá*.

⁶⁸ Heráldica, de acordo com Houaiss, é a arte ou ciência cujo objeto é o estudo da origem, evolução e significado dos emblemas brasônicos, assim como a descrição e a criação de brasões. Os heraldos eram oficiais do *College of Arms*, instituição reguladora da heráldica e criadora de novos brasões fundada em 1484 pelo Rei Ricardo III, e tinham como desígnio assegurar, em suas vistorias, que indivíduos e famílias usassem apenas brasões ao qual tinham direito.

⁶⁹ Os dois **bb** do Signo **bfa b mi** embora tenham o mesmo nome, desempenham papéis distintos e por isso recebem dois sinais diferentes (b e ḃ). Estes sinais se referem às duas Propriedades da nota Si. O primeiro sinal indica *b molle*, ou seja, o intervalo entre a nota Lá e Si♭ é de meio tom, enquanto o segundo, *b durum*, isto é, o intervalo entre a nota Lá e Si é de um tom. Portanto, estes dois **bb** não podem ser classificados da mesma forma.

33 – *Mes.* Existem ao todo sete Claves (como disse antes) A, B, C, D, E, F, G; mas no canto usam-se apenas quatro, a saber: F *fá ut*, que em geral está no baixo ou parte⁷⁰ mais grave e é constituída ou configurada deste modo, ; a Clave C *sol fá ut*, que é comum a todas as partes e é deste modo, ; a Clave de G *sol ré ut* que é geralmente usada na soprano ou na parte mais aguda e é feita desta maneira, ; e a Clave *b*, que é comum a todas as partes, é assim *b* ou ; a primeira [Clave] indica um semitom e *cantus mollis* e a outra significa um tom ou *cantus durus*⁷¹.

Quantas Claves existem. As formas comuns das Claves

34 – *Phi.* Agora que me disseste sobre as Claves, é apropriado falar sobre a afinação das notas.

35 – *Mes.* É verdade, portanto estejas atento e eu serei breve. Há na Música apenas seis notas, que são chamadas *ut*, *ré*, *mi*, *fá*, *sol*, *lá* e são geralmente escritas desta maneira:

As seis notas em Dedução contínua*

36 – *Phi.* Não entendo nada, mas vejo que a Clave de F *fá ut* está posicionada na quarta linha de baixo para cima.

37 – *Mes.* E não entendes onde a primeira nota está?

38 – *Phi.* Absolutamente não.

39 – *Mes.* Deves, neste caso, calcular a partir da Clave como se o pentagrama fosse a Escala de Música, designando para cada espaço e para cada linha um Signo diferente⁷².

Como saber onde se localiza cada nota

40 – *Phi.* Isso é fácil. Desta forma descubro que a primeira nota está em Γ *ut* e a última em E *lá mi*.

41 – *Mes.* Disseste a verdade. Agora cante-as.

42 – *Phi.* Como devo denominar a primeira nota?

43 – *Mes.* Se lembrasses do que disseste haver entendido, poderias resolver esta dúvida sozinho, mas me digas, em Γ *ut* temos quantas Claves e quantas Vozes?

⁷⁰ Cada uma das vozes ou instrumentos de uma composição homofônica ou polifônica.

⁷¹ Havia duas formas da letra “b” para diferenciar as duas alturas disponíveis para a nota Si: o “b quadrado” (*b durum*) e o “b mol” (*b molle*). A Clave $\flat$ indicada no início do pentagrama servia como guia para a Solmização e ajudava a reconhecer a Propriedade do canto. O $\flat$ significa Propriedade de *b molle*, ou *cantus mollis*, no qual o intervalo entre as notas Lá - Si $\flat$ é de um semitom. O sinal $\natural$ (ou a ausência da Clave $\flat$ no início do pentagrama) sugere a Propriedade de *b durum*, ou *cantus durus*, e o intervalo entre as notas Lá - Si é de um tom.

⁷² É possível observar dez linhas tracejadas na representação do *Gammaut* de Morley. Para localizar qualquer nota, é necessário identificar a Clave dentro do *Gammaut* e a partir daí imaginar que o pentagrama é uma parte da Escala de Música (*Gammaut*), pois a sobreposição de dois pentagramas representa o *Gammaut* completo e cada uma das linhas e espaços possui um Signo diferente. Cf. p. 72.

* Sequência de notas em intervalos conjuntos, ou seja, *ut*, *ré*, *mi*, *fá*, *sol*, *lá*.

44 – *Phi*. Uma Clave e uma Voz. Peço-te perdão! Agi como um bule de bico largo que, com a mesma rapidez que é preenchido, derrama seu conteúdo.

45 – *Mes*. Então canta comigo até pudesdes afinar, pois te conduzirei na afinação e sozinho nomearás as notas.

46 – *Phi*. Posso nomeá-las corretamente até chegar em C *fá ut*. Agora devo chamar esta de *fá* ou *ut*⁷³?

47 – *Mes*. Toma isso por uma regra geral, que em uma Dedução de seis notas só podes ter um nome usado uma vez, embora na verdade (se conseguires manter a afinação correta), não importa como nomeias qualquer nota; mas em geral no canto nunca usamos *ut*, exceto na nota mais grave da parte.

Uma nota
por canto
de *ut*

48 – *Phi*. Como assim? Nunca cantas *ut*, exceto em Γ *ut*?

49 – *Mes*. Na verdade não: mas se Γ *ut*, C *fá ut* ou F *fá ut*, ou G *sol ré ut* forem a nota mais grave da parte, então podemos cantar *ut* ali.

50 – *Phi*. Agora compreendo.

51 – *Mes*. Então canta tuas seis notas ascendente e descendente.

52 – *Phi*.

Está certo?

53 – *Mes*. Muito bem.

54 – *Phi*. Peço-te agora para mostrar-me todos os diferentes Signos nos quais podes começar tuas seis notas.

55 – *Mes*. Veja! Aqui estão elas dispostas detalhadamente.

56 – *Phi*. São estas todas as possibilidades das notas que se pode ter em todo *Gammaut*?

⁷³ *Philomathes* admite que consegue nomear corretamente as notas até chegar em C *fá ut*, pois neste lugar, há

E	la mi
D	sol re
C	fá ut
B	mi
A	re
G	ut

duas opções: *fá* e *ut* .

57 – *Mes.* Estas e suas oitavas: o que é feito em Γ *ut* também pode ser feito em G *sol ré ut*, assim como em g *sol ré ut* Superagudo; e [o que é feito] em C *fá ut*, pode ser [feito] também em C *sol fá ut* e em C *sol fá*; e [o] que [é feito] em F *fá ut* Grave, pode também ser feito em f *fá ut* Superagudo⁷⁴. No entanto, estes são os três principais Signos que contêm as três características ou Propriedades do canto.

58 – *Phi.* Quais são as três Propriedades do canto⁷⁵?

59 – *Mes.* *b durum, naturalis* e *b molle*.

As três
Propriedades
do canto

60 – *Phi.* O que é *b durum*?

61 – *Mes.* É uma Propriedade do canto na qual a [Voz] *mi* é sempre cantada em $\flat$ *fa* $\sharp$ *mi* e sempre ocorre quando cantas *ut* em Γ *ut*⁷⁶.

62 – *Phi.* O que é *naturalis*?

63 – É uma Propriedade do canto na qual podes cantar tanto a [Voz] *fá* quanto *mi* em $\flat$ *fa* $\sharp$ *mi*, conforme ela for marcada $\flat$ ou $\sharp$ e é quando o *ut* está em C *fá ut*⁷⁷.

64 – *Phi.* E se não houver nenhuma marca?

65 – *Mes.* Supõe-se que seja [*b*] *durum*. $\sharp$

66 – *Phi.* O que é *b molle*?

⁷⁴ É possível perceber que estas notas, apesar de terem alturas diferentes, têm a mesma escrita. Portanto, os Signos de G *sol ré ut* & g *sol ré ut*, assim como F *fá ut* & f *fá ut* são homônimos. Morley utiliza os complementos “in alt” e “in base” para distingui-los. Podem-se observar na tabela do *Gammaut* os Signos Graves (*basse or lowest keyes*), em seguida os Signos Agudos (*meane or middle keyes*) e na parte superior os Signos Superagudos (*treble or highest keyes*).

⁷⁵ A Propriedade do canto está intimamente ligada à característica da nota Si. Havia duas formas da letra “b” para diferenciar as duas alturas disponíveis para o Si: *b quadratum* e *b rotundum*.

76

⁷⁷ Aqui, temos um exemplo do canto *naturalis* marcado com $\flat$. Neste caso, a Voz *fá* é cantada em $\flat$ *fá* $\sharp$ *mi*. No caso da Voz *mi* em $\flat$ *fá* $\sharp$ *mi*, cf. Figura 25, p. 77.

67 – *Mes.* É uma Propriedade do canto na qual a [Voz] *fá* deve ser sempre cantada em *b fá mi* e é quando o *ut* está em F *fá ut*⁷⁸.

68 – *Phi.* Agora acho que entendi todas as Claves e dificilmente me mostrarás uma nota que não possa localizar.

69 – *Mes.* Então onde está a oitava nota neste exemplo?

70 – *Phi.* Em G *sol ré ut*.

71 – *Mes.* Como descobriste?

72 – *Phi.* Pela minha verificação.

73 – *Mes.* Como provas?

74 – *Phi.* A partir da Clave que é F *fá ut*, o Signo acima de F *fá ut* é G *sol ré ut*.

75 – *Mes.* Agora canta este exemplo:

Como
comprovar a
localização
de uma nota

76 – *Phi.* *ut re mi fá sol lá*

Mas agora está além de meus limites, porque não sei o que está acima do *lá*.

77 – *Mes.* Em qual lugar está a nota onde tens dúvida?

78 – *Phi.* Em F *fá ut*.

79 – *Mes.* Pergunto-te, em F *fá ut*, quantas Claves e quantas Vozes?

80 – *Phi.* Uma Clave e duas Vozes.

81 – *Mes.* Quais são as duas Vozes?

82 – *Phi.* *fá* e *ut*.

83 – *Mes.* Agora se lembrares o que disse antes a respeito do canto de *ut*, verás que não poderás cantá-lo neste lugar; desta maneira, és obrigado a cantar *fá*.

O que
cantar
acima
do *lá*

84. *Phi.* Tens razão, e com isto percebo que deveria ter uma grande engenhosidade, já que tenho uma péssima memória; agora prosseguirei cantando.

85 – *Mes.* Então prossegue:

86 – *Phi.*

Mais uma vez não sei como prosseguir.

87 – *Mes.* Por quê?

88 – *Phi.* Porque não sei o que cantar acima deste *lá*.

89 – *Mes.* Onde está a nota?

90 – *Phi.* Em *b fa mi*.

91 – *Mes.* E qual *b* há antes dela?⁷⁹

92 – *Phi.* Nenhuma.

93 – *Mes.* Então, como deves cantar quando não há nenhum sinal?

94 – *Phi.* Peço-te perdão, deve ser [*b*] *durum*, mas me esqueci da regra que me ensinaste; portanto, peço-te que apresentes outro exemplo para ver se esqueci mais alguma coisa.

95 – *Mes.* Aqui está um; canta.

96 – *Phi.*

97 – *Mes.* Este está bem cantado. Agora canta este outro:

⁷⁹ O Mestre indaga qual o sinal da Clave *b* está indicado no início do pentagrama. Segundo ele, quando não há nenhuma indicação, deve ser *durum*. Cf. p. 199 (diálogos 64 e 65).

98 – *Phi.*

ut re mi fa sol la mi fa sol la

99 – *Mes.* Está certo. Não poderias, contudo, cantá-lo de outra forma?

100 – *Phi.* Não de outra forma com a afinação correta, embora possa alterar os nomes das notas.

101 – *Mes.* De quais notas e como?

102 – *Phi.* Das três primeiras, desta forma

por diante em suas oitavas.

e assim

As três primeiras notas podem ser alteradas no nome, embora não na afinação

103 – *Mes.* Muito bem. Agora, para o último teste do canto em Dedução Contínua, canta isto perfeitamente e direi que entendeste suficientemente o cantochão⁸⁰.

104 – *Phi.* Não sei como começar.

105 – *Mes.* Por quê?

106 – *Phi.* Porque abaixo de Γ *ut* não há nada, mas a primeira nota está abaixo dele.

107 – *Mes.* Quando dizes que não há nada abaixo de Γ *ut*, te enganas, pois a Música não se limita a certas fronteiras (embora os músicos limitem suas canções a certa extensão). E como dizeis vós, *Filósofos*, nenhum número pode ser tão grande que não se possa nomear um ainda maior, e nenhum ponto tão pequeno que não se possa ter um ainda menor. Logo, não se pode emitir nenhuma nota tão aguda que não se possa emitir uma ainda mais aguda e nenhuma nota tão grave que não se possa emitir uma ainda mais grave. Portanto, lembra-te do que disse a respeito dos Signos e suas oitavas: porque se considerares matematicamente, isto se aplica tanto à extensão da Escala quanto fora dela e, assim, pode ser continuado infinitamente⁸¹.

Música não se limita a fronteiras estabelecidas

108 – *Phi.* Por que então tua Escala foi concebida em vinte notas e não em mais?

⁸⁰ Trata-se de uma linha melódica vocal em ritmo livre e não o cantochão no sentido eclesiástico. Para maiores esclarecimentos sobre a tradução da palavra *plain song*, cf. p. 55.

⁸¹ A maioria das canções ultrapassava, em prática, a extensão do *Gammaut*.

109 – *Mes.* Porque esta extensão era o âmbito da maioria das vozes, de modo que abaixo de Γ *ut* a voz parecia como uma espécie de zumbido e acima de *ee lá*⁸², um tipo de chiado reprimido. Mas estamos saindo do nosso propósito. Portanto, prossegue e canta teu exemplo.

O que deve ser cantado abaixo de Γ *ut*

110 – *Phi.* Percebo que a primeira nota está em *F fá ut* abaixo de Γ *ut* e, sendo a nota mais grave do pentagrama, posso cantar *ut* ali.

111 – *Mes.* Correto. Ou *fá*, se preferires, como fizeste na oitava acima no pentagrama anterior⁸³. Mas prossegue.

112 – *Phi.* Então, embora não exista *ré* em Γ *ut*, nem *mi* em *A ré*, nem *fá* em $\natural$ *mi* etc., ainda que elas estejam em suas oitavas, posso cantá-las ali também⁸⁴. Mas pergunto-te, por que colocas um *b* em *E lá mi*, visto que não há nenhum *fá* nele, nem *e lá mi* agudo e nem em *ee lá*⁸⁵, e a Clave *b* é somente colocada naqueles Signos onde há *fá*?⁸⁶

113 – *Mes.* Porque não há nenhuma nota por si só *molle* ou *durum*, mas comparada à outra, ora é *molle* ora *durum*, de modo que não há nenhuma nota em toda Escala que seja ao mesmo tempo *durum* e *molle*. Visto que podes cantar *lá* em *D sol ré*⁸⁷, podes também (alterando um pouco a afinação) cantar *fá* em *E lá mi*. Existem muitos outros *b mollis* em Música, como o *b* em *A lá mi ré*⁸⁸, dos quais não falarei agora para não saturar tua memória com preceitos não proveitosos⁸⁹; e, além disso, haverá tempo suficiente para aprendê-los quando começares a prática do canto figurado⁹⁰.

Toda nota tanto *durum* como *molle*

⁸² No texto original, Morley apresenta o Signo *E lá*, no entanto, refere-se à nota mais aguda do *Gammaut* (*ee lá*), ou seja, *Mi*₄.

⁸³ Cf. p. 202 (diálogo 102).

⁸⁴ Por exemplo, na oitava acima de Γ *ut*, encontra-se o Signo *G sol ré ut*. Neste caso, tem-se o *ré* em seu Signo e, desta forma, pode-se cantar *ré* em Γ *ut*. O mesmo ocorre com o *mi* em *A ré*, pois em sua oitava superior (a *lá mi ré*), têm-se a Voz *mi*. Esta convenção está relacionada à prática da música *ficta* em que é permitido cantar uma Voz presente na oitava acima daquele Signo. Cf. item 3.1.3.5. *Musica Ficta*, p. 95-96.

⁸⁵ Morley grafa os Signos da seguinte maneira: *E lami*, *E lami in alte* e *E la*. No entanto, trata-se das notas *E lá mi* (*Mi*₂), e *lá mi* agudo (*Mi*₃) & *ee lá* (*Mi*₄).

⁸⁶ Duas eram as razões para a prática da música *ficta*: *causa necessitatis* (razão de necessidade), para evitar intervalos proibidos, ou *causa pulchritudinis* (razão de embelezamento), para realçar a beleza da linha melódica. Portanto, para evitar intervalos proibidos como a 4aum. (*Si* ♭ – *Mi*), era essencial a inclusão do *b molle* em *E lá mi* (*Si* ♭ – *Mi* ♭). Logo, mesmo não tendo a Voz *fá* em *E lá mi* e nem em suas oitavas, era permitido cantar *fá*.

⁸⁷ É possível cantar *lá* em *D sol ré*, já que esta Voz está presente uma oitava acima no Signo *d lá sol ré*.

⁸⁸ Para evitar a 4aum. (*Mi* ♭ – *Lá*), era indispensável a inclusão do *b molle* em *A lá mi ré* (*Mi* ♭ – *Lá* ♭).

⁸⁹ As canções que adotavam as Deduções presentes no *Gammaut* eram conhecidas como *musica vera*. No entanto, toda nota que não estava presente no *Gammaut* era considerada *ficta*. Apesar de geralmente não serem indicadas na partitura, o executante deveria incluir as notas *ficta* ao interpretar a peça. Morley, entretanto, não se aprofunda nas questões da prática da música *ficta*. Limita-se apenas a registrar que em Música há muito outros *b mollis*.

⁹⁰ Melodia composta em notas mensuradas e oposta ao *plainsong*. Cf. nota 80, p. 202.

114 – *Phi*. Isto será suficiente até lá; portanto, avança para alguma outra questão.

115 – *Mes*. Visto que entendes a Dedução Contínua, mostrarei a Disjunta ou Separada⁹¹.

116 – *Phi*. Em boa hora.

117 – *Mes*. Aqui, canta este pentagrama.

As notas em
Dedução
Disjunta

118 – *Phi*. Aqui sei onde todas as notas se localizam, mas não sei como afiná-las por causa de seus saltos.

119 – *Mes*. Quando cantas imagina uma nota entre elas desta maneira e assim omitindo a nota do meio e mantendo o som da última nota em tua mente, terás a afinação correta. Deste modo, canta primeiro *ut ré mi*, então canta *ut mi* e o restante desta maneira:

Como
manter a
afinação
correta na
Dedução
Disjunta

E então para baixo novamente assim:

120 – *Phi*. Aqui não há dificuldade na afinação, de modo que agora acho que posso mantê-la e cantar qualquer coisa que possas escrever.

121 – *Mes*. Então canta este pentagrama:

122 – *Phi*.

sol sol la sol la fa sol fa mi sol la sol.

123 – *Mes*. Está bem cantado. Aqui tens vários outros exemplos de cantochão que podes cantar sozinho.

⁹¹Trata-se da sequência de notas em intervalos não conjuntos, isto é, melodias que apresentam saltos intervalares.

124 – *Mes.* Contudo, para a denominação e afinação das notas é apropriado falar da diversidade do tempo delas, pois até agora todas têm uma única duração ou tempo, ou seja, cada nota compõe o *tactus* inteiro.

125 – *Phi.* O que é *tactus*?

126 – *Mes.* É um movimento sucessivo da mão controlando a quantidade de cada nota e pausa na canção, com igual medida, de acordo com a variedade dos sinais [de mensuração] e Proporções; isto é feito de três maneiras: Maior, Menor e Proporcionado.

Definição de *tactus*

Chamam de *tactus* Maior quando o *tactus* abrange o tempo de uma Breve; Menor quando abrange um tempo de uma Semibreve; Proporcionado quando abrange três Semibreves como em uma Tripla, ou três Mínimas, como na Prolação Maior⁹². Mas isto não podes entender ainda.

Classificação do *tactus*

127 – *Phi.* O que é o tempo de uma nota?

Definição de tempo

128 – *Mes.* É certo espaço ou duração no qual uma nota pode ser sustentada no canto.

129 – *Phi.* Como se reconhece?

130 – *Mes.* Pela forma da nota e pelo Modo⁹³.

131 – *Phi.* Quantos tipos de notas existem?

132 – *Mes.* Oito, que são estas:

Formas comuns das notas

133 – *Phi.* Que traços são estes depois de cada nota?

134 – *Mes.* São chamadas de silêncio ou pausas e se relacionam com a duração das notas. Aquilo que ocorre com as notas, sejam elas Máxima, Longa, Breve, Semibreve, ou qualquer outra [nota] representada no som, ocorre também com o silêncio, nas pausas ou traços (como as chamas). Mas antes de prosseguirmos, devemos falar das Ligaduras.

Pausas

135 – *Phi.* O que é uma Ligadura?

O que são Ligaduras

136 – *Mes.* É o agrupamento ou união de duas ou mais notas, alterando (pela sua situação e disposição) o valor das mesmas.

⁹² Tanto a Tripla quanto a Prolação Maior exigem *tactus* Proporcionado, pois geralmente na Proporção Tripla são três Semibreves que compõem o *tactus*, ao passo que na Prolação Maior (C ou O) três Mínimas compõem o *tactus*.

⁹³ De acordo com Morley, tempo (*time*) é reconhecido pelas formas das notas e pelo Modo, ou seja, pela forma das figuras musicais (Máxima, Longa, Breve etc.), e também pelos Modos, pois sem o conhecimento do sinal de mensuração torna-se difícil estabelecer as relações de proporção.

137 – *Phi*. Já que iremos manter a ordem no aprendizado, peço-te para falar delas de acordo com sua ordem, começando pela primeira [nota].

138 – *Mes*. Estou satisfeito. Estejas então atento e serei breve e claro. Se tua primeira nota não tiver uma haste e a segunda for descendente, ela será uma Longa, como neste exemplo:

Primeiras
notas em
Ligadura
sem haste

139 – *Phi*. Mas se tiver uma haste?

140 – *Mes*. Peço-te que primeiro conceda-me licença para tratar brevemente destas [notas] sem hastes e então falarei sobre aquelas com hastes.

141 – *Phi*. Então prossegue. Mas e se a próxima nota é ascendente?

142 – *Mes*. Neste caso, é uma Breve, desta maneira:

143 – *Phi*. Mas interrompendo o andamento de teu discurso sobre Ligaduras, quantas notas há naquela figura que mostraste por último?

144 – *Mes*. Duas.

145 – *Phi*. Onde estão elas? Pois pensei que deveria ser desta maneira , já que vai de A lá mi ré à E lá mi.

146 – *Mes*. As notas se situam no início e no fim; como no exemplo já mencionado, a primeira nota fica em A lá mi ré e a última em E lá mi.

147 – *Phi*. Prossegue então com a explicação das notas com haste.

148 – *Mes*. Se a primeira nota tem uma haste no lado esquerdo para baixo (sendo a segunda nota ascendente ou descendente), é uma Breve.

Primeiras
notas com
hastes para
baixo

Exemplo:

149 – *Phi*. Mas e se a haste for para cima?

150 – *Mes*. Então serão, tanto a primeira quanto a segunda (peço-te para que lembre bem delas), uma Semibreve .

Primeiras
notas com
hastes para
cima

Exemplo:

151 – *Phi*. E se uma haste estiver ao mesmo tempo para cima e para baixo?

152 – *Mes*. Não há nenhuma nota escrita assim, tendo do mesmo lado uma haste para cima e para baixo.

153 – *Phi*. E se tiver uma haste no lado direito?

154 – *Mes*. Então, sem dúvida, é como se não estivesse em Ligadura e é uma Longa, assim:

Toda nota que
tem uma haste
no lado direito
é como se não
estivesse em
Ligadura

E isto é verdade, bem como nas notas finais quanto nas iniciais.

155 – *Phi*. Agora penso que já me disseste tudo o que poderia ser dito sobre as primeiras notas; sendo assim, peço-te que prossigas para as notas intermediárias e a natureza delas.

156 – *Mes*. Sua natureza é facilmente reconhecida, pois toda nota que fica entre duas outras é uma Breve, como aqui:

Uma regra geral
para as notas
intermediária em
Ligaduras

Mas se a nota do meio está imediatamente após outra nota com haste para cima, como disse anteriormente, então é uma Semibreve, como podes ver aqui:

Exemplo:

Exceção

157 – *Phi*. Agora vamos para as [notas] finais ou últimas notas.

158 – *Mes*. Toda nota final de uma Ligadura descendente, sendo uma nota quadrada⁹⁴, é uma Longa:

Notas finais
em Ligaduras

Exemplo:

2 2 2 4 2 2 4 4 2 2 4 1 1 2 2

159 – *Phi*. E se for uma nota oblíqua⁹⁵?

160 – *Mes*. Então é sempre Breve, a não ser que seja seguida por uma nota que tem a haste para cima, como aqui⁹⁶:

Mas se a nota for ascendente, seja ela quadrada ou oblíqua, e não tiver uma haste, é sempre uma Breve, assim⁹⁷:

Há também Ligaduras com pontos⁹⁸, nas quais a primeira [nota] dura três Mínimas e a última,

da mesma forma, três Mínimas, da seguinte maneira:

E [há] também outras, nas quais a primeira [nota] dura três Semibreves e a última,

Notas
pontuadas
em Ligadura

duas, deste modo:

⁹⁹.

⁹⁴ Nota quadrada porque tem o formato quadrado como .

⁹⁵ Nota oblíqua pelo fato de ser inclinada assim .

⁹⁶ Toda nota final oblíqua é sempre uma Breve, exceto se antes dela houver uma nota com haste para cima, pois neste caso, a nota com haste e a seguinte serão Semibreves. Cf. p. 208 (diálogos 149 e 150).

⁹⁷ Se a última nota tiver uma haste no lado direito, como já explicado, é como se não estivesse em Ligadura e, portanto, é uma Longa. Cf. p. 208 (diálogos 153 e 154).

⁹⁸ Morley usa a palavra “prickes” aqui e em outros lugares. Harman (1973), no entanto, moderniza o termo para “dot”.

⁹⁹ Cf. p. 108.

Há também outras Ligaduras que já encontrei (porém nunca as vi usadas por nenhum compositor de renome) sobre as quais interromperei para comentar mais adiante, somente dispondo-as com figuras indicando seus valores de Semibreves.

Nestas, se encontrases uma [nota] imediatamente acima da outra, a mais grave é sempre cantada primeiro¹⁰⁰:

Exemplo:

161 – *Phi*. Agora explicaste detalhadamente as Ligaduras, assunto sobre o qual estou convencido de que entendo suficientemente bem. Mas desde que falaste sobre Ligadura pontuada, não entendi perfeitamente. Portanto, peço-te para dizer o que os pontos significam no canto.

162 – *Mes*. Para maiores esclarecimentos, aqui está um exemplo de notas com um ponto seguindo cada uma delas:

Pontos e seus significados

Da mesma maneira que tuas pausas [modificam a nota] representando sua inteira duração em silêncio, o Ponto [modifica-a] acrescentando a metade da nota anterior que deve ser sustentada na voz, sem dobrar seu valor, como (presta atenção) *u-ut, ré-é, mi-i, fá-á, so-ol, lá-á*. Este ponto é chamado Ponto de Aumentação.

Um Ponto de Aumentação

163 – *Phi*. Como assim? Há outros pontos?

164 – *Mes*. Sim, existem outros pontos dos quais falaremos em momento apropriado.

165 – *Phi*. Tendo aprendido as formas e os valores das notas, pausas e pontos por si próprios, cabe falar dos Modos e, portanto, peço-te que prossigas explicando-os.

166 – *Mes*. Aqueles que nestes trezentos anos escreveram a Arte da Música apresentaram os Modos de maneira diferente da forma que eles têm sido ou são lecionados hoje na Inglaterra¹⁰¹.

167 – *Phi*. Qual foi a causa disso?

¹⁰⁰ Cf. item 3.2.3. Notas em Ligadura, p. 105.

¹⁰¹ Morley se refere às autoridades que escreveram sobre a Arte da Música, ou seja, Gaffurius, Aaron, Glareanus e tantos outros que ele cita no decorrer do *A plaine and easie Introduction*. A maneira como os Modos eram ensinados na Inglaterra na época de Morley difere da maneira como foram ensinados pelos antigos.

168 – *Mes.* Embora seja difícil designar a causa, podemos supor que, apesar de que os grandes Mestres de Música que se destacaram no passado tenham sido, sem dúvida, maravilhosamente qualificados neste conhecimento, tanto na especulação como na prática¹⁰², desde suas mortes, o conhecimento da arte está decadente e o que temos é um conhecimento mais superficial, de modo que, hoje em dia, quando se domina o Modo ordinário¹⁰³ e algumas Triplas¹⁰⁴, não se busca mais conhecimento.

169 – *Phi.* Visto que é sempre louvável conhecer tudo, peço-te que primeiro os revele como foram estabelecidos pelos outros e, em seguida, como são usados hoje em dia.

170 – *Mes.* Assim o farei e, portanto, estejas atento.

171 – *Phi.* Estarei tão atento que, exceto encontre alguma grande dúvida, não interrompereei tua explanação até que termines.

172 – *Mes.* Estes que agora chamamos de Modos¹⁰⁵, eles¹⁰⁶ denominaram Grau da Música. A definição foi dada desta forma: Grau é um procedimento por meio do qual o valor das notas principais é percebido por algum sinal colocado antes delas. Eles fizeram três Graus da Música: Modo, Tempo e Prolação¹⁰⁷. A definição de um Grau
Três Graus

173 – *Phi.* O que chamaram de Modo¹⁰⁸? Modos

174 – *Mes.* A mensura adequada de Longas e Máximas, e era Maior ou Menor.

175 – *Phi.* O que chamaram de Modo Maior? Modo Maior

176 – *Mes.* A mensura adequada das Máximas por Longas, e era [Modo Maior] Perfeito ou [Modo Maior] Imperfeito.

177 – *Phi.* O que chamaram de Modo Maior Perfeito?

¹⁰² No século XVI, a Música era considerada Especulativa ou Prática. A Música Especulativa era aquela destinada aos cálculos das proporções harmônicas, enquanto a Prática tratava da composição e execução dos instrumentos musicais.

¹⁰³ Modo Imperfeito de Prolação Menor (C).

¹⁰⁴ Algumas vezes a Tripla consiste em três Semibreves para um *tactus*. No entanto, a Tripla mais comum entre os ingleses é aquela com três Mínimas por *tactus* e é idêntica ao Modo Imperfeito de Maior (C).

¹⁰⁵ Existiam quatro Modos em uso na Inglaterra naquele período, a saber: Perfeito de Maior (*Perfect of the more*); Perfeito de Menor (*Perfect of the Lesse*); Imperfeito de Maior (*Imperfect of the More*); Imperfeito de Menor (*Imperfect of the Lesse*).

¹⁰⁶ Como mencionado, Morley se refere às *auctoritates*, ou seja, Gaffurius, Aaron, Glareanus e outros.

¹⁰⁷ Os Graus da Música (Modo, Tempo e Prolação) indicavam o valor das figuras. Eram percebidos pelos sinais colocados depois da Clave e antes das figuras musicais e indicavam as várias maneiras de subdivisão das figuras que, naquela época, podiam ser Perfeitas (em três partes) ou Imperfeitas (em duas partes).

¹⁰⁸ O Modo indica a divisão da Máxima e da Longa e não está relacionado aos “modos litúrgicos” ou “eclesiásticos” e nem ao modo maior ou menor da escala musical.

178 – *Mes.* Aquele [Modo] que atribuía para a Máxima três Longas, já que em ambos os Modos¹⁰⁹, Tempo e Prolação que são chamados Perfeitos, derivam de três. Assim como o Modo Maior é Perfeito quando três Longas equivalem a Máxima, o Modo Menor é Perfeito quando três Breves equivalem a Longa, e Tempo é Perfeito quando três Semibreves equivalem a Breve. Seu sinal é assim: **O 3**

Franchinus,
Glareanus,
Lossius*

179 – *Phi.* Qual Modo eles denominaram de Maior Imperfeito?

180 – *Mes.* Aquele [Modo] que atribuía para a Máxima apenas duas Longas. Seu sinal é desta forma: **C 3**.

Franchinus opus musicae
italicae tractatus 3,
capitulum 2; Lossius, liber
2, capitulum 4; Pietro
Aaron, Tuscanello**

181 – *Phi.* O que chamaram de Modo Menor?

182 – *Mes.* Aquele Modo que mensurava as Longas pelas Breves, e é Perfeito ou Imperfeito.

O Modo Menor Perfeito era quando a Longa continha três Breves. Seu sinal é assim: **O 2**

¹⁰⁹ Modo Maior e Modo Menor.

* Franchinus Gaffurius (1451 – 1522): teórico musical italiano e compositor. Seus principais tratados são *Theorica musicae* (Milão, 1492), *Practica musicae* (Milão, 1496) e *De harmonia musicorum Instrumentorum opus* (Milão, 1518).

Glareanus (1488 – 1563). Nome original - Heinrich Loris, nome latinizado - Henricus Loritus Glareanus: teórico musical suíço, geógrafo e humanista. Sua fama como teórico musical deve-se principalmente ao seu tratado *Dodecachordon* (Basel, 1547).

Lucas Lossius (também conhecido como: Lucas Lotze; 1508 – 1582): teórico musical alemão. Autor da obra *Erotemata musicae practicae* (Nuremberg, 1563).

** Pietro Aron (também conhecido como Pietro Aaron, 1489 - 1545): teórico musical italiano e compositor. Suas principais obras são: *Libri tres de institutione harmonica* (Bolonha, 1516); *Thoscanello de la musica* (Veneza, 1523; quatro reimpressões como *Toscanello in musica* 1525-1562); *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* (Veneza, 1525).

O Modo Menor Imperfeito é quando a Longa contém apenas duas Breves, e seu sinal é assim:

C 2

183 – *Phi.* O que chamaram de Tempo?

184 – *Mes.* A duração da Breve pelas Semibreves, e é igualmente Perfeito ou Imperfeito.

Tempo Perfeito é quando a Breve contém três Semibreves. Seus sinais são estes: **⊙ 3 C 3 ⊙**¹¹⁰

O Tempo Imperfeito é quando a Breve contém apenas duas Semibreves, cujos sinais são:

⊙ 2 C 2 C

185 – *Phi.* O que é Prolação?

186 – *Mes.* É a mensuração das Semibreves pelas Mínimas, e é Maior ou Menor. A Prolação

Maior é quando a Semibreve contém três Mínimas. Seus sinais são estes: **⊙ C**

A Prolação Menor é quando a Semibreve contém apenas duas Mínimas. O sinal, neste caso, é a ausência do ponto, desta maneira: **⊙ C.**

¹¹⁰ Cf. p. 114.

¹¹¹ Deve se tratar de um erro tipográfico, pois para demonstrar Tempo Imperfeito, o “2” deve ser precedido pelo círculo ou semicírculo. O correto seria indicar com o semicírculo desta forma: **c 2**.

De modo que podes presumir que o número, de fato, indica o Modo; o círculo, o Tempo; e a presença ou ausência do ponto, a Prolação. Acredito que para a continuidade do teu aprendizado seja apropriado apresentar diante de ti os exemplos de todos os Modos, associados aos seus Tempos e Prolações. Para começar com o Modo Maior Perfeito, aqui está seu exemplo, sem nenhuma Prolação, porque, neste Modo, [a Prolação] é sempre Imperfeita¹¹².

Modo Maior e
Tempo Perfeito

113

O Modo Maior Imperfeito com Tempo Perfeito é disposto assim:

Modo Maior
Imperfeito e
Tempo Perfeito

O Modo Menor Perfeito e Imperfeito podem ser extraídos dos dois [exemplos] anteriores¹¹⁴. Cabe apresentar a Prolação nos Tempos Perfeito e Imperfeito. Prolação Perfeita no Tempo Perfeito é assim:

¹¹² Morley, na última parte do tratado intitulada *Annotations*, explica que não é necessário colocar um ponto no centro do círculo, “pois se colocas um ponto no centro do círculo, então a Prolação será Perfeita e a Máxima valerá oitenta e uma mínimas; a Longa, vinte e sete; a Breve, nove; e a Semibreve, três [Mínimas]; de modo que os Modos Maior, Menor, Tempo e Prolação, de modo geral, serão Perfeitos”. (MORLEY, 1597, p. 204)

¹¹³ É possível que o ponto presente no círculo esteja errado, pois Morley afirma que neste Modo a Prolação é sempre Imperfeita. Sendo assim, o ponto estaria incorreto. Confrontamos todas as edições das quais dispomos: edição de 1597: $\odot 3$; edição de 1608: $\odot 3$; edição de 1771: $\odot 3$ e todas estão grafadas com o ponto da Prolação. No entanto, esta imagem é apresentada sem o ponto no site <http://www.chmtl.indiana.edu>, que disponibiliza a transcrição do tratado da edição de 1597, e também na edição moderna de 1973, editada por Harman.

114

Modo Maior Imperfeito,
Modo Menor Imperfeito,
Tempo e Prolação, ambos
Perfeitos

*No que diz respeito à Prolação, o Modo é omitido; no entanto para que estes diferenciem, quando o Modo é apresentado, ele é dado pela Máxima, quando a Prolação é mostrada, ela está sempre dentro**

Prolação Perfeita no Tempo Imperfeito é desta maneira:

Modo Maior Imperfeito,
Modo Menor Imperfeito,
Tempo Imperfeito e
Prolação Perfeita

A Prolação Imperfeita no Tempo Perfeito é apresentada desta forma:

Ambos os Modos
Imperfeitos,
Tempo Perfeito e
Prolação
Imperfeita

* Harman (1973, p. 26), na nota explicativa deste tópico, supõe que com esta afirmação, Morley deve querer dizer que quando os Modos são Imperfeitos, como nestes sinais o, c, o, c, e apenas o Tempo e Prolação diferem, estes sinais são colocados “dentro” do diagrama; e quando os Modos estão indicados, como nos sinais o3, o2, c3, c2, são colocados “pela Máxima”. No entanto, acredito que não se trata da posição dentro ou fora da tabela que contém o valor das notas de acordo com os sinais dos Modos (Cf. p.216). Morley afirma que quando se trata de Prolação, o Modo não deve necessariamente ser considerado, mas para que haja diferença, quando o Modo é apresentado, ele é dado “pela Máxima”, ou seja, através dos números 3 ou 2, sendo que o número 3 indica Modo Maior, enquanto o 2, Modo Menor. Quando a Prolação é mostrada, ela está sempre “dentro” do círculo ou semicírculo, já que a presença do ponto indica Prolação Maior, enquanto a ausência, Prolação Menor. Sendo assim, Morley deve se referir ao ponto “dentro” do círculo ou semicírculo e não aos sinais o, c, o, c localizados “dentro” da tabela, como sugere Harman.

A Prolação Imperfeita no Tempo Imperfeito é assim:

Ambos os Modos,
Tempo e Prolação
Imperfeitos

E para que possas te lembrar melhor do valor de cada nota de acordo com cada sinal colocado antes dela, aqui está uma Tabela deles:

Tabela contendo o valor de cada nota de acordo com o valor dos Modos ou sinais.

$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	3	3	3
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	3	3	3	3
3	3	3	2	2	2	2	3	2	2	2	2	3	2	2	2
3	3	3	2	2	2	2	3	2	2	2	2	9	6	6	6
3	2	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
9	6	6	4	6	4	6	4	4	4	4	4	18	12	12	12
3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
27	12	12	8	12	8	12	8	8	8	8	8	36	24	24	24
O3	C3	O2	C2	O	C	O	C	O	C	O	C	O	C	O	C

187 – *Phi*. Peço-te para explicar esta Tabela e esclarecer seu uso.

188 – *Mes*. Não há dificuldade na Tabela se examiná-la atentamente; no entanto, para tirar toda dúvida, mostrarei o seu uso. Na parte inferior ficam os sinais e exatamente acima deles, as notas, pois se tiveres dúvida quanto ao valor de alguma nota em qualquer sinal, procura pelo sinal na parte inferior da Tabela e exatamente acima dele, encontrarás a nota; então, no lado esquerdo, deves ver um número colocado ao lado dela, mostrando o valor ou quantas Semibreves ela contém; acima dela [da nota] encontrarás quantas das próximas notas menores pertencem a ela naquele sinal. Como por exemplo, se tiveres dúvida de quantas Breves a Longa contém no Modo Maior Perfeito, na parte inferior da Tabela, no lado esquerdo, encontras o sinal **O3**, que é o Modo que procuraste; imediatamente acima daquele sinal, encontras uma Máxima; acima dela, o número 3, e acima dele [do número 3], uma

O uso da
Tabela
precedente

Longa; agora tendo encontrado tua Longa, encontras bem ao seu lado esquerdo o número 9, indicando que são 9 Semibreves naquele Modo; acima dela [da Longa] encontras o número 3, indicando que ali três Breves pertencem à Longa naquele Modo; e assim por diante com os demais.

189 – *Phi*. Isto é fácil e muito proveitoso. Portanto vendo que apresentaste os Modos antigos (que a partir deste momento podem ser requisitados, como determinadas vestimentas¹¹⁵), peço-te para explicar estes [Modos] que usamos agora.

190 – *Mes*. Assim o farei; mas primeiro terás um exemplo do uso de teus Modos no canto, onde também terás um exemplo de Aumentação (da qual falaremos em outro momento¹¹⁶) na parte do Soprano e do Contralto. A parte do Tenor expressa o Modo Menor Perfeito, ou seja, três Breves para a Longa; as Longas pretas contêm apenas duas Breves. Mas quando uma Breve branca ou uma pausa da Breve segue imediatamente uma Longa, então a Longa vale apenas duas Breves, como aparece em teu Tenor. Teu Baixo expressa o Tempo Perfeito, no qual toda Breve contém três Semibreves, exceto a preta, que contém apenas duas.

Isto é
Imperfeição*
sobre a qual
[tratarei]
daqui por
diante

¹¹⁵ *Shotten-bellied doublet e the great breeches* - referência a um tipo de vestimenta usada pelo homem europeu e que, já no fim do século XVI, começava a sair de moda. Morley quer dizer que é importante conhecer os Modos antigos, pois eles podem ser requisitados, da mesma forma que este tipo de traje pode ser usado, apesar de não estar em voga.

¹¹⁶ Cf. p. 231 (diálogo 228).

* Cf. p. 230 (diálogos 222-224).

Φ *Aumentação*

Discantus

Altus

Tenor

Bassus

Φ *Tempo Perfeito*

7

D

A

T

B

13

D

A

T

B

19

D

A

T

B

191 – *Phi*. O tanto que entendo desta canção deve-se ao conhecimento que os Graus me propiciaram; o resto não entendo.

192 – *Mes*. O resto das observações sobre este assunto aprenderás quando falarmos dos Modos.

193 – *Phi*. Explicaste os Modos usados nos tempos antigos tão claramente que desejo conhecer os outros tipos de Modos e, portanto, peço-te que os explique agora.

194 – *Mes*. Embora sejam diferentes na ordem de ensino e no nome, são, na prática, a mesma coisa; portanto, serei o mais breve na explicação deles. Existem quatro Modos de uso comum agora: Perfeito de Prolação Maior; Perfeito de Prolação Menor; Imperfeito de Prolação Maior e Imperfeito de Prolação Menor. O Modo Perfeito de [Prolação] Maior é quando tudo deriva de três, como três Longas para a Máxima, três Breves para a Longa, três Semibreves para a Breve, três Mínimas para a Semibreve; seu sinal é um círculo inteiro com um ponto no centro ou no meio, desta maneira: ☉¹¹⁷

Perfeito de
Maior*

195 – *Phi*. Ao que se deve atentar neste Modo?

196 – *Mes*. À observação de cada um; porque isto depende do conhecimento de todos os Modos, portanto não terminaremos até que tenhas ouvido sobre todos eles.

197 – *Phi*. Então te peço para prosseguir com o restante.

198 – *Mes*. O Modo Perfeito de Prolação Menor é quando tudo deriva de dois, exceto a Semibreve; como duas Longas para a Máxima, duas Breves para a Longa, três Semibreves para a Breve, duas Mínimas para a Semibreve. Seu sinal é um círculo inteiro sem nenhum ponto no meio, assim:

¹¹⁷ Aqui parece ser um erro tipográfico, pois o sinal correto para o Modo Perfeito de Prolação Maior seria ☉³, como vem indicado no exemplo dado por Morley logo em seguida. Este sinal ☉ refere-se ao Modo Maior Imperfeito, Modo Menor Imperfeito, Tempo e Prolação, ambos Perfeitos. No entanto, provavelmente na prática, este sinal ☉ indique Modo Perfeito de Prolação Maior. Cf. item 3.2.6.1. Modo Perfeito de Prolação Maior, p. 133.

* Segundo Simpson (1667, p. 14), “Tempo” e “Prolação” estavam implícitos. Portanto, Perfeito de Maior significa Modo de “Tempo” Perfeito e “Prolação” Maior.

Perfeito de Menor*

199 – *Phi*. Muito bem, prossegue.

200 – *Mes*. O Modo Imperfeito de Prolação Maior é quando tudo deriva de dois, exceto a Mínima, que deriva de três; como duas Longas para a Máxima, duas Breves para a Longa, duas Semibreves para a Breve e três Mínimas para a Semibreve, de modo que, embora neste Modo a Breve valha somente duas Semibreves, ainda assim debes entender que ela vale seis Mínimas e [que] cada Semibreve [vale] três Mínimas. Seu sinal é um semicírculo com um ponto no meio, colocado no começo da canção, desta forma:

Imperfeito de Maior**

O Modo Imperfeito de Prolação Menor é quando tudo deriva de dois, como duas Longas para a Máxima, duas Breves para a Longa, duas Semibreves para a Breve, duas Mínimas para a Semibreve, duas Semínimas para a Mínima etc. Seu sinal é um semicírculo sem ponto, como aqui:

Imperfeito de Menor***

Este Modo é utilizado de tal forma que, quando não há um Modo indicado no início da canção, é sempre pressuposto ser este [o Modo]. Em relação a ele, todos os outros são considerados estranhos.

201 – *Phi*. Compreendo. Agora, peço-te que mostre ao que devemos nos atentar em cada um dos Modos.

202 – *Mes*. Às observações específicas; e já que são melhores compreendidas por meio de exemplos, apresentar-te-ei um [exemplo] de cada um dos distintos Modos. Para começar com o Perfeito de Maior, toma este exemplo de um Duo.

* Modo de “Tempo” Perfeito e “Prolação” Menor.

** Modo de “Tempo” Imperfeito e “Prolação” Maior.

*** Modo de “Tempo” Imperfeito e “Prolação” Menor.

⊙

Cantus

Bassus

Measures 1-8 of the Cantus and Bassus parts. The Cantus part begins with a circled 'O' symbol above the first measure. The Bassus part begins with a whole rest in the first measure.

9

C

B

Measures 9-16 of the Cantus and Bassus parts. The Cantus part begins with a whole rest in measure 9. The Bassus part begins with a whole note in measure 9.

17

C

B

Measures 17-24 of the Cantus and Bassus parts. The Cantus part begins with a whole note in measure 17. The Bassus part begins with a whole note in measure 17.

25

C

B

Measures 25-32 of the Cantus and Bassus parts. The Cantus part begins with a whole note in measure 25. The Bassus part begins with a whole note in measure 25.

33

C

B

Measures 33-40 of the Cantus and Bassus parts. The Cantus part begins with a whole note in measure 33. The Bassus part begins with a whole note in measure 33.

203 – *Phi*. Agora peço que comeces e me mostres como posso manter o tempo correto neste exemplo.

204 – *Mes*. Neste Soprano não há dificuldade se cantares tuas Semibreves com três Mínimas [para] cada (exceto a preta, que sempre vale apenas duas), tuas Breves com nove [Mínimas] e tuas Breves pretas com seis [Mínimas]. E quando houver uma pausa de Breve no começo do Baixo, debes calcular nove Mínimas. Há também no Baixo uma Longa que deve ser cantada [em] nove Semibreves, que vale vinte e sete Mínimas.

O valor de
algumas
notas neste
Modo

205 – *Phi*. Um tempo para um Atlas ou Typhoeus¹¹⁸ sustentar sua respiração e não para mim ou qualquer outro homem comum.

206 – *Mes*. Verdade; mas de fato o apresentei de propósito para te fazer entender a natureza do Modo.

207 – *Phi*. Fizeste bem. Mas te pergunto: o que é aquilo que colocaste no fim do pentagrama,

desta maneira: ?

Um
guião e
seu uso

208 – *Mes*. É chamado de Índex ou Guião, pois vê em qual lugar ele está. Naquele lugar fica a primeira nota do próximo pentagrama.

209 – *Phi*. Mas não há outra coisa a ser observada neste Modo?

¹¹⁸ Gigantes da mitologia grega, pais dos ventos.

210 – *Mes.* Há; embora neste Modo (e da mesma forma no outro [Modo] desta Prolação¹¹⁹) toda Semibreve valha três Mínimas; no entanto, se uma Mínima excedente vir imediatamente antes ou depois (mas mais frequentemente depois) de uma Semibreve, então a Semibreve é cantada apenas para duas Mínimas e aquela outra Mínima compõe o *tactus*¹²⁰. Mas com o intuito de que o cantor possa facilmente perceber quando a Mínima é para ser usada com a Semibreve e quando é para ser deixada de lado, os mestres elaboraram um certo ponto (chamado Ponto de Divisão), que ao ser colocado entre uma Semibreve e uma

Um Ponto de Divisão com a natureza e seu uso

Mínima, assim: mostra que a Semibreve é Perfeita e que a Mínima seguinte, de fato, pertence ao outro *tactus*¹²¹.

Da mesma forma, se o Ponto de Divisão estiver entre duas Mínimas, desta forma:

significa que a Semibreve anterior é Imperfeita, e que a Mínima seguinte deve se juntar a ela para compor o *tactus*.

211 – *Phi.* Agora acredito que explicaste suficientemente sobre a natureza deste Modo. Peço-te, portanto, para que sigas para o próximo, ou Modo Perfeito de Prolação Menor.

212 – *Mes.* Aqui está um exemplo; examina-o.

¹¹⁹ Modo Imperfeito de Prolação Maior. Cf. p. 226 (diálogo 216).

¹²⁰ Tanto no Modo Perfeito de Prolação Maior Θ como no Modo Imperfeito de Prolação Maior ϵ , a Semibreve vale três Mínimas. No entanto, algumas circunstâncias acarretam a Imperfeição desta nota. Devido à Imperfeição por nota, a Semibreve, que naturalmente valeria três Mínimas nesta Prolação, vale apenas duas pelo fato de ter uma figura de menor valor (uma Mínima) antes ou depois dela. Morley denomina Mínima excedente a figura que ocasiona a Imperfeição. Portanto, se uma Mínima vir antes ou depois de uma Semibreve, esta Semibreve é Imperfeita e deve ser cantada no tempo de duas Mínimas, enquanto a outra Mínima comporá o *tactus*, como

aqui: Cf. item 3.2.4.6. Imperfeição, p. 125.

¹²¹ Este exemplo foi retirado do Baixo do Duo anterior:

Bassus.

○

Cantus

Bassus

10

C.

B.

20

C.

B.

29

C.

B.

38

C.

B.

46

C.

B.

54

C.

B.

Detailed description: This is a musical score for two voices, Cantus and Bassus, in 12/8 time. The score is divided into systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a common time signature change to 12/8. The subsequent systems are marked with measure numbers 10, 20, 29, 38, 46, and 54. The Cantus part (C.) is written on a soprano staff, and the Bassus part (B.) is written on a bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as whole notes, half notes, quarter notes, eighth notes, and rests, along with slurs and ties. The piece concludes at measure 54.

213 – *Phi*. Neste último também te peço para que comeces com seu *tactus* e tempo.

214 – *Mes* Neste Modo, toda Semibreve vale duas Mínimas ou o *tactus* inteiro¹²². Toda Breve vale três Semibreves, exceto se for preta, quando vale somente duas. Toda Longa vale seis Semibreves, exceto se for preta, quando vale apenas quatro, ou é seguida por uma Semibreve notada com um Ponto de Divisão, desta maneira:

O valor das notas neste Modo

então vale cinco [Semibreves] e a outra Semibreve compõe o tempo total de seis [Semibreves]. Embora isto seja aceito pelos compositores, ainda assim, eles têm pouca razão para esta concessão: pois tiveram [este exemplo] da parte do Tenor do Glória da Missa “Ave Maris Stella” de Josquin. Contudo, Josquin usou [a Longa seguida de uma Semibreve com um Ponto de Divisão] naquele lugar como recurso extremo porque depois da Longa há duas Semibreves e então uma Breve, de modo que, se a primeira Semibreve não fosse considerada como pertencente à Longa, a segunda [Semibreve] deveria ter sido cantada no tempo de duas Semibreves e notada com um Ponto de Alteração¹²³, como podes ver nestas suas notas:

O valor da Longa tendo uma Semibreve com um Ponto de Divisão depois dela

E embora (como eu disse) ele [Josquin] tenha usado isto como recurso extremo, ainda assim, vejo este procedimento utilizado por muitos outros [compositores] sem nenhuma necessidade, dentre eles o Mestre Taverner, em seus *Kyries* e *Alleluias*. Por isso, apresento-o aqui para que saibas como cantar um exemplo deste tipo, caso o encontre futuramente em outras canções.

Em seguida, deve-se falar do terceiro Modo, que é o Imperfeito de Prolação Maior; aqui está um exemplo:

¹²² Neste caso, a Semibreve preenche o *tactus*, isto é, *tactus* Menor. Cf. p. 206 (diálogo 126).

¹²³ Cf. p. 227 (diálogo 218).

The musical score consists of four systems, each with a Cantus (soprano) and Bassus (bass) part. The time signature is 3/2 and the key signature is C major. The first system (measures 1-8) begins with a common time signature 'C' and a 3/2 time signature. The second system (measures 9-16) continues the melody. The third system (measures 17-24) shows more complex phrasing with slurs and ties. The fourth system (measures 25-32) concludes the passage with a double bar line.

E como fizemos nos outros [exemplos], começa com seu *tactus* e tempo. Bate e canta seis Mínimas para cada uma destas Breves, e para cada uma das Semibreves (exceto a última), três [Mínimas]¹²⁴.

215 – *Phi*. E por que não [três Mínimas] também na última?

216 – *Mes*. Se lembrasses daquilo que disse nas observações do Modo Perfeito desta Prolação, não farias esta pergunta, porque o que te disse anteriormente a respeito da Mínima seguindo uma Semibreve na Prolação Maior, também se aplica à pausa da Mínima e à própria Mínima¹²⁵.

¹²⁴ O *tactus* é Proporcionado, já que a Semibreve compreende três Mínimas por causa da Prolação Maior:

The diagram shows a musical staff with a common time signature 'C' and a 3/2 time signature. It illustrates the following:

- 6 MÍNIMAS EM CADA UMA DAS BREVES**: A bracket indicates that six minims (half notes) are equivalent to one breve.
- 3 MÍNIMAS EM CADA UMA DAS SEMIBREVES**: A bracket indicates that three minims are equivalent to one semibreve.
- PAUSA DA MÍNIMA**: An arrow points to a minim rest, indicating a pause.
- ESTA SEMIBREVE DEVE SER CANTADA EM 2 MÍNIMAS**: A note indicates that a semibreve should be sung in two minims.
- Duo.**: A label indicating the second part of the diagram.

¹²⁵ A pausa da Mínima localizada após qualquer Semibreve na Prolação Maior faz com que a Semibreve se torne Imperfeita devido à Imperfeição por pausa. Cf. p. 223 (diálogo 210).

217 – *Phi*. Peço-te perdão! Porque se, de fato, tivesse lembrado a regra da Mínima, não teria hesitado quanto ao uso da pausa; mas te peço para prosseguir.

218 – *Mes*. Vê a Mínima em *d lá sol* marcada com um Ponto e, se examinares o tempo da canção, saberás que é na Mínima anterior que começa o *tactus*, de modo que estas duas Mínimas devem compor o *tactus* inteiro. Deves então saber que se encontrares um Ponto assim seguindo a Mínima neste Modo, ele [o Ponto] dobra o valor dela e a torna duas Mínimas. Este ponto é chamado Ponto de Alteração¹²⁶. A Semibreve preta vale sempre duas Mínimas neste modo e a Breve preta, duas vezes o mesmo valor, ou seja, quatro Mínimas; e isto é tudo o que pode ser observado neste Modo.

Um Ponto
de Alteração

219 – *Phi*. Acho que entendo tudo isto, portanto, peço-te para prosseguir com a explicação do quarto e último [Modo].

220- *Mes*. O último [Modo], que é chamado de Imperfeito de Prolação Menor, é quando tudo deriva de dois; como duas Longas para uma Máxima, duas Breves para a Longa, duas Semibreves para a Breve, duas Mínimas para a Semibreve, duas Semínimas para a Mínima, duas Colcheias para uma Semínima, duas Semicolcheias para a Colcheia e assim por diante. Exemplo:

¹²⁶ O Ponto de Alteração indica a duplicação do valor de qualquer nota com o intuito de manter a divisão

The image displays a musical score for two voices, Cantus and Bassus, in 13/8 time. The score is divided into five systems, each with a measure number (12, 23, 31, 37) at the beginning. The Cantus part is marked with a star symbol (*) at the start. The Bassus part is marked with a star symbol (*) at the start. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a key signature of one flat (B-flat). The score concludes with a double bar line and repeat signs.

O sinal deste Modo, disposto com um traço dividindo-o desta maneira , faz com que a canção precedida pelo sinal seja cantada¹²⁷ como uma Breve ou [que] o valor da Breve em outras notas [menores] componha somente um *tactus* inteiro¹²⁸. E isto é apropriado para Motetos, especialmente quando a canção é notada em notas [de valores] grandes.

* Para a escolha do *tactus*, deve-se levar em consideração a escrita, pois se a canção for composta de muitas figuras cujos valores são pequenos, é apropriado executar uma Semibreve para cada *tactus*; se for composta de figuras cujos valores são grandes, é conveniente cantar uma Breve para cada *tactus*. Cf. item 3.2.6.4. Modo Imperfeito de Prolação Menor, p. 141.

¹²⁷ No original lê-se “song”, porém Harman (1973), na edição inglesa moderna, transcreve “sung”.

¹²⁸ Ou seja, *tactus* Maior. Cf. p. 206 (diálogos 125 e 126).

Cantus

Bassus

9

C.

B.

17

C.

B.

25

C.

B.

33

C.

B.

41

C.

B.

This musical score is for a Cantus and Bassus part, spanning measures 1 to 41. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into six systems, each with a Cantus (C.) and Bassus (B.) part. The Cantus part is written on a soprano staff with a C-clef, and the Bassus part is written on a bass staff with a B-clef. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. The Cantus part often has long, flowing lines with ties, while the Bassus part provides a more rhythmic accompaniment. The score concludes with a double bar line at measure 41.

No entanto, esta regra geralmente não é seguida, pois compositores usam o mesmo sinal antes de canções cujo tempo é a Semibreve¹²⁹. Por isso, posso te apresentar uma regra infalível: se uma canção de muitas partes tiver este Modo de Imperfeito de Prolação Menor colocado em uma parte com o traço [♢], enquanto a outra parte estiver sem o traço [♣], então esta parte que tem o sinal com o traço será diminuída, de modo que uma Breve valha tanto quanto uma Semibreve da outra parte que tem o sinal sem o traço. Verás um exemplo evidente

quando tratarmos das Proporções¹³⁰. Mas se o sinal é cruzado assim ♢, então a canção é notada de forma tão diminuída em suas notas que quatro Semibreves são cantadas somente [no tempo de] uma [Semibreve]; irás perceber claramente quando falarmos da Diminuição¹³¹. O outro tipo de representação do Modo, ♣, pertence aos Madrigais, Canzonetas e outros tantos semelhantes.

Zacconi,
Berrhusius
e outros

Sobre os Modos por eles mesmos, isto basta; mas antes que eu prossiga na explicação de suas Alterações¹³², devo chamar tua atenção para uma observação a ser considerada nos Modos Perfeitos.

221 – *Phi*. E o que seria?

222 – *Mes*. É geralmente chamada de Imperfeição.

223 – *Phi*. O que é Imperfeição?

Imperfeição

224 – *Mes*. É a subtração da terça parte do valor de uma nota Perfeita e é feita de três maneiras – pela nota, pausa ou cor. Imperfeição por nota é quando antes ou depois de qualquer nota se segue uma nota do próximo valor menor, assim¹³³:

¹²⁹ Na prática, compositores utilizavam o sinal ♢ em canções cujo *tactus* é a Semibreve. Segundo Tettamanti (2010, p. 253), isto pode ter ocorrido devido à busca pelo virtuosismo da diminuição e pela inauguração de notas cada vez menores que a Breve e a Semibreve fazendo com que músicos comesçassem a executar o sinal de mensuração ♢ da mesma maneira que o ♣, isto é, contando uma Semibreve por *battuta* [*tactus*]. Apesar de Morley censurar a utilização do sinal ♢ em canções cujo *tactus* é a Semibreve, ele comete este engano como pode ser verificado no exemplo da p. 228.

¹³⁰ Cf. exemplos de Giulio Renaldi (p. 246) e Alessandro Striggio (p. 247-248).

¹³¹ Cf. p. 233 (diálogo 230) e p. 235 (diálogo 244).

¹³² Da Alteração dos Modos provém a Aumentação ou Diminuição. Cf. p. 231 (diálogo 228).

¹³³ É possível observar no diagrama os números 9 e 18. Estes números se referem aos valores em Semibreves daquelas figuras de acordo com o sinal de mensuração. O sinal O3, por exemplo, indica Modo Maior Perfeito, Modo Menor Perfeito, Tempo Perfeito e Prolação Imperfeita e, de acordo com a tabela que contém o valor das notas segundo os Modos ou sinais (p. 216), a Máxima vale 27 Semibreves. Então, a Máxima valeria 27 Semibreves, caso fosse Perfeita, mas devido à Imperfeição por nota, ocasionada pela figura de menor valor (Longa) antes ou depois dela, vale apenas 18 Semibreves.

Por pausa, quando depois de qualquer nota se segue uma pausa do próximo valor menor, assim:

Imperfeição por cor é quando notas Perfeitas são notadas de preto, subtraindo a terça parte de seu valor, assim:

O exemplo [de Imperfeição por cor] tiveste na parte do teu Tenor da canção colocada logo após os primeiros modos¹³⁴. Mas os exemplos de Perfeição e Imperfeição são tão comuns, especialmente nos Modos de Tempo Perfeito e Prolação Maior, que seria supérfluo citá-los. Há também outra observação semelhante a esta a ser considerada da mesma forma nos Modos Perfeitos, e é chamada de Alteração.

225 – *Phi*. O que é Alteração?

226 – *Mes*. É a duplicação do valor de qualquer nota pela observação do número excedente, e isso é o que te falei no exemplo do Modo Perfeito de Prolação Maior¹³⁵, de modo que a nota que deve ser alterada é geralmente marcada com um Ponto de Alteração¹³⁶.

Alteração

227 – *Phi*. Peço-te agora para prosseguires com a Alteração dos Modos.

228 – *Mes*. Da Alteração dos Modos provém Aumentação ou Diminuição. Aumentação provém da colocação do sinal da Prolação Maior¹³⁷ em apenas uma parte da canção, e não em outras. É um aumento do valor das notas ampliando seu valor comum e essencial através de sinais dispostos antes delas¹³⁸, ou Modos dispostos sobre elas¹³⁹, ou números dispostos junto a elas. Aumentação por números é quando as Proporções de Menor Desigualdade são escritas, significando que toda nota e pausa que segue deve, muitas vezes, ser multiplicada por si mesma à medida que o número inferior contém o superior desta maneira, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ etc., ou seja,

Aumentação

¹³⁴ Cf. p. 217v (parte do Tenor).

¹³⁵ Morley talvez tenha se confundido, pois o Ponto de Alteração é apresentado no exemplo do Modo Imperfeito de Prolação Maior (cf. p.227, diálogo 218).

¹³⁶ Cf. p. 227 (diálogo 218).

¹³⁷ ○.

¹³⁸ Segundo Harman (1973), supõe-se tratar de uma indicação escrita por extenso, “Aumentação” (*Augmentation*), como pode ser verificada na parte do Soprano. Cf. p. 217v.

¹³⁹ Trata-se dos sinais dos Modos da Prolação Perfeita (○, ⊙).

a Mínima vale uma Semibreve¹⁴⁰; a Semibreve, uma Breve, etc.; mas já que isto é melhor compreendido na prática do que na teoria, aqui está um exemplo de Aumentação na parte do Tenor:

The image displays a musical score for three voices: Cantus, Tenor, and Bassus. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece, with a common time signature of 3/1. The Tenor part features a note with a circle symbol (⊙) above it, indicating augmentation. The second system starts at measure 5, and the third system starts at measure 9. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with a key signature of one flat (B-flat).

¹⁴⁰ A Mínima da parte do Tenor, que está em Aumentação e cujo sinal é ⊙, vale uma Semibreve da parte do Baixo ou Soprano, que estão em Diminuição φ.

229 – *Phi*. Agradeço-te por este exemplo, pois de fato sem ele, dificilmente teria compreendido tuas palavras; mas agora prossegue com a Diminuição.

230 – *Mes*. Diminuição é uma redução ou decréscimo substancial do valor das notas e pausas por certos sinais ou regras. Por sinais quando encontras um traço partindo um círculo inteiro ou um semicírculo, da seguinte maneira: , mas quando (como te disse anteriormente¹⁴¹) um círculo ou semicírculo é cruzado desta forma: , significa Diminuição da Diminuição, de modo que enquanto uma nota do sinal uma vez partido [ ] era a metade de seu próprio valor, aqui [nas figuras cruzadas] é somente um quarto; por um número adicionado ao círculo ou semicírculo desta maneira: ; também por Números Proporcionais, assim: $\frac{2}{1}$ Dupla, $\frac{3}{1}$ Tripla, $\frac{4}{1}$ Quádrupla, etc.; e por um semicírculo invertido, deste modo: . Este é o sinal mais comum da Diminuição [, reduzindo a nota pela metade, mas se tiver um traço desta forma: , é duplamente diminuído.

231 – *Phi*. Assim como fizeste na Aumentação, peço-te que dê um exemplo de Diminuição.

232 – *Mes*. Veja! Eis aqui um.

¹⁴¹ Cf. p. 227 (diálogo 220).

Score for Cantus, Tenor, and Bassus, measures 1-25. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Measures 1-5: The Cantus part begins with a half rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Tenor part begins with a half rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Bassus part begins with a half rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4.

Measures 6-10: The Cantus part continues with a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The Tenor part continues with a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The Bassus part continues with a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5.

Measures 11-14: The Cantus part continues with a half note F#5, a quarter note G5, and a half note A5. The Tenor part continues with a half note F#5, a quarter note G5, and a half note A5. The Bassus part continues with a half note F#5, a quarter note G5, and a half note A5.

Measures 15-20: The Cantus part continues with a half note B5, a quarter note C6, and a half note D6. The Tenor part continues with a half note B5, a quarter note C6, and a half note D6. The Bassus part continues with a half note B5, a quarter note C6, and a half note D6.

Measures 21-24: The Cantus part continues with a half note E6, a quarter note F#6, and a half note G6. The Tenor part continues with a half note E6, a quarter note F#6, and a half note G6. The Bassus part continues with a half note E6, a quarter note F#6, and a half note G6.

Measures 25: The Cantus part ends with a half note A6, a quarter note B6, and a half note C7. The Tenor part ends with a half note A6, a quarter note B6, and a half note C7. The Bassus part ends with a half note A6, a quarter note B6, and a half note C7.

Nele podes ver dois Modos em uma parte: um assim C e o outro invertido, deste modo D , indicando que o primeiro [sinal] deve te servir para teu primeiro canto até chegares neste sinal C , onde debes começar novamente e cantar pelo [sinal] invertido na metade do tempo (ou seja, repetindo o mesmo pentagrama) até que chegues novamente ao mesmo sinal [C] e então debes terminar com a nota depois do sinal.

233 – *Phi*. O que chamas de Modo invertido?

Um invertido

234 – *Mes*. É o Modo de Tempo Imperfeito invertido indicando que as notas antes dele colocadas devem ser novamente cantadas mais rápidas do que antes; como em teu exemplo anterior, na segunda vez, cantaste no tempo de uma Mínima aquilo que na primeira [vez] era uma Semibreve e uma Semínima, no tempo de uma Mínima.

235 – *Phi*. Por que disseste um Modo de Tempo Imperfeito?

236 – *Mes*. Porque um Modo de Tempo Perfeito não pode ser invertido.

237 – *Phi*. Da Prolação Menor, tive um exemplo antes, portanto, peço-te que me dê um exemplo de [Tempo] Imperfeito [de Prolação] Maior invertido.

238 – *Mes*. Embora pelo exemplo anterior possas compreender e perceber suficientemente bem a natureza de um [Modo] invertido, ainda assim, para satisfazer teu pedido, dar-te-ei um exemplo deste Modo e tantos outros, depois que tivermos falado das Proporções¹⁴².

239 – *Phi*. O que é Proporção¹⁴³?

Proporção

240 – *Mes*. É a relação entre os números colocados um acima do outro.

241 – *Phi*. Isto eu já sabia, mas o que é [Proporção] para a Música?

242 – *Mes*. Realmente não consideramos em Música os números por si só, mas os utilizamos como um sinal para indicar a Alteração das nossas notas no tempo.

243 – *Phi*. Prossegue com a explicação da Proporção.

244 – *Mes*. Proporção é de Igualdade ou Desigualdade. Proporção de Igualdade é a comparação entre duas quantidades iguais nas quais, por não haver diferença, não falaremos mais neste momento. Proporção de Desigualdade é quando duas coisas de quantidades desiguais são comparadas entre si, e é de Maior ou Menor Desigualdade. Proporção de Maior Desigualdade é quando um número maior é disposto acima e [é] comparado ao menor. Em Música, de fato, sempre indica Diminuição. Proporção de Menor Desigualdade é quando o número menor é disposto acima e [é] comparado ao maior, como $\frac{3}{2}$. Em Música, sempre indica Aumentação.

Proporção de
Maior
Desigualdade
em Música
sempre
indica
Diminuição

¹⁴² Cf. p. 251 (Tenor – 5º pentagrama) e p. 252 (Baixo – 4º pentagrama).

¹⁴³ Cf. item 3.2.7. Proporções, p. 146.

245 – *Phi*. Quantos tipos de Proporções geralmente usas em Música? Pois estou convencido que é impossível cantar todas elas, especialmente aquelas que são denominadas Superpartiente¹⁴⁴.

246 – *Mes*. Estás certo. Embora não haja Proporção impossível de ser feita em Música, no entanto, a dificuldade de cantá-las fez com que fossem deixadas de lado; portanto, existem somente cinco [Proporções] ainda em uso: Dupla, Tripla, Quádrupla, Sesquiáltera e Sesquiterça.

247 – *Phi*. O que é Proporção Dupla em Música?

248 – *Mes*. É aquela [Proporção] que toma a metade do valor de cada nota e pausa, de modo que duas notas de um mesmo tipo correspondam ao valor de apenas uma, e a reconhecemos quando o número superior contém o inferior duas vezes assim: $\frac{2}{1}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{12}{6}$ etc. Dupla

Mas, a propósito, debes notar que há muito tempo denominamos de Dupla aquela [Proporção] na qual colocamos duas Mínimas no lugar da Semibreve, mas se ela fosse correta, deveria haver poucas canções, no entanto deverias ter Dupla, Quádrupla e Óctupla nelas [nas canções] e então, por consequência, deixaria de ser Dupla¹⁴⁵. Mas se eles [os professores] acham inconveniente, pergunto-lhes como justificarão que as Proporções de Maior Desigualdade sempre significam Diminuição, já que de tempos em tempos isto tem sido apresentado como uma regra geral entre todos os músicos. E se suas Mínimas fossem diminuídas, pergunto-te como poderiam duas delas compor o tempo de um *tactus* inteiro? Pois em todas as Proporções, o número superior representa a Semibreve e o número inferior o *tactus*. Da mesma forma que o número superior está para o inferior, também a Semibreve está para o *tactus*. Desta maneira, tentar refutar os pensamentos inflexíveis deles seria muito esforço despendido em vão; mas uma coisa acrescentarei: que eles não têm seu pensamento confirmado por nenhuma prova, seja de músico ou de compositor, enquanto por outro lado, todos os que tiveram algum prestígio em Música usaram a outra Dupla e a apresentaram em suas obras, como podes ver no exemplo seguinte, aprovado pela reputação de Pietro Aaron, Uma refutação da Dupla na Mínima

¹⁴⁴ Há cinco gêneros na Proporção de Desigualdade: Múltiplo (*Multiplex*), Superparticular (*Superparticulare*), Superpartiente (*Superpartiens*), Múltiplo Superparticular (*Multiplex superparticulare*) e Múltiplo Superpartiente (*Multiplex superpartiens*). O terceiro gênero chama-se Superpartiente e significa que o número maior contém o menor mais um certo número de partes, por exemplo, na Proporção 7/5, o número 7 contém o número 5 mais duas unidades. Para melhor entendimento, ver: TETTAMANTI, G. *SILVESTRO GANASSI: OBRA INTITULADA FONTEGARA* - Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI, 2010, p. 247-248.

¹⁴⁵ Morley discute o fato de professores de Música ensinarem que Dupla é aquela Proporção na qual se coloca duas Mínimas no lugar da Semibreve. De fato, tal afirmação é errônea, já que Proporção é a comparação de duas coisas de um mesmo gênero. Logo é inconcebível comparar Mínima e Semibreve. E mesmo se estivesse correto, Morley afirma que, desta forma, existiriam poucas canções em Proporção Dupla, mas haveria, desta forma, canções em Dupla (duas Mínimas para cada Semibreve), Quádrupla (quatro Semínimas para cada Semibreve) e Óctupla (oito Colcheias para cada Semibreve) deixando assim de ser Dupla.

Franchinus, Jordanus¹⁴⁶ e (mais recentemente) os eruditos Glareanus, Lossius, Listenius¹⁴⁷, Beurhusius, além de muitos outros, e são tantos que seria extremamente entediante nomeá-los. É verdade que me foi ensinado o oposto disto e já vi muitos livros de escritores antigos fazendo o mesmo, mas ainda não vi em nenhum [livro] publicado por alguém renomado. No entanto, se o pensamento deles estivesse correto, admira-me que ninguém, entre tantos bons músicos, tenha se empenhado em provar a eficácia de sua própria teoria ou refutar os pensamentos alheios que, de tempos em tempos, ganham nova força por consentimento e aprovação geral. Portanto, não deixes que ninguém critique meu feito de ter mudado meu pensamento e apresentado as Proporções de modo contrário das quais me foram ensinadas, pois garanto a eles que se alguém me apresentar razão mais forte contrariando estas que trouxe para minha defesa, não somente mudarei meu pensamento, mas reconhecerei minha dívida a esta pessoa, como aquela que me despertou de um estado de ignorância rumo ao caminho da verdade¹⁴⁸.

249 – *Phi*. Não duvido. Mas teu Mestre que te instruiu acharia tão justo que partisses de teu pensamento, como foi para Aristóteles rejeitar a opinião de Platão pela mesma razão que Sócrates era seu amigo; Platão era seu amigo, mas a Verdade era sua maior amiga.

250 – *Mes*. Ainda irei (para agradar aos outros) apresentar, no fim deste tratado, as Proporções como elas são geralmente notadas atualmente para que vejas que sobre este assunto não há nenhuma diferença entre nós, exceto na forma da notação, que eles fazem nas notas grandes e nós nas menores. E por fim, se alguém preferir seu próprio caminho a este [que apresentei], poderá usar seu próprio discernimento. Mas estamos indo longe demais. Portanto examina teu exemplo:

¹⁴⁶ ???

¹⁴⁷ Nikolaus Listenius (c. 1510): teórico alemão. Seu principal trabalho foi *Rudimenta Musicae Planae* (Wittenberg, 1533). Morley escreve “Joannes Listenius” no fim de seu tratado no local destinado à lista das autoridades que são citadas ou usadas em seu livro. Cf figura 9, p. 41.

¹⁴⁸ Morley, portanto, refuta esta maneira de ensino, na qual duas Mínimas no lugar da Semibreve caracteriza a Proporção Dupla, pois de acordo com ele, este tipo de pensamento não é confirmado por nenhum músico ou compositor de renome e aqueles que possuem algum prestígio em Música apresentaram a outra Dupla, denominada por ele de Dupla autêntica, na qual duas notas de um mesmo tipo correspondem a apenas uma.

Score for Cantus, Tenor, and Bassus, measures 1-31. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Cantus part is in the soprano register, the Tenor part is in the alto register, and the Bassus part is in the bass register. The score is divided into systems of three staves each, with measure numbers 7, 13, 19, 25, and 31 indicated at the beginning of each system. The notation includes various note values, rests, and a fermata over the final measure of the Bassus part in the fifth system.

Cantus

Tenor

Bassus

7

C

T

B

Diminuição no tempo de Proporção Dupla.

13

C

T

B

19

C

T

B

25

C

T

B

31

C

T

B

251 – *Phi*. O que é Proporção Tripla em música?

252 – *Mes* É aquela [Proporção] que diminui o valor das notas para um terço de seu valor, Tripla pois três Breves são colocadas no lugar de uma [Breve] e três Semibreves no lugar de uma [Semibreve]. É reconhecida quando dois números são colocados antes da canção no qual um [número] contém o outro três vezes, assim: $\frac{3}{1}$ $\frac{2}{1}$ $\frac{3}{2}$. Para um exemplo desta Proporção, veja a seguir:

The musical score is written for three voices: Cantus (soprano), Tenor (alto), and Bassus (bass). It is in 3/1 time, which is the Tripla proportion. The score is divided into five systems, each containing three staves. The first system is marked with a circle above the Cantus staff. The subsequent systems are marked with measure numbers 11, 21, 31, and 41. The notation uses various note values including minims, crotchets, and quavers, with some notes beamed together to show the triplet relationship. The time signature is 3/1, indicating three minims to a crotchet.

Aqui [logo abaixo], tens também outro exemplo no qual a Tripla está em todas as partes ao mesmo tempo¹⁴⁹ e se escreveres tudo em notas pretas, farás aquela Proporção que os músicos erroneamente denominaram Hemíola, mas na verdade nada mais é do que uma Tripla circular, pois Hemíola, de fato, significa aquilo que as pessoas que utilizam o Latim chamam Sesquipla ou Sesquiáltera, mas os bons monges, percebendo-a de alguma forma mais circular que a Tripla ordinária, atribuíram-lhe o nome de Hemíola por falta de outro¹⁵⁰. No entanto, em seus trabalhos foram plenamente sustentados por Glareanus¹⁵¹, Lossius¹⁵² e outros.

Uma refutação
da Hemíola

¹⁴⁹ Harman (1973, p. 52) comenta que quando a Proporção está em todas as partes, o *tactus* é um conceito mental, pois não está indicado na música. Nesta Tripla, por exemplo, três Semibreves são cantadas no tempo de uma Semibreve imaginária.

¹⁵⁰ Segundo Harman (1973, p. 52), se Morley tivesse apresentado um exemplo cujas vozes fossem escritas em notas pretas como é apresentado por Lossius (1563, liv. 2, cap. 12, fL5v) desta maneira:

o Modo deveria ter sido alterado para o Tempo Perfeito de Prolação Maior, $\ominus$, a fim de que a Semibreve Perfeita pudesse se tornar Imperfeita pela coloração, mas mesmo se isto fosse feito, ainda seria Proporção Tripla, pois três Semibreves pretas seriam cantadas no tempo de uma Semibreve imaginária. Portanto os “bons monges” estavam errados ao chamar este tipo de composição de Hemíola, já que Hemíola, de fato, é apenas outra palavra para Sesquiáltera ($\frac{3}{2}$).

¹⁵¹ Ver: GLAREANUS, Henricus. *Dodecachordon*. Basel: [s.n.], 1547. liv. 3, cap. 11, p. 219.

¹⁵² Ver: LOSSIUS, Lucas. *Erotemata musicae practicae*. Nuremberg: [s.n.], 1563. liv. 2, cap. 12, fL5v.

○3 *

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-6) is marked with a '3' in a circle and an asterisk. The second system (measures 7-12) and the third system (measures 13-18) continue the musical setting. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some measures containing repeat signs.

* Segundo Simpson (1667, p. 30), quando se vê esta figura [3] colocada no início de uma canção significa que o *tactus* deve ser preenchido por três, ou seja, deve apresentar o *tactus* Proporcionado. Algumas vezes, a Tripla consiste em três Semibreves para um *tactus*. A Tripla mais comum para os ingleses, no entanto, é aquela com três Mínimas por *tactus*.

253 – *Phi*. Prossegue agora para a Quádrupla.

254 – *Mes*. Quádrupla é uma Proporção que diminui o valor das notas para um quarto daquilo que eram, e é percebida no canto quando um número, colocado antes da canção, contém o outro [número] quatro vezes, como: $\frac{4}{1}$ $\frac{8}{2}$ $\frac{16}{4}$ etc.

255 – *Phi*. Peça-te para dar-me um exemplo.

256 – *Mes*. Aqui está um.

The musical score is written for three voices: Cantus (C), Tenor (T), and Bass (B). It is in a 4/1 time signature, which is a quadruple proportion. The score is divided into six systems, each starting with a measure number (7, 13, 19, 25, 31). The notation includes various note values, rests, and bar lines, illustrating the concept of a quadruple proportion where note values are reduced by a factor of four.

Até hoje não vi Quíntupla e Sêxtupla usadas por nenhum compositor de outro país em suas canções (até onde lembro). Aqui nós as usamos, porém não como eles usam suas outras Proporções, pois chamamos de “Sêxtupla” quando temos seis Mínimas pretas para uma Semibreve, e de “Quíntupla” quando temos somente cinco [Mínimas pretas para uma Semibreve] etc.; mas isto é mais por costume que por razão¹⁵³.

257 – *Phi*. Peço-te para dar um exemplo disto.

258 – *Mes*. Verás mais adiante¹⁵⁴. A propósito, não falaremos mais a respeito das Proporções de Multiplicidade¹⁵⁵ porque elas podem ser imaginadas infinitamente.

259 – *Phi*. Falemos então da Sesquiáltera; o que é?

Sesquiáltera

260 – *Mes*. É quando três notas [de um tipo] são cantadas no lugar de duas do mesmo tipo, e é reconhecida por um número contendo o outro [número] uma vez [e] mais sua metade: $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{5}{4}$. Verás um exemplo [de Sesquiáltera] entre os demais que apresentarei¹⁵⁶. Sesquiterça é quando quatro notas [de um tipo] são cantadas no lugar de três do mesmo tipo, e é reconhecida por um número colocado antes contendo o outro [número] uma vez [e] mais sua terça parte, desta forma: $\frac{4}{3}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{5}$. Isto basta por enquanto, pois com este conhecimento, o resto é fácil de aprender. No entanto, se alguém perseverar em aprender a cantar e apresentar tudo o que Franchinus Gaffurius dispôs em seu livro *De Proportionibus Musicis*, descobrirá que sua tarefa não é apenas difícil, mas praticamente impossível. Mas se crês que irás interessar-te pelas Proporções e quiseses exercitá-las ao teu bel prazer, aqui está uma Tabela na qual podes aprendê-las completamente.

¹⁵³ Harman (1973, p. 56) elucida que a Mínima preta (♩) era escrita da mesma forma que uma Semínima (♩), mas ocorria apenas em passagens proporcionais e consistia em grande parte de notas pretas (Semibreve preta, Breve preta etc.). Sêxtupla inglesa (seis Mínimas pretas) e Quíntupla inglesa (cinco Mínimas pretas) se apoiavam mais no costume que na razão, já que seis Semibreves no lugar de uma Semibreve caracteriza a Sêxtupla autêntica, enquanto a Quíntupla autêntica representa cinco Semibreves no lugar de uma.

¹⁵⁴ Sêxtupla inglesa, cf. p. 251 (Tenor – 5º pentagrama) e p. 252 (Baixo – 4º pentagrama); Sêxtupla autêntica, ver: p. 262 (Tenor – 5º pentagrama) e p. 263 (Baixo – 4º pentagrama). Quíntupla inglesa, cf. p. 256 (Baixo – 5º pentagrama); Quíntupla autêntica, ver: p. 267 (Baixo – 1º pentagrama).

¹⁵⁵ Há cinco gêneros na Proporção de Desigualdade sendo que o primeiro chama-se Múltiplo (*Multiplex*) e indica as frações múltiplas. Neste caso, o numerador contém o denominador uma, duas, três ou mais vezes, assim: $\frac{2}{1}$ (Dupla), $\frac{3}{1}$ (Tripla), $\frac{4}{1}$ (Quádrupla), $\frac{5}{1}$ (Quíntupla), $\frac{6}{1}$ (Sêxtupla) e assim por diante.

¹⁵⁶ Cf. p. 247 e 248 (♩ $\frac{3}{2}$ - 5ª voz da partitura de Alessandro Striggio).

uma tabela contendo *todas as proporções comuns*

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
2	4	6	8	10	12	14	16	18	20
3	6	9	12	15	18	21	24	27	30
4	8	12	16	20	24	28	32	36	40
5	10	15	20	25	30	35	40	45	50
6	12	18	24	30	36	42	48	54	60
7	14	21	28	35	42	49	56	63	70
8	16	24	32	40	48	56	64	72	80
9	18	27	36	45	54	63	72	81	90
10	20	30	40	50	60	70	80	90	100

Quanto ao uso desta Tabela, quando quiseses saber qual Proporção qualquer número tem para o outro, encontre os dois números na Tabela e, olhando de baixo para cima, encontrarás a figura de um triângulo cercado estes números. No ângulo de confluência (que é onde tuas duas linhas se encontram) há a Proporção escrita de teus dois números. Por exemplo: sendo seus números 18 e 24, olha de baixo para cima; no topo do triângulo que abrange as duas linhas que cercam estes números, encontras escrito Sesquiterça; da mesma forma com os números 24 e 42 encontras, no ângulo de confluência, escrito Supertripartientequarta; e o mesmo com os demais.

261 – *Phi*. Aqui tens uma Tabela que na verdade apresenta muito além daquilo que eu pretendia pensar. Quanto à Música, a principal coisa que procuramos é deleitar o ouvido, o que não pode ser perfeitamente alcançado nestas Proporções difíceis. Portanto, prossegue com o restante de tua música, especialmente para o exemplo daquelas Proporções que prometestes anteriormente.

262 – *Mes*. Prosseguirei, mas primeiramente, mostrar-te-ei outros dois que achei por bem apresentar-te antes deste [exemplo]: um extraído das obras de Giulio Renaldi¹⁵⁷ e o outro de Alessandro Striggio¹⁵⁸ que são curtos e ajudar-te-ão na compreensão [do exemplo seguinte].

263 – *Phi*. Peço-te para mostrar o exato canto deste primeiro [exemplo], pois cada parte tem um Modo e Prolação diferentes.

264 – *Mes*. O Soprano contém Aumentação de Prolação Maior em Proporção Subdupla, de modo que toda Semibreve que não é seguida por uma Mínima excedente vale três [Semibreves], mas se ela é seguida por uma Mínima, a própria Semibreve vale duas Semibreves e a Mínima, uma [Semibreve]¹⁵⁹. O Contralto e *Quintus* estão em Prolação Menor, de modo que entre eles não há diferença, exceto que no *Quintus* o Tempo é Perfeito e isto significa que toda Breve [vale] três Semibreves. Teu Tenor está no Modo ordinário do Imperfeito de Prolação Menor diminuído em Proporção Dupla [ϕ], de modo que não há dificuldade nele. Finalmente, teu Baixo contém Diminuição da Diminuição, ou Diminuição em Proporção Quádrupla na qual (como te mostrei antes) toda Longa vale apenas uma Semibreve e toda Semibreve vale apenas uma Semínima. Para que possas melhor compreender o planejamento das partes e suas Proporções entre si, as organizei em partitura¹⁶⁰.

Explicação
sobre o
efeito
resultante do
próximo
exemplo

¹⁵⁷ Giulio Renaldi (c. 1500 - c. 1570).

¹⁵⁸ Alessandro Striggio (c. 1535-1587) ou (c. 1536-1592).

¹⁵⁹ O Soprano está Aumentação devido ao sinal da Prolação Maior (⊙) disposto em apenas uma parte da canção e em Proporção Subdupla porque Soprano e Contralto mantêm entre si uma relação Subdupla, já que o sinal c do Contralto indica que a figura que rege o *tactus* é a Semibreve, ou seja, duas Mínimas (uma no *down* e a outra no *up*), enquanto a Mínima do Soprano, que está em Aumentação, também preenche um *tactus*.

¹⁶⁰ Em geral, os exemplos são apresentados em vozes/partes no tratado. No entanto, neste exemplo, todas as vozes estão dispostas e organizadas em compassos pelo próprio Morley. Para melhor entendimento, ver item 3.2.8.1. Giulio Renaldi, p. 164.

Giulio Renaldi na oitava canção de seus Madrigais Napolitanos para cinco vozes, começando por *Diverse lingue*

265 – *Phi*. Foi uma intensa fúria musical que levou [Giulio Renaldi] a mostrar tal diversidade em espaço tão pequeno.

266 – *Mes*. É verdade; mas ele foi induzido pelas palavras de seu texto, razão esta que também induziu Alessandro Striggio a compor este outro [exemplo] no qual tens primeiramente todas as partes no trecho [inicial] no Modo ordinário [C], a seguir todas as partes em [Proporção] Tripla e, finalmente, cada parte com sua própria Proporção, pois o Soprano contém Diminuição na Proporção Quádrupla; o segundo Soprano ou *Sextus* tem a Tripla toda escrita em notas pretas; teu Contralto ou voz média contém Diminuição em Proporção Dupla; o Tenor segue com sua Tripla (iniciada anteriormente) até o fim; o *Quintus* está em Sesquiáltera para a Breve, que tem este sinal $\phi^{\frac{3}{2}}$ colocado antes, mas se não houvesse o sinal, então três Mínimas comporiam o *tactus* inteiro, enquanto agora três Semibreves compõem apenas um *tactus*¹⁶¹; o Baixo está no Modo ordinário [C], no qual não há dificuldade, como podes ver¹⁶²:

¹⁶¹ O sinal $\frac{3}{2}$ indica que no lugar de duas figuras que correspondem à metade do *tactus*, agora serão colocadas três. De acordo com Morley, se não houvesse o sinal ϕ , três Mínimas preencheriam o *tactus*, já que três Mínimas são encaixadas no lugar de duas Mínimas no sinal $C^{\frac{3}{2}}$, no entanto, sob este sinal $\phi^{\frac{3}{2}}$ três Semibreves são executadas no lugar de duas Semibreves.

¹⁶² Para melhor entendimento, ver item 3.2.8.2. Alessandro Striggio, p. 166.

(1) Deve-se desconsiderar esta pausa para a correta subdivisão. Trata-se, portanto, de um erro tipográfico.

Soprano I

Soprano II

Contralto

Tenor

Quintus

Baixo

Cangiar fani mille di fu sate for me

Can-

Alessandro Striggio no fim da trigésima canção do segundo livro de seus Madrigais para seis vozes, começando com *All' acqua sagra sagra*.

267 – *Phi*. Acredito que agora podes prosseguir com os exemplos de tuas outras Proporções.

268 – *Mes*. Tens razão. Portanto pega esta canção, analisa e a canta perfeitamente. Não duvido que sejas capaz de cantar qualquer canto figurado razoavelmente difícil que encontres¹⁶³.

¹⁶³ A partitura original está apresentada no tratado de modo que todos os cantores possam cantar suas partes simultaneamente. Para fins didáticos, optamos por manter esta configuração, pois acreditamos que facilitará o manuseio e a compreensão das questões discutidas posteriormente por Morley.

Soprano *

A 3. vozes.

Christes crosse be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e. f. g. h.

i. k. l. m. n. o. p. q. r. s. & t. double w. v. x. with y. exod. & per se. con per se.

tittle tittle. est A men, When you have done begin againe begin againe.

* Cf. exemplo musical em inglês no fac-símile em Anexo I, p. 307.

Tenor.**A 3. vozes.** **Baixo****A 3. vozes.**

Soprano

A 3. vozes.

Christes crosse be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e. f. g. h.
i. k. l. m. n. o. p. q. r. s. & t. double w. v. x. with y. ezod. & per se. conper se.
tite tite. est Amen, When you haue done begin againe begin againe.
Christes crosse be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e. f. g. h.

Tenor.

(1)

(1) Parece ser um erro tipográfico. O correto seria Colcheia no lugar de Mínima. As edições de 1608 e 1771 estão corrigidas e mostram uma Colcheia neste local.

Baixo

G.

33

Soprano

i, k, l, m, n, o, p, q, r, s, & t, double

w, v x, with y, exod & per se, conperse, tittle

tittle, est Amen.

Tenor.

31

3 notas no lugar de uma precedente

Baixo

31

31

Soprano

When you haue done, begin againe, begin againe. Christes crosse

be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e.

f. g. h. i. k. l. m.

Tenor.

(2)

91

31 sensibrene

31.

51.

(2) Erro tipográfico. Trata-se, na verdade, de “9 2” e não “9 1”. O sinal está corrigido para “9 2” na partitura da edição de 1771.

Baixo

Seven staves of musical notation. The first staff has a label '3 notas no lugar de uma precedente' and '9.2.' below it. The second staff has a label '3.1. semibreve' below it. The third staff has a label '5.1.' below it. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

(3) Trata-se de um erro tipográfico. O correto seria Colcheia no lugar de Mínima. A edição de 1608 apresenta Mínima, enquanto a edição de 1771 está corrigida e mostra Colcheias nestes locais.

A 3. vozes.

Soprano

n. o. p. q. r. s & t. double w. v. x. with y. exod. & per se, con per se.

title title. est A men, When you have done begin againe begin againe.

Tenor.

Baixo

The image displays a musical score for a piece titled "Baixo". It consists of five staves of music, each containing a series of notes and rests. The notation is in a style that appears to be from a historical manuscript, possibly using a system of rhythmic flags or stems. The first staff has a grey rectangular highlight under the first few measures. The second staff has a grey rectangular highlight under the first few measures and another under the last few measures. The third staff has a grey rectangular highlight under the first few measures and another under the last few measures. The fourth staff has a grey rectangular highlight under the first few measures. The fifth staff has a grey rectangular highlight under the first few measures. The word "Septupla." is written below the first staff. The number "31" is written below the third staff. The notation includes various symbols, including what looks like a stylized 'S' or '7' for septupla, and a 'b' for a flat. The staves are connected by a vertical line on the left.

Septupla.

31

E esta é a forma mais comum de notar ou registrar as Proporções que é geralmente aceita por nossos músicos. Mas se Glareanus, Ornithoparcus¹⁶⁴, Pietro Aaron, Zarlino¹⁶⁵ ou qualquer um dos grandes Músicos dos territórios onde se fala italiano ou alemão¹⁶⁶ conhecesse este modelo, teria escrito desta maneira, como segue.

¹⁶⁴ Andreas Ornithoparcus (c. 1490): autor do tratado *Musicae activae micrologus* (1517) que foi traduzido para o inglês por John Dowland, em 1609.

¹⁶⁵ Gioseffo Zarlino (1517 – 1590): compositor e teórico italiano. Conseguiu com seu livro *Le istitutioni harmoniche* (Veneza, 1558) uma integração da teoria especulativa e prática.

¹⁶⁶ Naquela época, Itália e Alemanha não eram unificadas.

Soprano *

A 3. vozes.

Christes crosse be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e. f. g. h. *i. k. l. m. n. o. p. q. r. s. & t. double w. v. x. with y.* *exod. & ref. se. con per se. (title title. est Amen, When you have done begin* *again begin againe. Christes crosse be my speede, in all vertue*

Tenor.

* Cf. exemplo musical em inglês no fac-símile em Anexo II, p. 319.

A transcrição do exemplo das Proporções (versão continental) encontra-se em Anexo III, p. 329.

Baixo

Soprano

toproceede, *A, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, m, n, o, p, q, r, s* &
t, double w, v x, with y, exod & *per se, conper se, tittle tittle,*
est Amen. When you haue done begin againe begin againe. Christes crosse be my
speede, in all vertue so proceede, A, b, c, d, e, f, g,

Tenor.

t, double w, v x, with y, exod & *per se, conper se, tittle tittle,*
est Amen. When you haue done begin againe begin againe. Christes crosse be my
speede, in all vertue so proceede, A, b, c, d, e, f, g,

Baixo

Soprano

h, i, k, l, m, n, o, p, q, r, s & t, double w, v, x, with y, exod, & per se, con per
se, tisle tisle est Amen. When you haue done begin againe, begin againe.
Christes crosse be my speede in all vertue to proceede,

Tenor.

tripla autêntica semibreue
tripla autêntica subdividida na prolação maior

tripla autêntica

tripla autêntica na

prolação maior

Baixo

tripla autêntica

tripla autêntica semibreve tripla autêntica subdividida na prolação maior

dupla autêntica

tripla autêntica

na prolação maior

Soprano

A, b, c, d, e, f, g, b, i, k, l, m, n, o, p, q, r, s & t, double w, v, x, with
y, exod, & per se, con per se, title title est Amen. When you have done begin againe,
begin againe.

Tenor.

prolação maior *quintupla autêntica*
quintupla subdividida
prolação menor

dupla autêntica na prolação maior

Baixo

quintupla autêntica

septupla autêntica

E para que possas ver como cada detalhe depende de outro e como as Proporções seguem as outras, mostrar-te-ei meticulosamente cada uma¹⁶⁷. A primeira mudança após a Proporção de Igualdade é geralmente chamada de Sêxtupla, ou seis para uma e representada pela Prolação

Maior invertida, desta maneira¹⁶⁸:

Mas se examinarmos corretamente, isso que nós [ingleses] chamamos de Sêxtupla nada mais é que a Tripla autêntica¹⁶⁹ escrita em notas pretas¹⁷⁰; mas como fiz isto para expressar Sêxtupla, a apresentei em Semibreves¹⁷¹, possibilitando seis [Semibreves] para um *tactus* e suprimindo o Modo invertido¹⁷².

A próxima Proporção é a Dupla autêntica representada pelo Tempo Imperfeito de Prolação

Menor invertido, desta forma¹⁷³:

cuja maneira de marcar a Dupla não pode ser rejeitada; mas se a Proporção anterior tivesse sido representada por qualquer Modo, então esta Dupla não poderia ter sido representada pelo [sinal] invertido, mas sim pelos Números Proporcionais¹⁷⁴.

¹⁶⁷ A parte do Soprano permanece inalterada do começo ao fim, com seu Modo Imperfeito de Prolação Menor diminuído ϕ . Este Modo torna-se referência para as mudanças das Proporções das demais vozes.

¹⁶⁸ Cf. p. 251 (Tenor – 5º pentagrama) - Morley deve ter se enganado, pois na partitura não existe esta Colcheia. Trata-se, na verdade, de uma Semínima; Cf. p. 252 (Baixo – 4º pentagrama).

¹⁶⁹ Para distinguir as duas formas de denominar as Proporções (inglesa e continental), Morley adiciona o adjetivo “autêntico” ao se referir aquela Proporção descrita pelos teóricos e praticada no continente europeu. Tripla autêntica, por exemplo, é aquela Proporção que encaixa três figuras musicais de um tipo no lugar de uma do mesmo tipo, como três Semibreves para uma Semibreve.

¹⁷⁰ O sinal $\mathfrak{C}$ indica que a Semibreve se subdivide em três Mínimas, devido à Prolação Maior que é reconhecida pela presença do ponto no semicírculo. O sinal invertido desta maneira $\mathfrak{C}$ faz com que esteja em Diminuição e reduz o valor da nota pela metade. Sendo assim, são duas Semibreves ou seis Mínimas para cada Semibreve do Soprano fazendo, portanto, o que os ingleses chamam de Sêxtupla. Trata-se, no entanto, da Tripla autêntica escrita em notas pretas, pois estas seis Mínimas valem três Semibreves pretas ou Imperfeitas. Cf. p. 170-171.

¹⁷¹ Cf. p. 262 (Tenor – 5º pentagrama) e p. 263 (Baixo – 4º pentagrama).

¹⁷² Na segunda versão, Morley representa a Sêxtupla autêntica através dos Números Proporcionais $\frac{6}{1}$, ou seja, seis Semibreves para uma Semibreve. Neste caso, o sinal invertido é desnecessário, pois o sinal anterior ϕ se mantém. No exemplo dado por Morley temos seis Semibreves encaixadas no movimento *down* do *tactus* e outras seis Semibreves, no movimento *up*, já que a parte do Soprano está no Modo Imperfeito de Prolação Menor diminuído em Proporção Dupla (ϕ). A figura que rege o *tactus*, neste caso, é uma Breve. Logo, são duas Semibreves por *tactus* e a Proporção Sêxtupla faz com que no lugar de uma Semibreve sejam encaixadas seis Semibreves, totalizando doze Semibreves por *tactus*.

¹⁷³ Cf. p. 252 (Tenor – 1º pentagrama; Baixo – 5º pentagrama). Cf. p. 262 (Tenor – 6º pentagrama) e p. 263 (Baixo – 5º pentagrama).

¹⁷⁴ O Soprano está diminuído ϕ e para expressar Dupla, as outras partes devem estar duplamente diminuídas, por isso ϕ . O sinal invertido só pode ser usado se o sinal anterior é um $\mathfrak{C}$ ou ϕ . Caso contrário deve-se usar os Números Proporcionais (cf. p. 235, diálogos 233-236).

Em terceiro lugar, temos a Prolação Menor na parte Intermediária [Tenor]¹⁷⁵, enquanto no Baixo temos a Tripla ordinária de três Mínimas pretas para um *tactus*¹⁷⁶. Pelo fato destas três Mínimas pretas serem cantadas no tempo de duas Mínimas brancas [da parte do Tenor], foram indicadas desta forma: $\text{C } 3^2$, representando três Mínimas [pretas] no lugar de duas Mínimas [brancas]¹⁷⁷. Mas se o sinal da Prolação fosse omitido e tudo estivesse escrito com notas

brancas, seria correto [anotar] assim:

E é desta maneira que, muito frequentemente, os italianos representam suas três Mínimas para um *tactus*, ou Tripla de três Mínimas que é, na verdade, a Sesquiáltera autêntica¹⁷⁸.

Mas porque nós representaríamos aqui a Tripla autêntica, apresentei-a desta forma¹⁷⁹:

Portanto, para anular a Proporção, adote estes Números Proporcionais do sinal do grau desta forma $\text{C } \frac{1}{3}$, que compõe o ordinário Tempo Imperfeito de Prolação Menor¹⁸⁰.

Em seguida, temos a Tripla autêntica que eles [os italianos] chamam de Tripla para a Semibreve, mas por ser posteriormente subdividida, achei melhor notá-las brancas que pretas¹⁸¹. No entanto, a questão chegou a tal ponto nos dias de hoje que alguns afirmarão que todas as Semibreves na Proporção deverão ser notadas de preto, do contrário (dizem eles), a Proporção não será reconhecida¹⁸². Mas isto é falso, já que não é fundado em qualquer justificativa ou fonte.

¹⁷⁵ Cf. p. 252 (Tenor – 4º pentagrama) e p. 264 (Tenor – 1º pentagrama).

¹⁷⁶ Tripla ordinária na Inglaterra e não no continente. Para os ingleses, algumas vezes, a Tripla consiste em três Semibreves por *tactus* e outras, de três Mínimas por *tactus*. Segundo Simpson (1667, p. 30), a Tripla mais comum é aquela com três Mínimas por *tactus* e é idêntica ao Modo Imperfeito de Maior (C). No exemplo dado por Morley são três Mínimas pretas encaixadas no movimento *down* do *tactus* e outras três Mínimas, no movimento *up*.

¹⁷⁷ Cf. p. 252 (Baixo – 7º pentagrama). Morley não menciona a outra Proporção que ocorre na p. 254 (Baixo – 1º pentagrama). Tem-se, neste local, o sinal da Prolação Maior invertido (C) com os números 31 dispostos logo abaixo. Este é o sinal da Tripla autêntica em notas pretas na qual três Semibreves pretas são encaixadas no lugar de uma Semibreve do Soprano.

¹⁷⁸ Sesquiáltera autêntica é quando três notas de um mesmo tipo são executadas no lugar de duas, como três Mínimas no lugar de duas Mínimas.

¹⁷⁹ Cf. p. 265 (Baixo – 1º pentagrama).

¹⁸⁰ Cf. p. 265 (Baixo – 3º pentagrama). Morley deve ter se confundido ao apresentar este sinal $\text{C } \frac{1}{3}$ em seu livro,

pois na partitura encontramos esta indicação

¹⁸¹ Cf. p. 264 (Tenor – 3º e 4º pentagramas) e p. 265 (Baixo – 4º pentagrama).

¹⁸² Cf. p. 254 (Tenor – 1º e 2º pentagramas; Baixo – 4º pentagrama) e p. 256 (Baixo – 1º pentagrama/1ª marcação).

A Tripla subdividida na Prolação Maior produz nove Mínimas para um *tactus*¹⁸³, que é a nossa Nônupla ordinária¹⁸⁴. Mas em algum lugar da Tripla subdividida, onde uma Semibreve e uma Mínima se sucedem, marcaram com estes números “9 2”, que seria o sinal da Quádrupla Sesquiáltera se os números fossem dispostos um acima do outro [$\frac{9}{2}$]¹⁸⁵. No entanto, se isto fosse verdade, por que o que veio antes também não foi anotado desta maneira, considerando que nove [Mínimas brancas] foram cantadas para duas Mínimas do Soprano¹⁸⁶? Em seguida, temos a Dupla autêntica, mas pela [mesma] razão que disse antes, a representei com os Números [Proporcionais] e não pelo [Modo] invertido¹⁸⁷, mas no Baixo, pelo fato do sinal da Prolação Menor encontrar-se imediatamente antes, não teria motivo para alterá-lo, portanto permiti que o [Modo] invertido ficasse onde estava, pois acredito que seja tão bom quanto os Números Proporcionais naquele lugar¹⁸⁸.

Depois, temos novamente a Tripla autêntica na Prolação Maior¹⁸⁹. Posteriormente, os números contrários $\frac{1}{3}$ da Subtripla anulam a Proporção¹⁹⁰. No entanto a Prolação Maior

permanece para a qual o Baixo canta [em] Quíntupla, sendo notada assim

¹⁹¹. Esta foi a nossa maneira de notação, sem embasamento algum ou quase que por senso comum, fazer cinco Semínimas ser Quíntupla para uma Semibreve, tendo em vista que quatro delas [Semínimas] nada mais são que o valor exato de uma Semibreve.

¹⁸³ Nesta composição, no entanto, são executadas dezoito Mínimas para cada *tactus*, já que o sinal Φ está presente na parte do Soprano e indica, portanto, duas Semibreves por *tactus*, sendo que uma Semibreve é executada no movimento *down* e a outra, no movimento *up* do *tactus*.

¹⁸⁴ Da mesma forma que os ingleses denominavam Tripla - 3 Mínimas para 1 Semibreve; Sêxtupla - 6 Mínimas para 1 Semibreve, então, 9 Mínimas para 1 Semibreve era, portanto, Nônupla. A passagem, no entanto, ainda é Tripla, ou seja, 3 Semibreves Perfeitas contra 1 Semibreve Imperfeita da parte do Soprano.

¹⁸⁵ Cf. p. 255 (Tenor – 1º pentagrama - Morley equivocou-se ao registrar “9 1”) e p. 256 (Baixo – 1º pentagrama/2ª marcação).

¹⁸⁶ Morley, neste trecho, não compartilha da maneira inglesa de representar as Proporções, pois, segundo ele, se esta representação fosse verdadeira ($\Theta 92$), este sinal deveria ter sido adotado anteriormente, já que nove Mínimas brancas (do Tenor e Baixo) foram executadas no lugar de duas Mínimas brancas da parte do Soprano.

¹⁸⁷ Cf. p. 255 (Tenor – 3º pentagrama). Cf. p. 265 (Tenor – 1º pentagrama). Na primeira versão da parte do Tenor, Morley usou de forma errada o sinal invertido (Φ), pois o sinal anterior é Θ e o sinal de inversão, como mencionado, só pode ser usado se o sinal precedente é um C ou Φ . Portanto, Morley deveria ter representado esta Proporção com Números como fez na parte do Tenor na segunda versão ($\Phi \frac{2}{1}$).

¹⁸⁸ Cf. p. 265 (Baixo – 6º pentagrama). Cf. p. 256 (Baixo – 3º pentagrama). Como o sinal anterior é um Φ , o sinal invertido pode ser usado aqui.

¹⁸⁹ Cf. p. 265 (Tenor – 2º pentagrama; Baixo – 7º pentagrama). Na primeira versão (p. 255 [Tenor – 4º pentagrama] e p. 256 [Baixo – 4º pentagrama]), Morley seguiu o costume inglês de notar as figuras musicais de preto nas passagens proporcionais.

¹⁹⁰ Cf. p. 266 (Tenor – 1º pentagrama).

¹⁹¹ Cf. p. 256 (Baixo – 5º pentagrama).

Mas se eles [os italianos] fizessem cinco Semínimas para uma Semibreve deveriam, então, apresentar Proporção Sesquiquarta assim: $\frac{5}{4}$, como cinco Semibreves, ou o seu valor, compõem o tempo de quatro Semibreves ou *tactus*¹⁹². Mas estou desviando do meu objetivo e para voltarmos ao nosso assunto, alterei aquelas Semínimas para Semibreves, expressando Quintupla autêntica¹⁹³. Em seguida, temos a Quintupla subdivida¹⁹⁴, que é nossa Décupla ordinária¹⁹⁵, mas se a outra [Proporção] era Quintupla, então esta também é, porque neste lugar tem-se apenas o valor de cinco Semibreves para um *tactus*¹⁹⁶, pois acho que nenhum de nós em sã consciência poderia admitir que dois testers¹⁹⁷ equivalem a um xelim¹⁹⁸ e negar que seis moedas de dois *pence*, ou doze moedas de um *penny*, equivalem da mesma forma a um xelim.

Ainda assim, reconheceremos que cinco Semibreves para uma [Semibreve] é Quintupla, mas não admitiremos que dez Mínimas, sendo o valor de cinco Semibreves, comparadas a uma Semibreve é, da mesma forma, Quintupla; e assim em Quádrupla, Sêxtupla, Séptupla, entre outras. Em seguida, temos a medida ordinária ou Prolação Menor¹⁹⁹ (o sinal da Subquintupla da seguinte maneira $\frac{1}{5}$ anula a Proporção²⁰⁰) para a qual o Baixo canta em [Proporção] Séptupla, no entanto, da maneira que está anotada na primeira versão [da peça], não é Séptupla, mas Supertripartientequarta ou $\frac{7}{4}$ ²⁰¹. Portanto, eu as apresentei em Semibreves [na segunda versão] possibilitando sete delas para um *tactus*²⁰². Depois [que esta parte] é concluída, temos a Igualdade²⁰³. Logo em seguida, temos a Dupla autêntica na Prolação

¹⁹² Morley discute o fato dos ingleses denominarem de Quintupla quando cinco Semínimas pretas são encaixadas no lugar de uma Semibreve do Soprano. Não há, segundo ele, motivos para chamá-la de Quintupla, já que quatro Semínimas dão o valor exato de uma Semibreve. Para Morley, se os italianos (autores continentais) fizessem cinco Semínimas para uma Semibreve (quatro Semínimas), apresentariam a Proporção Sesquiquarta ($\frac{5}{4}$).

¹⁹³ Cf. p. 267 (Baixo - 1º pentagrama). A Quintupla autêntica é quando cinco Semibreves são executadas no lugar de uma Semibreve.

¹⁹⁴ Cf. p. 266 (Tenor - 2º pentagrama).

¹⁹⁵ Cf. p. 256 (Tenor - 1º pentagrama).

¹⁹⁶ Lembre-se que nesta composição o sinal Φ (presente no Soprano) indica duas Semibreves por *tactus*, sendo que uma Semibreve é executada no movimento *down* e a outra, no movimento *up* do *tactus*. Portanto, a Quintupla faz com que cinco Semibreves sejam encaixadas no lugar de uma Semibreve no movimento *down* e cinco Semibreves sejam encaixadas no movimento *up* do *tactus*.

¹⁹⁷ *Testers (sixpences)* pequena moeda de prata usada na Grã-Bretanha antes da introdução do sistema decimal em 1971, cujo valor era de 6 *pence* antigos.

¹⁹⁸ O xelim (*shilling*) equivalia a 12 *pence* antigos ou 1/20 de libra antes da introdução do sistema decimal.

¹⁹⁹ Cf. p. 256 (Baixo - 8º pentagrama) e p. 257 (Tenor - 1º pentagrama).

²⁰⁰ Cf. p. 266 (Tenor - 4º pentagrama) e p. 267 (Baixo - 3º pentagrama).

²⁰¹ Cf. p. 258 (Baixo - 1º pentagrama). Mais uma vez Morley discute o mau uso pelos ingleses da nomenclatura das Proporções, visto que, de acordo com a notação musical da primeira versão (sete Semínimas), não se trata de Séptupla, mas Supertripartientequarta ou $\frac{7}{4}$, isto é, sete Semínimas no lugar de quatro Semínimas.

²⁰² Cf. p. 267 (Baixo - 4º pentagrama). Sete Semibreves executadas no movimento *down* do *tactus* e sete Semibreves, no movimento *up*.

²⁰³ Cf. p. 258 (Baixo - 2º pentagrama) e p. 267 (Baixo - 5º pentagrama/1ª marcação). Na segunda versão, o sinal $\frac{1}{5}$ anula a Proporção, mas mantém-se a Igualdade (Prolação Menor Φ).

Maior²⁰⁴, que chamamos algumas vezes de Sêxtupla e outras de Tripla²⁰⁵. E para concluir, temos a Igualdade²⁰⁶.

E isto basta para a tua instrução no canto, pois estou convencido que, exceto a prática, não te faltas nada para que te tornes um cantor perfeito e seguro.

269 – *Phi*. Peço-te, então, para que me dê algumas canções com as quais possa me exercitar num ócio oportuno.

270 – *Mes*. Aqui estão algumas [canções] de duas partes que compus com o propósito de que quando tiveres algum amigo para cantar contigo, possam praticar juntos. Isto te tornará perfeito mais rapidamente do que jamais ficaria se estudasses sozinho.

271 – *Phi*. Agradeço-te, Senhor. E pretendo praticar tão diligentemente até nosso próximo encontro, de modo que creio que estarei apto para te retribuir com uma descrição completa de tudo que me disseste. Até lá, desejo que tenhas a mente disposta e o corpo sadio, tal como desejarias para ti próprio, ou como as mães costumam desejar a seus filhos.

272 – *Mes*. Agradeço-te, e te asseguro que ver meus aprendizes avançando em teus estudos, assim como acredito que avançarás, desde que pratiques com afinco, proporciona-me grande satisfação.

²⁰⁴ Cf. p. 257 (Tenor – 3º pentagrama) e p. 258 (Baixo – 3º pentagrama). Cf. p. 267 (Tenor – 1º pentagrama/1ª marcação) e p. 267 (Baixo – 5º pentagrama/2ª marcação). Dupla autêntica porque são encaixadas duas Semibreves no lugar de uma Semibreve do Soprano e Prolação Maior significa que toda Semibreve se subdivide em três Mínimas.

²⁰⁵ Cf. p. 257 (Tenor – 3º pentagrama) e p. 258 (Baixo – 3º pentagrama). Os ingleses chamam a Dupla autêntica na Prolação Maior (C ♯) de Sêxtupla e outras vezes, de Tripla. Isto se deve porque cada Semibreve se subdivide em três Mínimas e como está em Proporção Dupla totaliza, desta forma, seis Mínimas que é a conhecida Sêxtupla inglesa. Outras vezes denominam de Tripla porque estas seis Mínimas totalizam três Semibreves Imperfeitas. A representação desta Proporção na versão inglesa apresenta o sinal da Tripla ∅31.

²⁰⁶ Cf. p. 257 (Tenor – 4º pentagrama) e p. 258 (Baixo – 4º pentagrama). Cf. p. 267 (Tenor – 1º pentagrama/2ª marcação) e p. 267 (Baixo – 6º pentagrama).

Primeiro Duo *

SOPRANO

TENOR

11

S.

T.

21

S.

T.

31

S.

T.

41

S.

T.

51

S.

T.

61

S.

T.

* Duos em fac-símile, ver Anexo IV, p. 341.

2

69

S.

T.

78

S.

T.

87

S.

T.

96

S.

T.

105

S.

T.

112

S.

T.

Segundo Duo

SOPRANO

TENOR

10

S.

T.

20

S.

T.

29

S.

T.

39

S.

T.

49

S.

T.

2

56
S.
T.

66
S.
T.

74
S.
T.

81
S.
T.

90
S.
T.

97
S.
T.

103
S.
T.

The musical score is written for Soprano (S.) and Tenor (T.) voices. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 12/8. The score is divided into systems, with measures 56, 66, 74, 81, 90, 97, and 103 marked at the beginning of each system. The Soprano part features a melodic line with various intervals and rests, while the Tenor part provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. The notation includes eighth, quarter, and half notes, as well as rests and accidentals (sharps and flats).

Terceiro Duo

SOPRANO

TENOR

12

S.

T.

23

S.

T.

34

S.

T.

45

S.

T.

56

S.

T.

67

S.

T.

78

S.

T.

89

S.

T.

90

S.

T.

91

S.

T.

92

S.

T.

93

S.

T.

94

S.

T.

95

S.

T.

96

S.

T.

97

S.

T.

98

S.

T.

99

S.

T.

100

S.

T.

101

S.

T.

102

S.

T.

103

S.

T.

104

S.

T.

105

S.

T.

106

S.

T.

107

S.

T.

108

S.

T.

109

S.

T.

110

S.

T.

111

S.

T.

112

S.

T.

113

S.

T.

114

S.

T.

115

S.

T.

116

S.

T.

117

S.

T.

118

S.

T.

119

S.

T.

120

S.

T.

121

S.

T.

122

S.

T.

123

S.

T.

124

S.

T.

125

S.

T.

126

S.

T.

127

S.

T.

128

S.

T.

129

S.

T.

130

S.

T.

131

S.

T.

132

S.

T.

133

S.

T.

134

S.

T.

135

S.

T.

136

S.

T.

137

S.

T.

138

S.

T.

139

S.

T.

140

S.

T.

141

S.

T.

142

S.

T.

143

S.

T.

144

S.

T.

145

S.

T.

146

S.

T.

147

S.

T.

148

S.

T.

149

S.

T.

150

S.

T.

151

S.

T.

152

S.

T.

153

S.

T.

154

S.

T.

155

S.

T.

156

S.

T.

157

S.

T.

158

S.

T.

159

S.

T.

160

S.

T.

161

S.

T.

162

S.

T.

163

S.

T.

164

S.

T.

165

S.

T.

166

S.

T.

167

S.

T.

168

S.

T.

169

S.

T.

170

S.

T.

171

S.

T.

172

S.

T.

173

S.

T.

174

S.

T.

175

S.

T.

176

S.

T.

177

S.

T.

178

S.

T.

179

S.

T.

180

S.

T.

181

S.

T.

182

S.

T.

183

S.

T.

184

S.

T.

185

S.

T.

186

S.

T.

187

S.

T.

188

S.

T.

189

S.

T.

190

S.

T.

191

S.

T.

192

S.

T.

193

S.

T.

194

S.

T.

195

S.

T.

196

S.

T.

197

S.

T.

198

S.

T.

199

S.

T.

200

S.

T.

201

S.

T.

202

S.

T.

203

S.

T.

204

S.

T.

205

S.

T.

206

S.

T.

207

S.

T.

208

S.

T.

209

S.

T.

210

S.

T.

211

S.

T.

212

S.

T.

213

S.

T.

214

S.

T.

215

S.

T.

216

S.

T.

217

S.

T.

218

S.

T.

219

S.

T.

220

S.

T.

221

S.

T.

222

S.

T.

223

S.

T.

224

S.

T.

225

S.

T.

226

S.

T.

227

S.

T.

228

S.

T.

229

S.

T.

230

S.

T.

231

S.

T.

232

S.

T.

233

S.

T.

234

S.

T.

235

S.

T.

236

S.

T.

237

S.

T.

238

S.

T.

239

S.

T.

240

S.

T.

241

S.

T.

242

S.

T.

243

S.

T.

244

S.

T.

245

S.

T.

246

S.

T.

247

S.

T.

248

S.

T.

249

S.

T.

250

S.

T.

251

S.

T.

252

S.

T.

253

S.

T.

254

S.

T.

255

S.

T.

256

S.

T.

257

S.

T.

258

S.

T.

259

S.

T.

260

S.

T.

261

S.

T.

262

S.

T.

263

S.

T.

264

S.

T.

265

S.

T.

266

S.

T.

267

S.

T.

268

S.

T.

269

S.

T.

270

S.

T.

271

S.

T.

272

S.

T.

273

S.

T.

274

S.

T.

275

S.

T.

276

S.

T.

277

S.

T.

This musical score is for a Soprano (S.) and Tenor (T.) duo, spanning measures 81 to 98. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The Soprano part is on the upper staff of each system, and the Tenor part is on the lower staff. The score consists of 18 measures, grouped into nine pairs. Measures 81-82, 83-84, 85-86, 87-88, 89-90, 91-92, 93-94, 95-96, and 97-98. The melody for both parts is highly melodic, featuring many eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and grace notes throughout. The Tenor part often has a more active, rhythmic line than the Soprano part, especially in the later measures. The score ends with a double bar line and repeat signs in the final measure (98).

81
S.
T.
82
S.
T.
83
S.
T.
84
S.
T.
85
S.
T.
86
S.
T.
87
S.
T.
88
S.
T.
89
S.
T.
90
S.
T.
91
S.
T.
92
S.
T.
93
S.
T.
94
S.
T.
95
S.
T.
96
S.
T.
97
S.
T.
98
S.
T.

Quarto Duo

SOPRANO

TENOR

10

S.

T.

19

S.

T.

27

S.

T.

35

S.

T.

44

S.

T.

53

S.

T.

This musical score is for a Soprano (S.) and Tenor (T.) duo. It is written in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into systems, each starting with a measure number. The Soprano part is written on a single staff, and the Tenor part is written on a single staff. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). The score ends at measure 53.

2

62

S.

T.

69

S.

T.

76

S.

T.

82

S.

T.

88

S.

T.

95

S.

T.

100

S.

T.

Detailed description: This musical score is for Soprano (S.) and Tenor (T.) voices. It consists of seven systems of staves, each with a Soprano staff and a Tenor staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The score begins at measure 62 and ends at measure 100. The Soprano part features various melodic lines, including long phrases with ties and some chromaticism. The Tenor part provides harmonic support with a mix of eighth and quarter notes, often mirroring the Soprano's melody. The piece concludes with a double bar line at measure 100.

Quinto Duo

Quinto Duo

SOPRANO

TENOR

8

S.

T.

14

S.

T.

20

S.

T.

26

S.

T.

32

S.

T.

38

S.

T.

43

S.

T.

The musical score is written for Soprano (S.) and Tenor (T.) voices. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into systems, with measures 8, 14, 20, 26, 32, 38, and 43 marked at the beginning of each system. The Soprano part is written on a treble clef staff, and the Tenor part is written on a bass clef staff. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The key signature changes to one flat (Bb) at measure 32. The score ends with a double bar line at measure 43.

2

48

S.

T.

55

S.

T.

61

S.

T.

67

S.

T.

75

S.

T.

82

S.

T.

85

S.

T.

Sexto Duo

SOPRANO

TENOR

S.

T.

S.

T.

S.

T.

S.

T.

S.

T.

2

54

S.

Quando vês este
sinal de repetição

deves
começar
novamente,
executando a
nota

imediatamente
antes do sinal
como uma

Semibreve na
primeira vez,
seja ela uma

Mínima,
Semínima ou
qualquer outra

nota. Na segunda
vez, debes cantá-
la como está

[notada] e seguir
sem considerar a
barra. Quando

chegares ao fim e
encontrares o

sinal de repetição
antes da barra

final, deverás
cantar a nota

antes do sinal
como está

[notada].
Em seguida

começar
novamente a

partir do lugar
onde há um traço

seccionando todas
as linhas e então

cantar até a barra
final²⁰⁷. Mas se

encontrares
qualquer canção

deste tipo sem o traço partindo todas as linhas deste modo, deverás começar no primeiro sinal de repetição e então cantar até o fim, pois desta forma (para poupar o trabalho na notação deles) eles [os italianos] notaram todas as suas Árias e Villanelle.

Ária a 3 vozes

The musical score is for a three-voice aria. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. The first system contains measures 1 through 9. At measure 10, there is a repeat sign. The first repeat is marked with a '1.' and the second with a '2.'. The score continues with measures 11 through 31. The voices are Soprano (S.), Tenor (T.), and Bass (B.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

²⁰⁷ Morley insere uma barra de compasso para indicar onde é o início da seção que será repetida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho ofereceu aos interessados pelo repertório do século XVI a tradução para o português da primeira parte do tratado musical *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, apoiada por notas explicativas e críticas que elucidam questões pertinentes à prática musical daquele período. O cotejamento das três edições disponíveis (1597, 1608 e 1771), além da edição em inglês moderno (1973), permitiu o esclarecimento de alguns erros tipográficos.

Inúmeras dúvidas surgiram durante o processo da tradução, pois além da familiarização com o inglês corrente na época de Morley (*Early Modern English*) e da adaptação à tipografia dos livros impressos durante aquele período, a complexidade do assunto exigiu um maior cuidado, tendo em vista que a “teoria musical” ensinada nos tratados do século XVI já não faz parte da formação do músico moderno.

Para sanar as dúvidas na tradução de determinadas palavras referentes, em sua grande maioria, à nomenclatura musical, foram consultadas outras fontes primárias dos séculos XVI e XVII em inglês, latim, italiano, português e espanhol. Tais fontes enriqueceram de forma significativa esta pesquisa e possibilitaram o entendimento dos preceitos indispensáveis para a decodificação de uma partitura musical quinhentista.

As partituras do final do século XVI e início do XVII, em sua maioria, não possuíam barras de compasso e isto faz com que o atual estudioso de música, acostumado ao uso desta ferramenta, encontre grande dificuldade ao ler estas peças. Havia, também, um sistema complexo de mensuração baseado em três níveis (*Modus, Tempus, Prolatio*), conhecido como três Graus da Música, nos quais as figuras musicais podiam ser subdivididas em duas ou três partes, de acordo com o sinal.

Vimos que, no século XVI, a Música compunha, juntamente com a Geometria, a Aritmética e a Astronomia, o *Quadrivium*. Segundo Tettamanti (2010, p. 30)

desde a Idade Média, o Músico era aquele que se atinha ao estudo da disciplina matemática e arte liberal chamada Música, enquanto o profissional da Música Prática era simplesmente chamado de Compositor, Cantor ou Tocador, de acordo com a atividade desenvolvida. Porém, tratados do século XVI, como *Le Istitutioni Harmoniche* (1558) de Gioseffo Zarlino, tendem a uma junção das duas partes da música, formando o que se chamou de ‘Músico Perfeito’:

Era esperado, portanto, que qualquer homem instruído daquele período fosse iniciado nos estudos musicais. Eram exigidos de um Músico Prático do século XVI conhecimentos que

possibilitassem, além da execução do canto e instrumento musical, a decodificação de partituras e composição musical.

O trabalho de Thomas Morley se encaixa em uma série de tratados publicados que discursavam não apenas sobre a Teoria das Proporções (tópica fundamental da Música Especulativa), mas ainda sobre os elementos fundamentais para a prática musical.

Morley dedica seu tratado ao grande músico William Byrd. Para Smith (2003, p. 60), Morley citou Byrd como seu professor e dedicou sua obra ao compositor a fim de invocar seu nome e reputação contra as críticas que poderia receber, já que não se trata apenas de um manual que ensina todos os elementos necessários para a composição e compreensão de partituras musicais, mas fornece, além disso, uma crítica da música elisabetana. A crítica estende-se também ao ensino musical inglês quando Morley discorda e refuta as regras que lhe foram ensinadas quando criança a respeito dos Modos.

Os comentários de Morley sobre as peculiaridades entre a prática musical inglesa e aquela do continente europeu ajudam-nos a entender o universo musical inglês e, através de suas observações, é possível também perceber uma disparidade entre a teoria e prática musical.

A partir do estudo detalhado de todos os tópicos discutidos na primeira parte do tratado, que resultou na elaboração do Capítulo 3, verificaram-se diferenças entre a prática musical na Inglaterra e nos outros países da Europa continental.

Em primeiro lugar, constatou-se que a Solmização inglesa difere da continental, pois os ingleses faziam uso de apenas quatro sílabas de Solmização (*mi, fá, sol, lá*). Simpson (1667, p. 5) afirma que estas quatro Vozes (*mi, fá, sol, lá*) são necessárias e auxiliam a afinação, enquanto as outras duas (*ut* e *ré*) são supérfluas e por isso são deixadas de lado pela maioria dos professores de sua época. Com isso, a sílaba de Solmização que qualquer Signo recebe é idêntica uma oitava acima ou abaixo e o semitom localiza-se sempre entre as Vozes *mi-fá* e *lá-fá* nas melodias ascendentes, ao passo que nas melodias descendentes, entre as Vozes *fá-mi* e *fá-lá*.

A Mutaço, que abandonar uma Voz e pegar outra do mesmo Signo, ou seja, com o mesmo som, para solmizar acima do *lá* ou abaixo do *ut*, afetada, j que os ingleses usam apenas quatro slabas. Em suma, no continente, a Mutao nas melodias ascendentes (*cantus durus* e *cantus mollis*) ocorre quando se encontra a Voz *ré* da nova Deduo, enquanto em Morley necessrio chegar at a Voz *lá* da Deduo atual para fazer, ento, a Mutao. Nas melodias descendentes, porm, as duas prticas so idnticas: busca-se sempre o *lá* da nova Deduo.

Morley, assim como a grande parte dos autores daquele período, recuperam a tradição, ou seja, aquilo que foi escrito pelos antigos, pois desta forma, justificam e confirmam suas opiniões pela autoridade dos grandes Mestres. Como é de se esperar de um autor do século XVI, Morley comprova sua erudição ao citar nomes relevantes tanto da área Teórica quanto Prática e com isto concretiza a ligação entre o “velho” e o “novo”. Assim sendo, antes de discursar sobre os quatro Modos em uso na Inglaterra naquela época, Morley os apresenta da maneira como foram ensinados pelos grandes Mestres da Música, a saber: Gaffurius, Aaron, Glareanus, Lossius e tantos outros. É embasado no estudo dos Modos antigos que Morley discute pontos relevantes sobre a prática musical inglesa e comprova sua disparidade com a teoria.

O cotejamento de distintas obras inglesas corroborou as diferenças entre a teoria e prática dos Modos e, principalmente, a não concordância entre os vários autores ingleses. Bathe (1596?) e *The Pathway...* (1596) apresentam algumas semelhanças entre si, mas divergem, em alguns aspectos, dos demais autores. Mesmo assim, ajudaram a entender algumas questões discutidas por Morley.

O primeiro Modo apresentado por Morley é aquele denominado Perfeito de Maior (⊙) no qual todas as figuras são ternárias. A discussão concentra-se no significado de seu sinal. O sinal ⊙ é reconhecido pelos músicos práticos como aquele que permite a subdivisão ternária da Máxima e da Longa. Teoricamente, este sinal está incorreto, pois, de acordo com os Modos antigos, indica Modo Maior Imperfeito, Modo Menor Imperfeito, Tempo Perfeito e Prolação Maior, ou seja, a Máxima vale duas Longas e a Longa, duas Breves; porém na prática, era subentendido que este sinal ⊙ indicava que a Máxima valia três Longas e a Longa, três Breves. Por outro lado, Playford (1655) e Simpson (1667) demonstram o sinal ⊙3, que representa corretamente o Modo Maior Perfeito, Modo Menor Perfeito, Tempo Perfeito e Prolação Maior.

O segundo Modo, conhecido como Perfeito de Menor (○), também gera discussão, pois alguns autores ensinam que, sob este sinal, toda Máxima vale três Longas e toda Longa, três Breves. No entanto, Morley discorda desta prática e a refuta, dizendo que não há argumentos e nem exemplos encontrados em composições de autores renomados que comprovem tal divisão. Para Morley, este sinal (○) indica Modo Maior Imperfeito, Modo Menor Imperfeito, Tempo Perfeito e Prolação Menor, ou seja, a Máxima, ao contrário do que lhe foi ensinado, deve valer duas Longas e a Longa, duas Breves.

Segundo Playford (1655, p. 18-19), apenas dois Modos eram, de fato, utilizados pelos compositores ingleses: o Modo Imperfeito de Maior (C), também conhecido como Tripla, no qual a Semibreve se subdivide em três Mínimas, e o Modo Imperfeito de Menor (C), chamado de Tempo Ordinário, no qual a Semibreve se subdivide em duas Mínimas.

A questão das Proporções suscitou considerações relevantes. A Teoria das Proporções, tópico fundamental da arte liberal “Música”, estava presente na Música Especulativa. Cada uma das duas categorias de Proporções (de Maior e de Menor Desigualdade) se dividia em cinco gêneros e era objeto de estudo do Músico.

A Proporção em música, isto é, a comparação de dois números dispostos um acima do outro na canção, permite mudanças nos valores das figuras musicais. Em geral, Proporções de Maior Desigualdade indicam Diminuição, ao passo que de Menor Desigualdade, Aumentação. Em seu tratado, Morley relata a utilização na Música de apenas cinco Proporções: Dupla, Tripla, Quádrupla, Sesquiáltera e Sesquiterça, pois segundo ele, a dificuldade de cantar as demais Proporções fez com que, na prática, fossem deixadas de lado.

Assim como ocorre com a Solmização, as Proporções ensinadas e praticadas na Inglaterra são peculiares. Morley, por exemplo, discute o fato de professores de Música na Inglaterra ensinarem aos seus aprendizes que Dupla é aquela Proporção na qual se colocam duas Mínimas no lugar de uma Semibreve. Tal afirmação é errônea, já que Proporção é a comparação de dois elementos de um mesmo gênero, portanto, é equivocado comparar Mínima e Semibreve. Segundo Morley, este tipo de pensamento não é confirmado por nenhum músico ou compositor de renome e aqueles que possuem algum prestígio em Música apresentaram a outra Dupla, que ele chama de Dupla autêntica, ou seja, quando duas notas de um mesmo tipo correspondem a apenas uma, como duas Semibreves no lugar de uma Semibreve.

A Proporção Tripla também é contestada. De acordo com Simpson (1667, p. 30), quando se vê esta figura [3] colocada no início de uma canção significa que o *tactus* deve ser preenchido por três. Muitas vezes a Tripla está presente em todas as partes da canção ao mesmo tempo. Para os ingleses, a Tripla consiste, algumas vezes, de três Semibreves por *tactus*, no entanto, a Tripla mais comum é aquela com três Mínimas por *tactus*.

Um dos preceitos fundamentais para o êxito da execução musical de qualquer partitura quinhentista ou anterior é, sem dúvida, a constância do *tactus*. Em resumo, *tactus* é o movimento sucessivo da mão (ou do pé) para baixo e para cima, indicando a pulsação de forma contínua e igual na qual as figuras musicais devem ser encaixadas.

De acordo com Tettamanti (2010, p. 254), “a proporção muda apenas o valor temporal das figuras rítmicas enquanto que a *battuta* [*tactus*] continua invariável e constante. É devido a essa invariabilidade da *battuta* que é possível conjugar diversas proporções métricas em uma mesma execução”. Portanto, a conjugação simultânea de diferentes Modos, Prolações ou Proporções só é possível se o *tactus* for mantido.

Morley mostra uma composição que conjuga diversas Proporções métricas. Esta composição ilustra as distintas maneiras de representação das Proporções: a primeira versão está de acordo com a prática inglesa, ao passo que a segunda exhibe a maneira como autores italianos e alemães costumam registrar. Todas as partes desta canção iniciam com o mesmo sinal de mensuração: ϕ , que indica uma Breve por *tactus* ou o seu valor em outras figuras musicais. A voz do Soprano, tanto na primeira versão como na segunda, mantém o sinal ϕ até o fim da canção, enquanto as demais (Tenor e Baixo) sofrem os efeitos das mudanças de Proporções e, conseqüentemente, a alteração do valor temporal das figuras rítmicas.

Como mencionado, em Proporção, os elementos comparados devem ser de um único tipo; no entanto, os ingleses não seguem esta regra. É comum eles designarem Tripla aquela Proporção que encaixa três Mínimas para uma Semibreve, o que representa, na verdade, de acordo com os teóricos, uma Proporção Sesquiáltera ($\frac{3}{2}$). A Sêxtupla (seis Mínimas para uma Semibreve) nada mais é que a Tripla; a Quíntupla (cinco Mínimas) é, de fato, Proporção Sesquiquarta ($\frac{5}{4}$); a Séptupla inglesa (sete Mínimas) é aquela Proporção denominada Supertripartientequarta ($\frac{7}{4}$), enquanto a Nônupla (nove Mínimas) é a Quádrupla Sesquiáltera ($\frac{9}{2}$).

Percebe-se, portanto, um uso incorreto da nomenclatura das Proporções pelos ingleses. Para distinguir as duas formas, Morley adiciona o adjetivo “autêntico” ao se referir àquela Proporção descrita pelos teóricos e praticada no continente europeu. Tripla autêntica, por exemplo, é aquela Proporção que encaixa três figuras musicais de um mesmo tipo no lugar de uma, como três Semibreves para uma Semibreve.

Notou-se que o resultado sonoro das duas versões (inglesa e continental) é idêntico, a diferença reside apenas na maneira de representação das Proporções. Entretanto, para a correta execução, é imprescindível o conhecimento destas particularidades, além do entendimento dos sinais de mensuração e das Proporções em Música.

Há ainda outro ponto relevante que deve ser mencionado: os ingleses costumavam enegrecer as figuras musicais nas passagens proporcionais. Sendo assim, a Sêxtupla, por

exemplo, era representada com seis Mínimas pretas. Morley não explica com detalhes o porquê deste fato, apenas se limita a dizer que “é mais por costume que por razão”.

Constatou-se também que transcrições para a notação moderna de partituras que apresentam sinal de mensuração e de Proporção devem ser consideradas com cautela. O estudo dos Modos e Proporções auxilia o intérprete na correta execução das canções e permite, desta forma, um estudo crítico das transcrições.

A propósito, as transcrições apresentadas por Harman estão, em sua grande maioria, equivocadas. As mudanças de compasso sugeridas por ele são, muitas vezes, desnecessárias, uma vez que, na maior parte dos exemplos, o sinal de mensuração se mantém inalterado do início ao fim da canção. Com isso, o resultado sonoro pode ser afetado, como foi demonstrado na partitura do Modo Perfeito de Prolação Maior (○)²⁰⁸.

Deve-se salientar ainda que no Modo Imperfeito de Menor (C), o *tactus* é preenchido por uma Semibreve (por isso é conhecido como tempo *alla semibreve*), enquanto em ϕ , por uma Breve (tempo *alla breve*). Transcrever uma canção com o sinal de mensuração C em um compasso quaternário (4/4) ou executá-la com a divisão quaternária é equivocado, pois segundo Tettamanti (2010, p. 253) tende “a deixar a *battuta* [*tactus*] mais lenta do que deveria ser para corresponder à velocidade de um tempo binário cômodo; tal equívoco acarretaria a perda da clareza rítmica entre as vozes, uma das principais características deste repertório”.

O Modo Perfeito de Prolação Menor (○) também exige atenção, já que muitas vezes é transcrito com a fórmula de compasso ternária. É comum este tipo de engano devido ao Tempo Perfeito, no qual a Breve é subdividida em três Semibreves, porém o *tactus* é regido pela Semibreve e não pela Breve neste Modo. A Semibreve é Imperfeita, devido à Prolação Menor, e subdivide-se, portanto, em duas Mínimas. É indicado utilizar, então, o compasso 2/2.

É evidente a importância de aproximar este repertório do músico atual com transcrições modernas que possibilitam a execução deste material. Deve-se, no entanto, sempre suspeitar, pois muitas vezes elas não estão corretas. Para evitar transcrições equivocadas, é imprescindível o conhecimento dos elementos teóricos daquele período, não apenas para checar alguma partitura, mas para ter o embasamento e refutar determinadas escolhas.

Este estudo forneceu apenas uma parcela dos elementos necessários e esperados de um músico para a execução de uma partitura antiga. Muitas questões podem e devem ser ainda

²⁰⁸ Cf. p. 135-136.

desenvolvidas e estudadas com todo o esmero, por exemplo, a música *ficta*, as questões composicionais, as semelhanças e diferenças entre os tratadistas ingleses etc.

Por fim, conclui-se que a primeira parte do *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* consiste uma fonte imprescindível para o estudo da música elisabetana e, especialmente, da música prática do final do século XVI e início do XVII, independente do instrumento musical, pois ele apresenta os elementos essenciais para a decodificação de partituras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. FONTES PRIMÁRIAS

AARON, Pietro. *Il Toscanello in Musica*. Veneza: [s.n.], 1539. Não paginado. Primeira publicação 1523.

BATHE, William. *A Briefe Introduction to the Skill of Song*. London: Thomas Este, 1596?. 21f.

BERMUDO, Juan. *El libro llamado declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555. 142f.

CAMPION, Thomas. *A New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint*. London: John Browne, [ca. 1614]. 30f.

CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro Tractado de Musica Theorica y Pratica*. Nápoles: Giovanni Battista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613. 1160p.

FERNANDEZ, António. *Arte de Musica de Canto Dorgam e Canto Cham & Proporções de Musica divididas harmonicamente*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1626. 125f.

GAFFURIUS, Franchinus. *Practica Musicae*. Veneza: [s.n.], 1512. 82f. Primeira publicação 1496.

GLAREANUS, Henricus. *Dodecachordon*. Basel: [s.n.], 1547. 470p.

LISTENIUS, Nikolaus. *Musica*. Nuremberg: [s.n.], 1541. 43f. Primeira publicação 1537.

LOSSIUS, Lucas. *Erotemata musicae practicae*. Nuremberg: [s.n.], 1563. Não paginado.

MONTANOS, Francisco de. *Arte de musica theorica y pratica*. Zaragoza: Valladolid: Diego Fernandez de Cordoba, 1592. 355 p.

MORLEY, Thomas. *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*. New York: W. W. Norton and Company, 1973. 325 p. (ed. por R. Alec Harman).

_____. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. London, 1597. 220 p. Imprinted by Peter Short. Disponível em: http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgthumbs.cfg&ACTION=ByID&ID=99847107&FILE=../session/1298075960_8274&SEARCHSCREEN=CITATIONS&SEARCHCONFIG=var_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR. Acesso em: 12 dez. 2010.

_____. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. London, 1608. 218 p. Imprinted by Humfrey Lownes. Disponível em: http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgthumbs.cfg&ACTION=ByID&ID=99850313&FILE=../session/1295531149_3227&SEARCHSCREEN=CITATIONS&SEARCHCONFIG=var_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR. Acesso em: 12 dez. 2010.

_____. *A Plain and Easy Introduction to Practical Music: set down in form of a Dialogue*. London: Walsh, 1771. 302 p. Edited by William Randall. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/A_Plain_and_Easy_Introduction_to_Practical_Music_%28Morley, Thomas%29](http://imslp.org/wiki/A_Plain_and_Easy_Introduction_to_Practical_Music_%28Morley,_Thomas%29)>. Acesso em: 12 fev. 2011.

ORNITHOPARCUS, Andreas. *De arte Cantandi Micrologus*. Colônia: [s.n.], 1535. 69f. Primeira publicação 1517.

PLAYFORD, John. *An introduction to the skill of musick*. London: John Playford, 1655. 56p.

SIMPSON, Christopher. *A compendium of practical musick in five parts*. London: William Godbid, 1667. 176p.

TALÉSIO, Pedro. *Arte de Cantochão*. Coimbra: Diogo Gomez de Loureyro, 1618. 140p.

THE PATHVVAY to Musicke. London: [s.n.], 1596. 25f.

ZACCONI, Lodovico. *Prattica di Musica*. Veneza: Barolomeo Carampello, 1596. 84f.

ZARLINO, Gioseffo. *Le Istitutioni Harmoniche*. Veneza, 1558. New York: Broude Brothers, 1965. 347p.

2. DICIONÁRIOS

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez & Latino*. Coimbra: Colegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712, v. 2. (B-C).

_____. *Vocabulario Portuguez & Latino*. Coimbra: Colegio das Artes da Companhia de Jesu, 1713, v. 4. (F-IJ).

_____. *Vocabulario Portuguez & Latino*. Coimbra: Colegio das Artes da Companhia de Jesu, 1720, v. 6. (O-P).

CAMBRIDGE *Advanced Learner's Dictionary with CD-ROM*. 3rd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HORNBY, A. S. *Oxford advanced learner's Dictionary of current English*. London: Oxford University, 2005. (7. ed.)

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. CD-ROM. Versão 3.0.

MACMILLAN. *English Dictionary for Advanced Learners*. 2nd ed. _____. Macmillan Education Ltd, 2007. 1872 p.

MICHAELIS. *Moderno Dicionário Inglês-português, Português-inglês*. São Paulo: Melhoramentos, 2000.

3. FONTES SECUNDÁRIAS

APEL, W. *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. 4th ed. Oxford: Oxford City Press, 1949.

BARNETT, G. Solmization and key in English theory. In: CHRISTENSEN, T. (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. cap. 13, p. 435-441

BENT, Margaret. “Musica Ficta”. In: SADIE, Stanley (org.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2 ed. New York: Macmillan, 2001, v. 17, p. 441-453.

BERGER, A. M. B. *Mensuration and Proportion Signs – Origins and Evolution*. New York: Oxford University Press, 2002. 271 p.

BERGER, A. M. B. The evolution of rhythmic notation. In: CHRISTENSEN, T. (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. New York: Cambridge, 2002. cap. 20, p. 628-656.

BROWN, H. M.; BOCKMAIER, C. “Tactus”. In: *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27354>>. Acesso em: 17 jan. 2012.

CASTANHEIRA, C. P. *De Institutione Musica de Boécio Livro 1: tradução e comentários*. 2009. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

COHEN, D. E. Italian pedagogy c. 1000-1032: the Dialogus de musica and Guido of Arezzo. In: CHRISTENSEN, T. (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. cap. 11, p. 339-351.

COLLINS, D. *Thomas Tomkins’s Canonic Additions to Thomas Morley’s ‘A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke’*. In: *Music & Letters*, v. 76, n. 3, p. 345-355, 1995. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/737144>. Acesso em: 30 Oct. 2009.

HARRISON, F. L. *Thomas Morley’s Biography*. In: *Music & Letters*, v. 42, n. 1 p. 97-98, 1961. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/732611>>. Acesso em: 20 Sept. 2010.

HUDSON, R. “Ground”. In: *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/11840>>. Acesso em: 15 jan. 2012.

HUGHES, A. “Franco of Cologne”. In: *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/10138>>. Acesso em: 19 dez. 2011.

MANN, A. et al. “Canon”. In: *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/04741>> . Acesso em: 25 fev. 2012.

MEAD, S. Renaissance Theory. In: KITE-POWELL, Jeffery (Ed.). *A Performer's guide to Renaissance Music*. 2 ed. Bloomington: Indiana University Press, 2007. cap. 29, p. 343-373.

MENGOZZI, S. *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*. New York: Cambridge, 2010. 286p.

MURRAY, T. A. *Thomas Morley and the business of music in Elizabethan England*. 2010. 392 p. Tese (Doutorado) – The University of Birmingham, Birmingham, 2010.

OWENS, J. A. Concepts of Pitch in English Music Theory, c. 1560-1640. In: JUDD, C. C. (Ed.). *Tonal Structures in Early Music*. New York and London: Garland, 1998. p. 183-246.

SHAW, W. *Thomas Morley of Norwich*. In: The Musical Times, v. 106, n. 1471, p. 669-673, 1965. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/954169>>. Acesso em: 20 July 2010.

SHAW, W.; JOHNSTONE, D. Morley, Thomas. In: SADIE, Stanley (org.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Macmillan, 2001. v. 17, p. 127. (2. ed.)

SILVA, P. A. S. *Um modelo para a interpretação de polifonia renascentista*. 2010. 307 f. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010.

SMITH, A. *The Performance of 16th-Century Music*. New York: Oxford University Press, 2011. 239 p.

SMITH, J. L. *Thomas East and Music Publishing in Renaissance England*. New York: Oxford, 2003. 233 p.

TETTAMANTI, G. da R. *Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara*. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI. 2010. 295 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

WRIGHT, P. "Ligature". In: SADIE, Stanley (org.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. New York: Macmillan, 2001, v. 14, p. 688-690.

ZWILLING, Carin. *The Schoole of Muscike, de Thomas Robinson*: tradução comentada e transcrição musical de um tratado do início do século XVII. 1996. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

4. BIBLIOGRAFIA

BERGER, A. M. B. *The Origin and Early History of Proportion Signs*. In: Journal of the American Musicological Society, v. 41, n. 3, p. 403-433, 1988. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/831459>>. Acesso em: 27 Jan. 2010.

_____. *Medieval Music and the Art of Memory*. London: University of California, 2005. 288p.

_____. *The Relationship of Perfect and Imperfect Time in Italian Theory of the Renaissance*. In: Early Music History, v. 5, p. 1-28, 1985. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/853917>>. Acesso em: 22 Aug. 2010.

BERGER, K. *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto Da Padova to Gioseffo Zarlino*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 266 p.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. Veneza, 1528. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CHIBBETT, M. *Dedications in Morley's Printed Music*. In: Royal Musical Association, n. 13, p. 84-94, 1976. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25093714>>. Acesso em: 18 Aug. 2010.

CHRISTOPHER, J. *Thomas Morley and the Italian Madrigal Tradition: A New Perspective*. In: The Journal of Musicology, v. 14, n. 1, p. 80-91, 1996. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/763958>>. Acesso em: 03 Oct. 2009.

COLLINS, M. B. *The Performance of Sesquialtera and Hemiolia in the 16th Century*. In: Journal of the American Musicological Society, v. 17, n. 1, p. 5-28, 1964. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/830027>>. Acesso em: 26 Jan. 2010.

DEAN-SMITH, M. *On Diminution and Proportion in Fifteenth-Century Music Theory*. In: Journal of the American Musicological Society, v. 58, n. 1, p. 1-67, 2005. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4138504>>. Acesso em: 22 Aug. 2010.

_____. *Tempo Relationships between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century*. In: Early Music History, v. 14, p. 1-51, 1995. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/853929>>. Acesso em: 26 Jan. 2010.

GALISYER, N.; PENNELL, S. (Ed.). *Didactic Literature in England 1500-1800* Bodmin: Ashgate, 2003. 213 p.

GORDON, P. *The Morley-Shakespeare Myth*. In: Music & Letters, v. 28, n. 2, p. 121-125, 1947. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/855525>>. Acesso em: 22 Aug. 2010.

HURAY, P. le. *Music and the Reformation in England 1549-1660*. London: Cambridge University Press, 1978. 454 p.

JUDD, C. C. (Ed.). *Tonal Structures in Early Music*. New York: Garland, 2000. 402 p.

_____. *Reading Renaissance Music Theory – hearing with the eyes*. New York: Cambridge, 2002. 334 p.

KITE-POWELL, J. (Ed.). *A Performer's Guide to Renaissance Music*. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2007. 474 p.

LASS, Roger (Ed.). *The Cambridge History of the English Language: Volume III 1476-1776*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 770 p.

LONG, J. H. *Shakespeare and Thomas Morley*. In: *Modern Language Notes*, v. 65, n. 1, p. 17-22, 1950. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2909321>>. Acesso em: 03 Oct. 2009.

MURRAY JR, R. E. *et al.* (Ed.). *Music Education in the middle Ages and the Renaissance*. Bloomington: Indiana, 2010. 406 p.

GLOSSÁRIO

Alteração: é a duplicação do valor de qualquer nota com o intuito de manter a divisão ternária.

Aumentação: aumento do valor das figuras através de certos sinais.

Canto figurado: melodias sujeitas à influência dos Modos, Tempo e Prolação. O oposto de cantochão.

Cantochão: no contexto de Morley, indica uma melodia simples de ritmo livre. Ao contrário do canto figurado, o cantochão não está sujeito aos Modos, Tempo e Prolação.

Clave: um sinal posicionado na linha no começo do pentagrama que mostra a altura de cada nota. A única Clave que pode eventualmente ser encontrada no espaço é a Clave $\flat$.

Dedução: sequência das seis Vozes musicais: *ut, ré, mi, fá, sol, lá*.

Dedução contínua: sequência de notas em intervalos conjuntos, ou seja, *ut, ré, mi, fá, sol, lá*.

Dedução disjunta: sequência de notas em intervalos não conjuntos, isto é, aquele movimento que apresenta distâncias maiores que um tom ou semitom.

Diminuição: redução do valor das notas e pausas de acordo com alguns sinais ou regras.

Dupla: A Proporção Dupla é reconhecida quando o número superior (numerador) contém o inferior (denominador) duas vezes: $\frac{2}{1}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{12}{6}$. Esta Proporção faz com que duas notas de um mesmo tipo correspondam a apenas uma.

Gammaut: também conhecido por Escala Musical era o âmbito no qual a canção deveria ser escrita, normalmente formado por 20 notas (20 Signos), de Sol_2 até o Mi_4 .

Graus da Música: indicavam o valor das figuras. Há três Graus: Modo (*Modus*), Tempo (*Tempus*) e Prolação (*Prolatio*) que demonstravam as várias maneiras de subdivisão das figuras que, naquela época, podiam ser Perfeitas (em três partes) ou Imperfeitas (em duas partes).

Hemíola: aquela Proporção na qual a Tripla está em todas as partes da canção e é mensurada em notas pretas. Este nome foi dado por falta de outro melhor, já que Hemíola, de fato, significa Sesquiáltera.

Hexacorde: ver Dedução.

Imperfeição: consiste na subtração da terça parte do valor de uma figura Perfeita e só é possível nos Modos, Tempo ou Prolação Perfeitos. É por meio da Imperfeição que uma figura Perfeita (subdivisão ternária) torna-se Imperfeita (subdivisão binária). A Imperfeição é feita de três maneiras: pela nota, pela pausa ou pela cor.

Imperfeição por cor: quando notas Perfeitas são coloridas com preto.

Imperfeição por nota: sempre que uma figura de menor valor vir antes ou depois de uma de maior valor, a figura maior será Imperfeita.

Imperfeição por pausa: quando a pausa de uma figura de menor valor estiver posicionada depois de uma figura de maior valor.

Ligadura: conjunção de figuras simples. A Ligadura serve para agrupar duas ou mais notas e seus valores são definidos de acordo com sua disposição na Ligadura.

Modo: trata da divisão da Máxima e da Longa e era classificado em Maior ou Menor.

Música Especulativa: aquela destinada aos cálculos das proporções harmônicas e, com a ajuda da matemática, procura a causa, propriedades e natureza dos sons por si só.

Modo Maior: quando a Máxima é subdividida em Largas. Pode ser Perfeito (três Largas) ou Imperfeito (duas Largas).

Modo Menor: quando a Larga é subdividida em Breves. Pode ser Perfeito (três Breves) ou Imperfeito (duas Breves).

Musica ficta (também sinônimo de *falsa mutatio*, *coiuncta*, *musica fingida*): termo usado por teóricos do final do século XII até o século XVI em oposição à *musica recta* ou *musica vera*. Designava as extensões falsas do sistema de Deduções contidas no *Gammaut*.

Música Prática: trata de todos os elementos necessários para a composição e execução dos instrumentos musicais.

Musica recta (sinônimo de *musica vera*): abrange as Deduções presentes no *Gammaut*, cuja relação intervalar era T-T-St-T-T.

Mutação: passar de uma Dedução para outra de acordo com sua necessidade. Mutação é abandonar uma Voz e pegar outra do mesmo Signo, ou seja, com o mesmo som, para solmizar acima do *lá* ou abaixo do *ut*.

Ponto de Alteração: o ponto dobra o valor da segunda figura para manter a Perfeição dos Graus Perfeitos.

Ponto de Aumentação: posicionado ao lado direito da figura e aumenta a metade do seu valor.

Ponto de Divisão: não aumenta e nem diminui o valor das figuras, apenas separa duas notas para que se adéquem à divisão ternária.

Ponto de Perfeição: ponto colocado após uma figura Perfeita. Tal ponto não aumenta e nem diminui o valor daquela figura, apenas garante sua Perfeição, ou seja, faz com que a figura não se torne Imperfeita em consequência de uma nota de menor valor.

Prolação: trata da divisão da Semibreve em Mínimas e era classificada em Perfeita/Maior ou Imperfeita/Menor.

Prolação Imperfeita ou Menor: quando a Semibreve é subdividida em duas Mínimas.

Prolação Perfeita ou Maior: quando a Semibreve é subdividida em três Mínimas.

Proporção: a relação entre dois números colocados um acima do outro desta forma: $\frac{2}{1} \frac{3}{1} \frac{4}{1}$. Útil para indicar as alterações dos valores das notas.

Proporção de Desigualdade: é a comparação de duas quantidades desiguais e pode ser Proporção de Maior Desigualdade ou de Menor Desigualdade.

Proporção de Igualdade: é a comparação de duas quantidades iguais, como 2 para 2, 3 para 3 etc. e não serve para a Música.

Proporção de Maior Desigualdade: o número maior é disposto acima e é comparado ao menor, desta maneira: $\frac{2}{1} \frac{3}{1} \frac{4}{2} \frac{6}{3}$. Representa Diminuição.

Proporção de Menor Desigualdade: O número menor é disposto acima e é comparado ao maior: $\frac{1}{2} \frac{1}{3} \frac{2}{4} \frac{3}{6}$. Representa Aumentação.

Propriedade: intimamente ligada à característica da nota Si. Havia duas formas da letra “b” para diferenciar as duas alturas disponíveis para o Si: *b quadratum* e *b rotundum*.

Propriedade de *b durum*: quando canta *ut* em Γ *ut*. Uma Propriedade no qual a Voz *mi* está no Signo $\flat$ *fá* $\sharp$ *mi*. É reconhecida pela ausência da Clave $\flat$ no início do pentagrama.

Propriedade de *b molle*: quando canta *ut* em F *fá* *ut*. Uma Propriedade no qual a Voz *fá* está no Signo $\flat$ *fá* $\sharp$ *mi*. É reconhecida pela presença da Clave $\flat$ no início do pentagrama.

Propriedade *naturalis*: quando canta *ut* em C *fá* *ut*. Uma Propriedade no qual se pode cantar tanto a Voz *fá* quanto *mi* no Signo $\flat$ *fá* e *mi*, conforme for marcado $\flat$ ou $\natural$.

Quádrupla: A Proporção Quádrupla é reconhecida quando o número superior (numerador) contém o inferior (denominador) quatro vezes: $\frac{4}{1} \frac{8}{2} \frac{16}{4}$. Esta Proporção faz com que quatro notas de um mesmo tipo correspondam a apenas uma.

Sesquiáltera: Proporção Sesquiáltera é reconhecida quando o número superior (numerador) contém o inferior (denominador) uma vez e mais sua metade: $\frac{3}{2} \frac{6}{4} \frac{9}{6}$. Esta Proporção faz com que três notas de um mesmo tipo sejam executadas no lugar de duas.

Sesquiterça: A Proporção Sesquiterça é reconhecida quando o número superior (numerador) contém o inferior (denominador) uma vez e mais sua terça parte: $\frac{4}{3} \frac{8}{6} \frac{12}{9}$. Esta Proporção faz com que quatro notas de um mesmo tipo sejam executadas no lugar três.

Signo: uma palavra que contém em si o nome da letra e o(s) nome(s) da(s) Vozes. A combinação da letra (Γ , A, B, C, D, F etc.) com a sílaba latina de Solmização, ou seja, com a Voz (*ut*, *ré*, *mi*, *fá*, *sol*, *lá*), forma o nome composto do Signo, por exemplo: D *sol ré*.

Sílabas de Solmização: ver Voz

Solmização: método de leitura à primeira vista baseado em seis sílabas (*ut*, *ré*, *mi*, *fá*, *sol*, *lá*) atribuído a Guido d’Arezzo que circulou por toda Europa.

Tactus: é o movimento sucessivo da mão (ou do pé) para baixo e para cima, indicando a pulsação de forma contínua e igual no qual as figuras musicais devem ser encaixadas.

Tempo: trata da divisão da Breve em Semibreves e era classificado em Perfeito ou Imperfeito.

Tempo Imperfeito: quando a Breve é subdividida em duas Semibreves.

Tempo Perfeito: quando a Breve é subdividida em três Semibreves.

Tripla: A Proporção Tripla é reconhecida quando o número superior (numerador) contém o inferior (denominador) três vezes: $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{3}$. Esta Proporção faz com que três notas de um mesmo tipo correspondam a apenas uma.

Voz: elemento fundamental do canto. Também conhecida como sílabas de Solmização: *ut, ré, mi, fá, sol, lá*.

ANEXO I

Cantus.

A 3. voc.

Christes crosse be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e. f. g. h.

i. k. l. m. n. o. p. q. r. s. & t. double w. v. x. wish y. exod. & per se. conper se.

tittle tittle. est A men, When you have done begin againe begin againe.

Tenor.

A 3. voc.

Christes crosse.

Bassus.

A 3. voc.

Christes crosse.

Cantus.

A 3. voc.

Christes crosse be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e. f. g. h.

i. k. l. m. n. o. p. q. r. s & t. double w. v. x. with y. ezod. & per se. conper se.

tittle tittle. est Amen, When you haue done begin againe begin againe.

Christes crosse be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e. f. g. h.

Tenor.

Bassus.

Seven staves of musical notation for the Bassus part. The first staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of a continuous, flowing melodic line with many eighth and sixteenth notes, interspersed with rests. The notation is dense and characteristic of 19th-century manuscript notation. At the bottom of the page, there is a small 'G.' and a page number '31'.

Cantus. *Tenor.*

Bassus.

Cantus.

When you haue done, begin againe, begin againe. Christes crosse

be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e.

f. g. b. i. k. l. m.

Tenor.

91

31 whole.

31, 51,

Decupla.

Bassus.

3 to one of the notes precedent.

9.2.

3.1. whole:

5.1.

*Cantus.**A₃. voc.*

x. o. p. q. r. s & t. double w. v. x. with y. exod. & per se, con per se.

title title. est A men, When you have done begin againe begin againe.

Tenor.

Bassus.

The musical score for Bassus consists of five staves. The first staff contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff is marked 'Septupla.' and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The third staff includes a measure with a '3' and a '1' below it, indicating a triplet. The fourth staff continues the melodic line with various note values. The fifth staff shows a final melodic phrase followed by a double bar line and several empty staves.

ANEXO II

*Cantus.**A 3. voc.* *Christes crosse be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e. f. g. h.* *i. k. l. m. n. o. p. q. r. s. & t. double w. v. x. with y.* *exod. & ref. se. con per se. (title title. est Amen, When you have done begin* *again begin againe. Christes crosse be my speede, in all vertue**Tenor.*

Baßus.

Cantus.

to proceede, *A, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, m, n, o, p, q, r, s* &
t, double w, v x, with y, exod & *per se, con per se, title title,*
est Amen. When you haue done begin againe begin againe. Christes crosse be my
speede, in all vertue so proceede, A, b, c, d, e, f, g,

Tenor.

Bassus.

Cantus.

h, i, k, l, m, n, o, p, q, r, s & t, double w, v, x, with y, exod, & per se, con per
se, tisle tisle est Amen. When you have done begin againe, begin againe.
Christes crosse be my speede in all vertue to proceede,

Tenor.

true tripla whole.
true tripla broken in the more prolation.

true tripla.

true tripla in the

more prolation.

Bassus.

true tripla.

true tripla whole.

true tripla broken in the more prolation

true dupla

true tripla in

more prolation.

Cantus.

A, b, c, d, e, f, g, b, i, k, l, m, n, o, p, q, r, s & t, double w, v, x, with
y, exod, & per se, con per se, title title est Amen. When you have done begin againe,
begin againe.

Tenor.

the more prolacion. *true quintupla.*
quintupla broken.
the lesse prolacion.

Baßus.

ANEXO III

*

Cantus

Tenor

Bassus

5

C

T

B

9

C

T

B

14

C

T

B

* Não se trata de uma transcrição para a notação moderna. Optei por transcrever este exemplo da maneira como é apresentado por Morley com o objetivo de facilitar a visualização da peça. Foram acrescentadas apenas barras de compasso enquanto os sinais de mensuração e proporção foram mantidos, assim como as figuras musicais.

2

18

C

T

B

22

C

T

B

26

C

T

B

31

C

T

B

18

22

26

31

35

C

T

B

Measures 35-38 of a musical score for three voices: Soprano (C), Alto (T), and Bass (B). The music is in 3/4 time. Measure 35: C has a half note G4, T has a quarter note G4, B has a half note G3. Measure 36: C has a half note A4, T has a quarter note A4, B has a half note A3. Measure 37: C has a half note B4, T has a quarter note B4, B has a half note B3. Measure 38: C has a half note C5, T has a quarter note C5, B has a half note C4.

39

C

T

B

Measures 39-42 of a musical score for three voices: Soprano (C), Alto (T), and Bass (B). The music is in 3/4 time. Measure 39: C has a half note D5, T has a quarter note D5, B has a half note D4. Measure 40: C has a half note E5, T has a quarter note E5, B has a half note E4. Measure 41: C has a half note F5, T has a quarter note F5, B has a half note F4. Measure 42: C has a half note G5, T has a quarter note G5, B has a half note G4.

43

C

T

B

Measures 43-46 of a musical score for three voices: Soprano (C), Alto (T), and Bass (B). The music is in 3/4 time. Measure 43: C has a half note A5, T has a quarter note A5, B has a half note A4. Measure 44: C has a half note B5, T has a quarter note B5, B has a half note B4. Measure 45: C has a half note C6, T has a quarter note C6, B has a half note C5. Measure 46: C has a half note D6, T has a quarter note D6, B has a half note D5.

47

C

T

B

Measures 47-50 of a musical score for three voices: Soprano (C), Alto (T), and Bass (B). The music is in 3/4 time. Measure 47: C has a half note E6, T has a quarter note E6, B has a half note E5. Measure 48: C has a half note F6, T has a quarter note F6, B has a half note F5. Measure 49: C has a half note G6, T has a quarter note G6, B has a half note G5. Measure 50: C has a half note A6, T has a quarter note A6, B has a half note A5.

4

51

C

T

B

55

C

T

B

58

C

T

B

61

C

T

B

64

C

T

B

76

C

T

B

79

C

T

B

82

C

T

B

85

C

T

B

Tripla autêntica Semibreve

88

C

T

B

Tripla autêntica subdividida na Prolação Maior

91

C

T

B

93

C

T

B

Dupla autêntica

Dupla autêntica

96

C

T

B

Tripla autêntica na Prolação Maior

8

98

C

T

B

Tripla autêntica na Prolação Maior

101

C

T

B

Prolação Maior

Quíntupla autêntica

104

C

T

B

Quíntupla autêntica

Quíntupla subdividida

106

C

T

B

The musical score is written for three voices: Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). It consists of four systems of music, each starting with a measure number (98, 101, 104, 106). The notation includes various note values, rests, and bar lines. Portuguese annotations are placed above or below the staves to indicate specific musical techniques or structures. The first system (measures 98-100) is labeled 'Tripla autêntica na Prolação Maior'. The second system (measures 101-103) is labeled 'Prolação Maior' and 'Quíntupla autêntica'. The third system (measures 104-105) is labeled 'Quíntupla autêntica' and 'Quíntupla subdividida'. The fourth system (measures 106-107) does not have a specific annotation.

108

C

T

B

Prolação Menor

Séptupla autêntica

110

C

T

B

113

C

T

B

Dupla autêntica na Prolação Maior

116

C

T

B

10

120

C

T

B

124

C

T

B

The musical score is for three voices: Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). It is written in bass clef with a key signature of one flat. The score is divided into two systems. The first system covers measures 120 to 123, and the second system covers measure 124. In measure 120, the Contralto has a whole rest, while the Tenor and Bass have half notes. In measure 121, all three voices have half notes. In measure 122, the Contralto has a whole note, while the Tenor and Bass have half notes. In measure 123, the Contralto has a whole note, while the Tenor and Bass have half notes. In measure 124, all three voices have long sustained notes, each lasting for the entire measure.

ANEXO IV

Cantus.

Duo.

This musical score is presented in a single system with ten staves. The top staff is labeled *Cantus.* and the second staff is labeled *Duo.*. Both parts are written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation is dense, featuring a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The *Cantus* part generally occupies the upper staves, while the *Duo* part occupies the lower staves, with some overlapping and interweaving of lines. The system concludes with a double bar line on the final staff.

*Tenor.**The First.*

Duo.

12

Cantus.

Duo.

The image shows a musical score for a piece titled "Cantus." and "Duo." The score is written on ten staves. The first staff is for the "Cantus." part, which is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is for the "Duo." part, which is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The music is in 4/4 time and consists of ten staves. The Cantus part is a single melodic line, while the Duo part consists of two parts. The music is written in a style that suggests a 19th-century manuscript.

Tenor.

Duo.

The image displays a musical score for a Tenor part, labeled "Tenor." at the top. The score begins with a "Duo." marking. It consists of ten staves of music, each containing a complex melodic line with various note values, rests, and accidentals. The notation is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts. Below the ten staves of music, there are five additional empty staves, suggesting a continuation of the piece or a space for another part.

The Third. *Cantus.*

Duo.

This musical score is written on ten staves. The first staff is labeled 'The Third.' and 'Cantus.' and begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The second staff is labeled 'Duo.' and continues the melody. The remaining eight staves continue the musical piece with various rhythmic patterns, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The score concludes with a double bar line and repeat signs on the tenth staff.

Tenor.

Duo.

This musical score is written for a Tenor and a Duo. It consists of ten staves. The first staff is labeled 'Tenor.' and the second staff is labeled 'Duo.'. The music is written in a single system, with the Tenor part on the first staff and the Duo part on the second staff. The Duo part is written in a lower register than the Tenor part. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The Duo part features a complex, fast-moving line with many sixteenth and thirty-second notes. The Tenor part is more melodic and features longer note values. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Cantus.

Tenor.

The fourth

Duo.

This musical score is written for a Tenor and a Duo. It consists of ten staves. The first staff is for the Tenor, and the subsequent nine staves are for the Duo. The music is written in a single system, with the Tenor part on the first staff and the Duo part on the remaining nine staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The Duo part begins with a bass clef and a common time signature. The music is written in a single system, with the Tenor part on the first staff and the Duo part on the remaining nine staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The Duo part begins with a bass clef and a common time signature. The music is written in a single system, with the Tenor part on the first staff and the Duo part on the remaining nine staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Cantus.

The fifth.

Duo

32

This musical score is for a piece titled "The fifth." It is written for two parts: "Cantus" and "Duo". The score consists of 11 staves. The first staff is the "Cantus" part, and the second staff is the "Duo" part. The notation is in a single system, with the two parts written on adjacent staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A measure number "32" is indicated above the eighth staff. The score ends with a double bar line on the eleventh staff.

Tenor. *Duo.*

Cantus.

The Arch.

The musical score is written for a string ensemble, labeled "The Arch." and "Cantus." It consists of 12 staves of music. The key signature is G major (one sharp, F#), and the time signature is 6/8. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The music is written for a string ensemble, with various instruments represented by different note heads and stems. The score ends with a double bar line and repeat dots.

*Tenor.**The sixth.*

ANEXO

A
PLAINE AND
EASIE INTRODVCTI-
ON TO PRACTICALL
MVSICKE,

Set downe in forme of a dialogue:

Deuided into three partes,

The first teacheth to sing with
*all things necessary for the knowledge
of prickesong.*

The second treateth of descante and to
*sing two parts in one vpon a plainsong or ground, with
other things necessary for a descanter.*

The third and last part entreateth of compo-
*sition of three, foure, fiue or more parts with
many profitable rules to that effect.*

With new songs of .2.3.4. and .5 parts.

*By Thomas Morley, Batcheler of musick, and
one of the gentlemen of hir Maiesties Royall Chappell.*

Imprinted at London by Peter Short dwelling
on Breedstreet hill at the signe of the Starre. 1597.

To the most excellent Musician

Maister William Birde one of the gentlemen of her

Maiesties chappell.

Here be two whose benefites to vs can neuer be requited: God, and our parents, the one for that he gaue vs a reasonable soule, the other for that of them we haue our beeing. To these the prince and (as Cicero tearmeth him) the God of the Philosophers added our maisters, as those by whose directions the faculties of the reasonable soule be stirred vp to enter into contemplation, and searching of more then earthly things: whereby we obtaine a second being, more to be wished and much more durable then that which any man since the worlds creation hath receiued of his parents: causing vs liue in the mindes of the vertuous, as it were, deified to the posteritie. The consideration of this hath moued me to publish these labors of mine vnder your name both to signifie vnto the world, my thankfull mind: and also to notifie vnto your selfe in some sort the entire loue and vnfained affection which I beare vnto you. And seeing we liue in those daies wherein enuie raigneth; and that it is necessary for him who shall put to light any such thing as this is, to choose such a patron, as both with iudgement may correct it, and with authority defend him from the rash censures of such as thinke they gaine great praise in condemning others:

Accept (I pray you) of this booke, both that you may exercise your deepe skill in censuring of what shall be amisse, as also defend what is in it truely spoken, as that which sometime proceeded from your selfe. So shall your approbation cause me thinke the better of it, and your name set in the forefront thereof be sufficient to abate the furie of many insulting momistes who think nothing true but what they doo themselues. And as those verses were not esteemed Homers which Aristarchus had not approuod, so wil I not auouch for mine that which by your censure shalbe condemned. And so I rest,

in all loue and affection to you most addicted,

THOMAS MORLEY

Anthony Holborne in commendation
of the Author

*To whom can ye, sweet Muses, more with right
Impart your paines to praise his worthy skill,
Then vnto him that taketh sole delight,
In your sweet art, therewith the world to fill.
Then turne your tunes to Morleys worthy prayse,
And sing of him that sung of you so long:
His name with laud and with dew honour rayse,
That hath made you the matter of his song.
Like Orpheus sitting on high Thracian hill,
That beasts and mountaines to his ditties drew,
So doth he draw with his sweete Musicks skill
Men to attention of his Science trew.
Wherein it seemes that Orpheus he exceeds,
For he wyld beasts, this men with pleasure feeds.*

Another by A. B.

*WHat former tymes through selfe respecting good
Of deepe-hid Musicke closly kept vnknowne,
That in our tongue of all to b'understoode,
Fully and plainly hath our Morley showne.
Whose worthy labors on so sweete a ground,
Great to himselfe to make thy good the better.
If that thy selfe do not thy selfe confound,
Will win him praise and make thee still his detter.
Buy, reade, regard, marke with indifferent eye,
More good for Musicke elsewhere doth not lie.*

Another by I.W.

*A Noise did rise like thunder in my hearing,
When in the East I saw darke clowdes appearing:
Where furies sat in Sable mantles couched,
Haughty disdain with cruel enuy matching,
Olde Momus and young Zoilus all watching,
How to disgrace what Morley hath auouched,
But loe the day star with his bright beames shining,
Sent forth his aide to musicks arte refining,
Which gaue such light for him whose eyes longe houered,
To find a part where more lay vndiscovered,
That all his workes with ayre so sweete perfumed,
Shall liue with fame when foes shal be consumed.*

To the curteous Reader.

Do not doubt, but many (who haue knowen my disposition in times past) will wonder that (amongst so manie excellent Musicians as be in this our countrie at this time, and farre better furnished with learning then my selfe,) I haue taken vpon mee to set out that in our vulgar tongue, which of all other things hath beene in writing least knowen to our contrimen, and most in practise. Yet if they would consider the reasons mouing mee therevnto: they would not onely leaue to marueile, but also thinke mee worthie, if not of praise, yet of pardon for my paines. First, the earnest intreatie of my friends daily requesting, importuning, and as it were adiuring me by the loue of my contrie, which next vnto the glorie of God, ought to be most deere to euery man. Which reason so often tolde and repeted to mee by them, chiefly caused mee yeld to their honest request in taking in hand this worke which now I publish to the viewe of the worlde: Not so much seeking thereby any name or glorie, (though no honest minde do contemne that also, and I might more largely by other meanes and lesse labour haue obtained) as in some sort to further the studies of them, who (being indewed with good naturall wittes, and well inclined to learne that diuine Art of Musick) are destitute of sufficient masters. Lastly, the solitarie life which I lead (being compelled to keepe at home) caused mee be glad to finde anything wherein to keepe my selfe exercised for the benefite of my contrie. But as concerning the booke it selfe, if I had before I began it, imagined halfe the paines and labour which it cost mee, I would sooner haue beene perswaded to anie thing, then to haue taken in hand such a tedious peece of worke, like vnto a great Sea, which the further I entred into, the more I sawe before mee vnpast: So that at length despairing euer to make an end (seeing that growe so bigg in mine hands, which I thought to haue shut vp in two or three sheetes of paper,) I layde it aside, in full determination to haue proceeded no further, but to haue left it off as shamefully as it was foolishly begonne.

But then being admonished by some of my friends, that it were pitie to lose the frutes of the imployment of so manie good houres, and how iustly I should be condemned of ignorant presumption, in taking that in hand which I could not performe, if I did not go forward: I resolved to endure whatsoever paine, labour, losse of time and expence, and what not? rather then to leaue that vnrought to an end, in the which I was so farre ingulfed. Taking therefore those precepts which being a childe I learned, and laying them together in order, I began to compare them with some other of the same kinde, set downe by some late writers: But then was I in a worse case then before. For I found such diuersitie betwixt them, that I knew not which part said truest, or whome I might best beleue. Then was I forced to runne to the workes of manie, both strangers and English men (whose labours togethers with their names had beene buried with mee in perpetuall obliuion, if it had not beene for this occasion) for a solution and clearing of my doubt.

But to my great grieve, then did I see the most part of mine owne precepts false and easie to be confuted by the workes of Tauerner, Fairfax, Cooper, and infinite more, whose names it would be too tedious to set downe in this place. But what labour it was to tomble, tosse, and search so manie bookes, and with what toyle and wearinesse I was enforced to compare the parts for trying out the valure of some notes, (spending whole daies, yea and manie times weekes for the demonstration of one example, which one would haue thought might in a moment haue been set down,) I leaue to thy discretion to consider: and none can fully vnderstande, but he who hath had or shall haue occasion to do the like.

As for the methode of the booke, although it be not such as may in euery point satisfie the curiositie of Dichotomistes: yet is it such as I thought most conuenient for the capacitie of the learner. And I haue had an especiall care, that nothing should be set out of his owne place, but that it which should serue to the vnderstanding of that which followeth should be set first.

And as for the definition, diuision, partes, and kindes of Musicke, I haue omitted them as things onely seruing to content the learned, and not for the instruction of the ignorant. Thus hast thou the reasons which moued mee to take in hand and go forward with the booke. The paines of making whereof, though they haue beene peculier to mee, and onely to mee: yet will the profit redound to a great number. And this much I may boldly affirme, that any of but meane capacitie, so they can but truely sing their tunings, which we commonly call the sixe notes, or vt, re, mi, fa, sol, la, may without any other help saving this booke, perfectly learn to sing, make discant, and set partes well and formally together. But seeing in these latter daies and doting age of the worlde, there is nothing more subiect to calumnies and backbiting then that which is most true and right: and that as there be many who will enter into the reading of my booke for their instruction: so I doubt not but diuerse also will read it, not so much for anie pleasure or profit they looke for in it, as to finde some thing whereat to repine, or take occasion of backbiting. Such men I warne, that if in friendship they will (eyther publikly or priuately) make me acquainted with any thing in the booke, which either they like not or vnderstand not: I will not onely be content to giue them a reason (and if I cannot, to turne to their opinion,) but also thinke my selfe highly beholding to them.

But if any man, either vpon mallice, or for ostentation of his owne knowledge, or for ignorance (as who is more bolde then blinde bayerd) do either in huggermugger or openly calumniate that which either he vnderstandeth not, or then maliciously wresteth to his own sense, he (as Augustus said by one, who had spoken euill of him) shall finde that I haue a tongue also: and that me remorsurum petit, He snarleth at one who will bite againe, because I haue saide nothing without reason, or at least confirmed by the authorities of the best, both schollers and practicioners. There haue also been some, who (knowing their own insufficiencie, and not daring to disallow, nor being able to improue any thing in the booke) haue neuerthelesse gone about to discredite both mee and it another waie, affirming that I haue by setting out thereof maliciously gone about to take awaye the liuings from a number of honest poore men, who liue (and that honestly) vpon teaching not halfe of that which in this booke may be found.

But to answer those malicious caterpillers, who liue vpon the paines of other men,) this booke will be so farre from the hinderance of anie, that by the contrarie, it will cause those whome they alledge to be thereby damnified, to be more able to giue reason for that which they do: Whereas before they either did it at hap-hazerd, or for all reasons alledged, that they were so taught. So that if any at all owe mee any thanks for the great paines which I haue taken, they be in my iudgement, those who taught that which they knew not, and may here if they will learne. But if the effect do not answer to my good meaning, and if manie do not reape that benefit which I hoped; yet there wilbe no reason why I should be blamed, who haue done what I could, and giuen an occasion to others of better iudgement and deeper skill then my selfe to doe the like. And as for those ignorant Asses, who take vpon them to lead others, none being more blinde then themselues, and yet without any reason, before they haue seene their workes, wil condemne other men, I ouerpasse them, as being vnworthie to be nominated, or that any man should vouchsafe to aunswere them: for they be in deede such as doing wickedly hate the light for feare they should be espyed.

And so (gentle Reader) hoping by thy favourable curtesie, to auoide both the malice of the enuious and the temeritie of the ignorant, wishing thee the whole profit of the booke and all perfection in thy studies, I rest.

Thine in all couttesie

THO. MORLEY.

The first part of the

Introduction to Musicke,
teaching to sing.

Polymathes.

Philomathes.

Master.

1 - *Polymathes.*

Taye (brother Philomathes) what haste? Whither go you so fast?

2 - *Philomathes.* To seeke out an old frind of mine.

3 - *Pol.* But before you goe, I praie you repeat some of the discourses which you had yester night at master *Sophobulus* his banket: For commonly he is not without both wise and learned gwestes.

4 - *Phi.* It is true in deede. And yester night, there were a number of excellent schollers, (both gentlemen and others:) but all the propose which then was discoursed vpon, was Musicke.

5 - *Pol.* I trust you were contented to suffer others to speake of that matter.

6 - *Phi.* I would that had been the worst: for I was compelled to discouer mine own ignorance, and confesse that I knewe nothing at all in it.

7 - *Pol.* How so?

8 - *Phi.* Among the rest of the gwestes, by chaunce, master *Aphron* came thether also, who falling to discourse of Musicke, was in an argument so quickly taken vp and hotly pursued by *Eudoxus* and *Calergus*, two kinsmen of *Sophobulus*, as in his owne art he was ouerthrowne. But he still sticking in his opinion, the two gentlemen requested mee to examine his reasons, and confute them. But I refusing and pretending ignorance, the whole companie

condemned mee of discourtesie, being fully perswaded, that I had beene as skilfull in that art, as they tooke mee to be learned in others. But supper being ended, and Musicke bookes, according to the custome being brought to the table: the mistresse of the house presented mee with a part, earnestly requesting mee to sing. But when after manie excuses, I protested vnfaignedly that I could not: euerie one began to wonder. Yea, some whispered to others, demaunding how I was brought vp: so that vpon shame of mine ignorance I goe nowe to seeke out mine olde frinde master *Gnorimus*, to make my selfe his scholler.

9 - *Pol.* I am glad you are at length come to bee of that minde, though I wished it sooner. Therefore goe, and I praie God send you such good successe as you would wish to your selfe. As for mee, I goe to heare some *Mathematicall* Lectures, so that I thinke, about one time wee may both meete at our lodging.

10 - *Phi.* Farewell, for I sit vpon thornes till I be gone: therefore I will make haste. But if I be not deceiued, I see him whome I seeke sitting at yonder doore, out of doubt it is hee. And it should seeme he studieth vpon some point of Musicke; But I will driue him out of his dumpe. Good morrow Sir.

11 - *Master.* And you also, good master *Philomathes*, I am glad to see you, seing it is so long agoe since I sawe you, that I thought you had either been dead, or then had vowed perpetually to keepe your chamber and booke, to which you were so much addicted.

12 - *Phi.* In deede I haue beene well affected to my booke. But how haue you done since I sawe you?

13 - *Ma.* My health, since you sawe mee, hath beene so badd, as if it had beene the pleasure of him who may all things, to haue taken me out of the worlde, I should haue beene verie well contented: and haue wished it more than once. But what businesse hath driuen you to this end of the towne?

14 - *Phi.* My errand is to you, to make my self your scholler. And seeing I haue found you at such conuenient leisure, I am determined not to departe till I haue one lesson in Musicke.

15 - *Ma.* You tell mee a wonder: for I haue heard you so much speake against that art, as to terme it a corrupter of good manners, and an allurement to vices, for which many of your companions termed you a *Stoick*.

16 - *Phi.* It is true: But I am so farre changed, as of a *Stoick* I would willingly make a *Pythagorian*. And for that I am impacient of delay, I praie you begin euen now.

17 - *Ma.* With a good will. But haue you learned nothing at all in Musick before?

18 - *Phi.* Nothing. Therefore I pray begin at the verie beginning, and teach mee as though I were a childe.

19 - *Ma.* I will do so, and therefore behold, here is the Scale of Musicke, which wee terme the *Gam*.

Double or Treble keyes.	ce	la	la	1 note.
	dd	la sol	sol la	2 notes.
	cc	sol fa	fa sol	2 notes.
	bb	fa mi	mi fa	2 notes, 2 clifves.
	aa	la mi re	re mi la	3 notes.
	ga	sol re ut	ut re sol	3 notes.
	fa	fa ut	ut fa	2 notes.
	ed	la mi	mi la	2 notes.
	cd	la sol re	re sol la	3 notes.
	bc	sol fa ut	ut fa sol	3 notes.
Meane keyes.	ba	fa mi	mi fa	2 notes, 2 clifves.
	ga	la mi re	re mi la	3 notes.
	fa	sol re ut	ut re sol	3 notes.
	ed	fa ut	ut fa	2 notes.
	cd	la mi	mi la	2 notes.
	bc	sol re	re sol	2 notes.
	ba	fa ut	ut fa	2 notes.
	ga	la mi	mi la	2 notes.
	fa	sol re	re sol	2 notes.
	ed	fa ut	ut fa	2 notes.
Grave or Base keyes.	cd	la mi	mi la	2 notes.
	bc	sol re	re sol	2 notes.
	ba	fa ut	ut fa	2 notes.
	ga	la mi	mi la	2 notes.
	fa	sol re	re sol	2 notes.
	ed	fa ut	ut fa	2 notes.
	cd	la mi	mi la	2 notes.
	bc	sol re	re sol	2 notes.
	ba	fa ut	ut fa	2 notes.
	ga	la mi	mi la	2 notes.

20 - *Phi.* In deede I see letters and syllables written here, but I doe not vnderstand them nor their order.

21 - *Ma.* For the vnderstanding of this Table, You must begin at the lowest word *Gam-vt*, and so go vpwards to the end still ascending.

22 - *Phi.* That I do vnderstand. What is next?

23 - *Ma.* Then must you get it perfectly without booke, to saie it forwards and backwards. Secondly, You must learne to knowe, wherein euery Key standeth, that is, whether in rule or in space. And thirdly, How manie cliefes and how manie notes euery Key containeth.

24 - *Phi*. What do you call a Cliefe, and what a Note?

What a
cleife

25 - *Ma*. A Cliefe is a charecter set on a rule at the beginning of a verse, shewing the heigth and lownes of euery note standing on the same verse, or in space (although vse hath taken it for a generall rule neuer to set any cleife in the space except the **b** cleife) and euery space or rule not having a cleife set in it, hath one vnderstoode, being only omitted for not pestering the verse, and sauing of labor to the writer: but here it is taken for a letter begining the name of euery keye: and are they which you see here set at the beginning of euery worde.

26 - *Phi*. I take your meaning, so that euery keye hath but one cleife, except, **bfa bmi**.

27 - *Ma*. You haue quickly and well conceiued my meaning. The residue which you see written in Syllables are the names of the Notes.

28 - *Phi*. In this likewise I thinke I vnderstand your meaning. But I see no reason, why you should say the two **bb** be two seuerall cliefes, seeing they are but one twice named.

29 - *Ma*. The Herralds shall answere that for mee: for if you should aske them, why two men of one name should not both giue one Armes? they will straight answere you, that they be of seuerall houses, and therefore must giue diuers coates. So these two **bb**, though they be both comprehended vnder one name, yet they are in nature and charecter diuers.

30 - *Phi*. This I doe not vnderstand.

31 - *Ma*. Nor cannot, till you know all the cliefes, and the rising and falling of the voyce for the true tuning of the notes.

32 - *Phi*. I praie you then go forwards with the cliefes: the diffinition of them I haue heard before.

How
manie
cliefes
there be.
The
forms of
the vsuall
cliefes

33 - *Ma.* There be in all seuen cliefes (as I told you before) as A.B.C.D.E.F.G. but in vse in singing there be but foure: that is to saie, the F fa vt, which is commonly in the Basse or lowest part, being formed or made thus ♭. The C sol fa vt cliefe which is common to euery part, and is made thus C. The G sol re vt cliefe, which is commonly vsed in the Treble or highest part, and is made thus G. And the *b* cliefe which is comon to euery part, is made thus *b* or thus ♮ the one signifying the halfe note and flatt singing: the other signifying the whole note or sharpe singing.

34 - *Phi.* Now that you haue tolde mee the cliefes, it followeth to speake of the tuning of the Notes.

The sixe
notes in
continuall
deduction

35 - *Ma.* It is so, and therefore be attentiu and I will be briefe. There be in Musicke but vj. Notes, which are called, vt, re, mi, fa, sol, la, and are comonly set down thus:

36 - *Phi.* In this I vnderstand nothing, but that I see the F fa vt cliefe standing on the fourth rule from beneath.

37 - *Ma.* And do you not vnderstand wherein the first note standeth?

38 - *Phi.* Verily, no.

How to
know
wherein
euery
note
standeth

39 - *Ma.* You must then reckon downe from the Cliefe, as though the verse were the Scale of Musicke, assigning to euerie space and rule a seuerall Keye.

40 - *Phi.* This is easie. And by this meanes I finde that the first note standeth in Gam-vt, and the last in E la mi.

41 - *Ma.* You saie true. Now sing them.

42 - *Phi.* How shall I terme the first note?

43 - *Ma.* If you remember that which before you tolde mee you vnderstood: you would resolute your selfe of that doubt. But I pray you in Gam vt, how manie cliefs, and how manie notes?

44 - *Phi*. One cliefe and one note. O I crye you mercie, I was like a potte with a wide mouth, that receiueth quickly, and letteth out as quickly.

45 - *Ma*. Sing then after mee till you can tune: for I will lead you in the tuning, and you shall name the notes your selfe.

46 - *Phi*. I can name them right till I come to C fa vt. Now whether shall I terme this fa, or vt?

A note
for
singing
of vt

47 - *Ma*. Take this for a generall rule, that in one deduction of the sixe notes, you can haue one name but once vsed, although in deede (if you could keepe right tune) it were no matter how you named any note. But this wee vse commonly in singing, that except it be in the lowest note of the part wee neuer vse vt.

48 - *Phi*. How then? Do you neuer sing vt but in Gam vt?

49 - *Ma*. Not so: But if either Gam vt, or C fa vt, or F fa vt, or G sol re vt, be the lowest note of the parte, then we may sing vt there.

50 - *Phi*. Now I conceiue it.

51 - *Ma*. Then sing your sixe notes forward and backward.

52 - *Phi*.

Is this right?

53 - *Ma*. Verie well.

54 - *Phi*. Now I praie you shew me all the seuerall Keyes wherein you may begin your sixe notes.

55 - *Ma*. Lo here they be set downe at length.

56 - *Phi*. Be these all the wayes you may haue these notes in the whole Gam?

57 - *Ma.* These and their eights: as what is done in Gam vt may also be done in G sol re vt, and likewise in g sol re vt in alt. And what in C fa vt, may be also in C sol fa vt, and in C sol fa. And what in F fa vt in Base, may also be done in f fa vt in alt. But these be the three principall keyes containing the three natures or properties of singing.

58 - *Phi.* Which be the three properties of singing?

The three
properties
of singing

59 - *Ma.* b quarre. Properchant. and b molle.

60 - *Phi.* What is b quarre?

61 - *Ma.* It is a propertie of singing, wherein mi is alwaies song in *bfa[♯]mi*, and is alwayes when you sing vt in Gam vt.

62 - *Phi.* What is Properchant?

63 - *Ma.* It is a propertie of singing, wherin you may sing either fa or mi in *bfa[♯]mi* according as it shalbe marked *b* or thus *♯* and is when the vt is in C fa vt.

64 - *Phi.* What if there be no marke.

65 - *Ma.* There it is supposed to be sharpe. *♯*

66 - *Phi.* What is b molle?

67 - *Ma*. It is a propertie of singing, wherein fa must alwaies be song in *bfa^{mi}*, and is when the vt is in F fa vt.

68 - *Phi*. Now I thinke I vnderstand all the cliefes, and that you can hardly shewe me any note, but that I can tell wherein it standeth.

69 - *Ma*. Then wherein doth the eighth note stand in this example.

70 - *Phi*. In G sol re vt.

71 - *Ma*. How knew you?

72 - *Phi*. By my prooffe.

73 - *Ma*. How do you prooue it?

How to
prooue
where a
note
standeth

74 - *Phi*. From the cliefe which is F fa vt: for the next keye aboue F fa vt is G sol re vt.

75 - *Ma*. Now sing this example.

76 - *Phi*. *ut re mi fa sol la*

But now I am out of my byas, for I know not what is aboue la.

77 - *Ma*. Wherein standeth the note whereof you doubt?

78 - *Phi*. In F fa vt.

79 - *Ma*. And I praie you, F fa vt, how manie cliefes and how manie notes?

80 - *Phi*. One cliefe and two notes.

81 - *Ma*. Which be the two notes?

82 - *Phi*. fa and vt.

What to
be sung
aboue la

83 - *Ma.* Now if you remember what I told you before concerning the singing of vt, you may not sing it in this place: so that of force you must sing fa.

84 - *Phi.* You saie true. And I see that by this I should haue a verie good wit, for I haue but a bad memorie: But now I will sing forward.

85 - *Ma.* Do so then,

86 - *Phi.*

But once againe, I knowe not how to go any further.

87 - *Ma.* Why?

88 - *Phi.* Because I know not what to sing aboue this la.

89 - *Ma.* Wherein standeth the note?

90 - *Phi.* In *b fa mi*.

91 - *Ma.* And what *b* hath it before it?

92 - *Phi.* None.

93 - *Ma.* How then must you sing it when there is no signe?

94 - *Phi.* I crie you mercie, it must be sharpe: but I had forgotten the rule you gaue mee, and therefore I pray you set mee another example, to see if I haue forgotten any more?

95 - *Ma.* Here is one: sing it.

96 - *Phi.*

97 - *Ma.* This is well song: Now sing this other.

98 - *Phi.*

vt re mi fa sol la mi fa sol la

99 - *Ma.* This is right: but could you sing it no other wise?

100 - *Phi.* No otherwise in tune, though I might alter the names of the notes.

101- *Ma.* Of which, and how?

The three
first notes
may be
altered in
name
though not
in tune

102 - *Phi.* Of the three first, thus
eyghtes.

and so foorth of their

103 - *Ma.* You do well. Now for the last tryall of your singing in continuall deduction
sing this perfectly, and I will saie you vnderstand plainsong well enough.

104 - *Phi.* I know not how to beginne.

105 - *Ma.* Why?

106 - *Phi.* Because, beneath Gam vt there is nothing: and the first note standeth beneath Gam
vt.

Musicke is
included in
no certaine
bounds

107 - *Ma.* Whereas you saie, there is nothing beneath Gam vt, you deceiue your selfe:

For Musicke is included in no certaine bounds, (though the Musicians do include their
songs within a certaine compasse.) And as you *Philosophers* say, that no number can be
giuen so great, but that you may giue a greater. And no poynt so small, but that you may giue
a smaller. So there can be no note giuen so high, but you may giue a higher. and none so
lowe, but that you may giue a lower. And therefore call to minde that which I tolde you
concerning the keyes and their eightes: for if Mathematically you consider it, it is true as well
without the compasse of the Scale, as within: and so may be continued infinitely.

108 - *Phi.* Why then was your Scale deuised of xx. notes and no more?

What is to
bee sung
vnder
Gam vt

109 - *Ma.* Because that compasse was the reach of most voyces: so that vnder Gam vt the voice seemed as a kinde of humming, and aboue E la a kinde of constrained skricking. But wee goe from the purpose, and therefore proceede to the singing of your ensample.

110 - *Phi.* Then I perceiue the first note standeth in F fa vt vnder Gam vt, and being the lowest note of the verse I may there sing vt.

111 - *Ma.* Right, or fa if you will, as you did in the eyght aboue in the other verse before. But goe forward.

112 - *Phi.* Then though there be no *re* in Gam vt, nor *mi* in A re, nor *fa* in **f** mi et cetera. yet because they be in their eyghtes I may sing them there also. But I pray you why do you set a **b** in E la mi? seeing there is neither in it nor in E la mi in alte, nor in E la any fa, and the **b** cliefe is onely set to those keyes wherein there is fa.

Euery
note
both
sharpe
and flat

113 - *Ma.* Because there is no note of it selfe either flatt or sharpe, but compared with another, is sometime flatt and sometime sharpe: so that there is no note in the whole Scale which is not both sharpe and flatt: And seeing you might sing la in D sol re, you might also (altering the tune a litle) sing fa in E la mi. There be manie other flattes in Musicke, as the **b** in A la mi re, whereof I will not speake at this time, because I will not cloy your memorie with vnprofitable precepts: and it will be time enough for you to learne them when you come to practice pricksong.

114 - *Phi*. This I will then think sufficient till that time, and therefore goe forward to some other matter.

115 - *Ma*. Then seeing you vnderstand continuall deduction, I will shewe you it disjunct or abrupt.

116 - *Phi*. In good time.

117 - *Ma*. Here, sing this verse.

The notes
in disjunct
deduction

118 - *Phi*. Here I knowe where all the notes stand: but I know not how to tune them by reason of their skipping.

119 - *Ma*. When you sing Imagin a note betwixt them thus: and so leauing out the middle note, keping the tune of the last note in your minde, you shall haue the true tune, thus: sing first vt re mi, then sing vt mi, and so the residue, thus:

How to
keepe
right tune
in disjunct
deduction

And so downward againe, thus:

120 - *Phi*. Here is no difficultie but in the tuning: so that now I thinke I can keepe tune, and sing any thing you can set downe.

121 - *Ma*. Then sing this verse.

122 - *Phi*.

123 - *Ma*. This is well song. Now here be diuerse other examples of plainsong, which you may sing by your selfe.

124 - *Ma*. Thus for the naming and turning [errata¹] of the notes, it followeth to speake of the diuersitie of timing of them (for hetherto they haue all beene of one length or time, euery note making vp a whole stroke.

125 - *Phi*. What is stroke?

126 - *Ma*. It is a successiue motion of the hand, directing the quantitie of euery note and rest in the song, with equall measure, according to the varietie of signes and proportions: this they make three folde, more, lesse, and proportionate. The More stroke they call, when the stroke comprehendeth the time of a Briefe. The lesse, when a time of a Semibriefe: and proportionat where it comprehendeth three Semibriefes, as in a triple or three Minoms, as in the more prolation, but this you cannot yet vnderstand.

Definition
of strokes

Deuision
of strokes

Definition of time 127 - *Phi*. What is the timing of a note?

128 - *Ma*. It is a certayne space or length, wherein a note may be holden in singing.

129 - *Phi*. How is that knowen?

130 - *Ma*. By the forme of the note and the Moode.

131 - *Phi*. How many formes of notes be there?

132 - *Ma*. Eight, which be these.

Vsuall
formes
of
notes

Alarge. Alonge. Abriefe. Asemibreife. Aminim. Acrochet. Aquauer. Asimiquauer.

133 - *Phi*. What strokes be these set after euery note?

Restes

134 - *Ma*. These be called rests or pauses. And what length the notes, Large, Long, Briefe, Semibriefe or any other signified in sounde the same. The rests are (as you call them) [errata²] stroks, doe them [errata³] in silence. But before wee goe anie further, wee must speake of the Ligatures.

What
ligatures
be

135 - *Phi*. What is a Ligature?

136 - *Ma*. It is a combination or knitting together of two or more notes, altering by their scituation and order the value of the same.

¹ Page. 9, line .1. read tuning.

² line. 20. read the rests (or as you, et cetera

³ line 21. dash out them.

137 - *Phi*. And because wee will in learning keepe order, I pray speake of them according to their order beginning at the first.

First
notes in
Ligature
without
tayles

138 - *Ma*. I am contented, be then attentiu and I will both be briefe and playne, if your first note lack a tayle, the second descending, it is a Long, as in this ensample.

139 - *Phi*. But what if it haue a taile?

140 - *Ma*. I pray you giue mee leaue first to diaronch those which lacke tayles: and then I will speake of them which haue tayles.

141 - *Phi*. Go to then, but what if the next note be ascending?

142 - *Ma*. Then is it a briefe, thus.

143 - *Phi*. But interrupting your course of speech of Ligatures: how manie notes doeth that charecter containe which you haue set downe last?

144 - *Ma*. Two.

145 - *Phi*. Where doe they stande? for I thought it should haue been set thus, because it stretcheth from A la mi re, to E la mi.

146 - *Ma*. The notes stand at the beginning and the ende, as in this example aforesaide: the first standeth in A la mi re, the last in E la mi.

147 - *Phi*. Proceed then to the declaration of the tayled notes.

148 - *Ma*. If the first note haue a tayle on the left side hanging downward: (the second ascending or descending) it is a briefe:

First notes
with tayles
coming
downe

Example.

149 - *Phi*. But how if the tayle goe vpward?

First notes
with tayles
ascending

150 - *Ma*. Then is it and the next imediatly following, (which I pray you keepe well in minde,) a semibriefe:

Example:

151 - *Phi*. How if the tayle goe both vpward and downewarde?

152 - *Ma*. There is no note so formed as to haue a tayle of one side to goe both vpwarde and downewarde.

153 - *Phi*. But how if it haue a tayle on the right side?

154 - *Ma*. Then out of doubt it is as though it were not in Ligature and is a Long, thus.

Euery Note
hauing a
tayle on the
right side,
is as though
it were not
in Ligatures

And this is trew, aswell in the last notes as in the first.

155 - *Phi*. Now I think you haue tolde me all that may be spoken of the first notes: I pray you proceede to the middle notes, and their nature.

156 - *Ma*. Their nature is easely knowne, for euery note standing betweene two others is a Briefe, as thus.

A general
rule for
midle
notes in
Ligatures

But if it follow immediatly after an other, which had a tayle going vp, then is it a Semibriefe as I told you before, and you may see here in this

Exception

Example.

157 - *Phi.* So, now goe to the finall or last notes.

158 - *Ma.* Euery finall note of a Ligature descending: being a square note is a long:

Finall
notes in
Legatures

Example.

2 2 2 4 2 2 4 4 2 2 4 1 1 2 2

159 - *Phi.* But how if it be a hanging or long note?

160 - *Ma.* Then it is alwaies briefe except it follow a note, which hath the tayle vpward as here.

But if the note be ascending, be it either square or long it is alwaies a briefe if it lacke a tayle, as thus.

There be also Ligatures with prickes, whereof, the first is three Minomes, and the last likewise

Prickt
notes in
Ligature

three Minomes thus,

And also others, whereof the first is three Semibriefes, and the last two, thus:

There be likewise other Ligatures which I haue seene, but neuer vsed by any approued author, wherof I will cease to speake further, setting them onely down with figures signifying their value of Semibriefs, whereof if you finde one directly to be set ouer another, the lowest is alwaies first song:

Example.

161 - *Phi*. Now haue you fully declared the Ligatures. all which I perswade my selfe I vnderstande [errata⁴] well enough: but because you speake of a prickt Ligature, I do not vnderstand that yet perfectly: therefore I pray you say what Prickes or poynts signifie in singing.

162 - *Ma*. For the better instruction here is an example of the notes with a pricke following euery one of them.

Pricks and their
signification

A pricke of
augmentation

And as your rests signified the whole lengthe of the notes in silence, so doth the pricke the halfe of the note going before to be holden out in voyce not doubled, as (marke me) v vt, re e, mi i, fa a, so-ol, la-a, and this pricke is called a pricke of augmentation.

163 - *Phi*. What be there any other prickes.

164 - *Ma*. Yes there be other prickes whereof we will speake in their owne place.

165 - *Phi*. Hauing learned the formes and value of the notes, restes and prickes by them selues, it followeth to speake of the Moodes, and therefore I pray you to proceede to the declaration of them.

166 - *Ma*. Those who within these three hundreth yeares haue written the Art of Musicke, haue set downe the Moodes otherwise then they eyther haue been or are taught now in England.

167 - *Phi*. What haue been the occasion of that?

⁴ Page 12. line 2. read vnderstand

168 - *Ma.* Although it bee hard to assigne the cause, yet may we coniecture that although the great musicke maisters who excelled in fore time, no doubt weare wonderfully seen in the knowledge therof, aswell in specilation [errata⁵] as practise, yet since their death the knowledge of the arte is decayed and a more slight or superficial knowledge come in steede thereof, so that it is come now adaies to that, that if they know the common Moode and some Triples, they seeke no further.

169 - *Phi.* Seeing that it is alwaies commendable to know all, I pray you first to declare them as they were set downe by others, and then as they are vsed now a dayes.

170 - *Ma.* I will, and therefore be attentiuē.

171 - *Phi.* I shall be so attentiuē, that except I finde some greate doubt, I will not dismember your discourse till the ende.

The definition of a degree	172 - <i>Ma.</i> Those which we now call Moodes, they tearme degree of Musicke: the definition they gaue thus: a degree is a certayne meane whereby the value of the
Three degrees	principall notes is perceaued by some signe set before them, degrees of musicke they made three, Moode: Time and Prolation.

Moodes	173 - <i>Phi.</i> What did they tearme a Moode?
--------	---

	174 - <i>Ma.</i> The dew measuring of Longes and Larges, and was either greater or lesser.
--	--

Great Moode	175 - <i>Phi.</i> What did they tearme the great moode?
----------------	---

	176 - <i>Ma.</i> The dew measuring of Larges by Longes, and was either perfect or vnperfect.
--	--

177 - *Phi.* What did they tearme the Great moode perfect?

⁵ line 21. read speculation.

178 - *Ma.* That which gaue to the Large three Longes, for in both Moode, time, and prolotion, that they tearme perfect which goeth by three: as the great Moode is perfect when three longes go to the large. The lesse Moode is perfect when three briefes go to the long: and time is perfect when three semibriefes goe to the briefe. And his signe is thus. **O 3**

Franchinus
Glareanus
Lossius

179 - *Phi.* Which Moode did they terme, the great one imperfect?

180 - *Ma.* That which gaue to the Large but two Longes. His signe is thus, **C 3**

*Franchinus opus musicae
italicae tractatus 3
capitulum 2 Lossius. liber
2. capitulum 4. Peter
Aron Tuscanello*

181 - *Phi.* What did they call the lesser Moode?

182 - *Ma.* That moode which measured the Longes by Breeues, and is either perfect or vnperfect. The lesse Moode perfect was when the Long contained three Breeues, and his signe is thus **O 2**

The lesse Moode vnperfect is, when the Long containeth but two Breeues. And his signe is thus: **C 2**

183 - *Phi.* What called they time?

184 - *Ma.* The dimension of the Breefe by Semibreeues: and is likewise perfect or vnperfect.

Perfect time is, when the Brief containeth three semibreeues. His signes are these, **⊙ C 3 ⊙**

The time vnperfect is, when the Briefe containeth but two semibreves, whose signes are these:

⊙ 2 C 2 C

185 - *Phi.* What is Prolation?

186 - *Ma.* It is the measuring of Semibriefs by Minoms, and is either more or lesse. The more prolation is, when the Semibrief containeth three Minoms, his signes be these: **⊙ C**

The lesse prolation is when the Semibriefe containeth but two Minomes: The signe wherof is the absence of the pricke thus. **⊙ C**

So that you may gather that the number doth signifie the mode, the circle the time, and the presence or absence of the poynt the prolation. I haue thought good for your further knowledge to set downe before you the examples of all the Moodes, ioyned to their times and prolations: to begin with the great Moode perfect. Here is his ensample following without any prolation, because in this Moode it is alwaies *unperfect.

Great Mood and
time perfect

The great Moode vnperfect, with time perfect, is set downe thus.

Great Moode
vnperfect and
time perfect

The lesser Moode perfect and vnperfect, may be gathered out of the former two. It followeth, to set downe the Prolation in the times perfect and vnperfect: Prolation perfect in the time perfect is thus:

Great Moode imperfct,
Small Moode imperfct,
time and prolotion both
perfect

*Where there is respect had to the
prolotion, the Moode is left out. But yet to
make a difference: when the Moode is
shewen, it is set by the Larg: when the
prolotion is shewen, it is alwaies within.*

Prolotion perfect in the time vnperfect is set thus:

Great Moode imperfct,
small Moode imperfct,
time imperfct and
prolotion perfect

Prolotion imperfct in the perfect time, is set downe thus:

Both Moodes
imperfct, time
perfect and
prolotion
vnperfect

The vnperfect prolation in the vnperfect time, thus.

Both Moodes, time
and prolation
vnperfect

And because you may the better remember the value of euery note, according to euery signe set before it, here is a Table of them.

A Table containing the value of enery Note, according to the value of the Moodes or signes.

$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{64}$	$\frac{1}{128}$	$\frac{1}{256}$	$\frac{1}{512}$	$\frac{1}{1024}$	$\frac{1}{2048}$	$\frac{1}{4096}$	$\frac{1}{8192}$	$\frac{1}{16384}$	$\frac{1}{32768}$	$\frac{1}{65536}$
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
3	3	3	2	2	2	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3
3	3	3	2	2	2	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3
3	3	2	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
9	6	6	4	6	4	6	4	6	4	6	4	6	4	6	4
3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
27	12	12	8	12	8	12	8	12	8	12	8	12	8	12	8
O3	C3	O2	C2	O	C	O	C	O	C	O	C	O	C	O	C

187 - *Phi*. I praie you explaine this Table, and declare the vse thereof.

The vse
of the
precedent
Table

188 - *Ma*. In the Table there is no difficultie, if you consider it attentiuely. Yet, to take away all scruple, I will shew the vse of it. In the lower part stande the signes, and iust ouer them the notes, that if you doubt of the value of anie note in anie signe, seeke out the Signe in the lowest part of the Table, and iust ouer it you shall finde the note: then at the left hand, you shall see a number set euen with it, shewing the value or howe many Semibreues it containeth. Ouer it you shal find how many of the next lesser notes belong to it in that signe. As for example in the great Moode perfect you doubt how manie Breeues the Longe containeth in the lowest part of the table on the left hand, you find this signe **O3** which is the Moode you sought: iust ouer that signe you finde a Large, ouer that, the number 3, and ouer

that a Longe. Now hauing found your Longe you finde hard by it on the left hand the number of 9. signifying that it is nyne Semibreeues in that Moode: Ouer it you finde the figure of three, signifying that there belong three Breeues to the Longe in that Moode: and so forth with the rest.

189 - *Phi*. This is easie and verie profitable, therefore seeing you haue set downe the ancient Moodes (which hereafter may come in request, as the shotten-bellied doublet, and the great breeches,) I praie you come to the declaration of those which wee vse now.

190 - *Ma*. I wil, but first you shall haue an example of the vse of your Moodes in singing, where also you haue an example of augmentation, (of which wee shall speake another time) in

the Treble and Meane partes. The Tenor part expresseth the lesser moode perfect, that

This is
imperfection,
whereof
hereafter

is, three Breeues to the Longe, the blacke Longs containe but two Breeues.

But when a white Breefe or a Breefe rest doeth immediatly follow a Longe, then the

Longe is but two Breeues, as in your Tenor appeareth. Your Base expresseth time perfect, where euerie Breefe containeth three Semibreeues, except the blacke, which containeth but two.

Discantus.

Augmentation.

Altus.

Tenor.

Bassus.

Timeperfect.

191 - *Phi*. So much of this song I vnderstand as the knowledge of the degrees hath shoven mee: the rest I vnderstand not.

192 - *Ma*. The rest of the obseruations belonging to this, you shall learne, when wee haue spoken of the Moodes.

193 - *Phi*. You haue declared the Moodes vsed in old times so plainly, that I long to heare the other sort of Moodes, and therefore I pray you now explaine them.

194 - *Ma*. Although they differ in order of teaching and name, yet are they both one thing in effect, and therefore I will be the more brieft in the explaining of them. There be foure Moodes now in common vse: Perfect of the more prolation. Perfect of the lesse prolation. Imperfect of the more prolation. And Imperfect of the lesse prolation. The moode perfect of the more is, when all go by three: as three Longes to the Large: three Breeues to the Long: three Semibreeues to the Breefe: three Minomes to the Semibreefe. His signe is a whole cirkle with a prick or point in the center or middle thus:

Perfyte of
the More

195 - *Phi*. What is to be obserued in this Moode?

196 - *Ma*. The obseruation of euery one, because it doth depend of the knowledge of them all, wee will leaue till you haue heard them all.

197 - *Phi*. Then I pray you go on with the rest.

198 - *Ma*. The Moode perfect of the lesse prolation is, when all go by two, except the Semibreefe: as two Longes to the Large. two Breeues to the Long: three Semibreeues to the Breefe: two Minoms to the Semibreefe. And his signe is a whole cirkle without any poynt or pricke in the middle, thus.

Perfyte of
the Lesse

199 - *Phi*. Verie well. Proceede.

200 - *Ma*. The Moode Imperfect of the more prolation is, when all go by two, except the Minome which goeth by three: as two Longes to the Large, two Breeues to the Longe, two Semibreeues to the Briefe, and three Minomes to the Semibriefe: so that though in this Moode the Briefe be but two Semibriefes, yet you must vnderstand that he is sixe Minomes, and euery Semibriefe three Minomes. His signe is a halfe cirkle set at the beginning of the song, with a prick in the middle, thus.

Imperfyte
of the
More

The Moode Imperfect of the lesse prolation is, when all go by two: as two Longes to the Large, two Breeues to the Longe, two Semibriefes to the Briefe, and two Minomes to the Semibriefe, two Crotchets to the Minome, and et cetera. His signe is a halfe cirkle without a pricke or poynt set by him, as thus.

Imperfyte of
the Lesse

This Moode is in such vse, as when so euer there is no Moode set at the beginning of the song, it is alwaies imagined to be this: and in respect of it, all the rest are esteemed as strangers.

201 - *Phi*. This is well. Now I pray you shewe mee what is to be obserued in euery one of the Moodes?

202 - *Ma*. The perticuler obseruations, because they are best conceiued by examples, I will set you downe one of euery seuerall Moode. And to begin with the perfect of the Moore. Take this example of a Duo.

Cantus.

Bassus.

203 - *Phi*. Now I praie you begin and shewe mee how I may keepe right time in this example.

The value
of some
Notes in
this Moode

204 - *Ma*. In this Cantus there is no difficultie if you sing your Semibreefes three Minyms a peece (the blacke excepted, which is alwaies but two) your Breeues nine. and your black Breeues sixe. And whereas there is a breefe rest in the beginning of the Base, that you must reckon nine Minymes. There is also in the Base a Longe which must be sung nine Semibreefes which is xxvii. Minymes.

205 - *Phi*. A time for an Atlas or Typheus to holde his breath, and not for mee or any other man now adayes.

206 - *Ma*. True, but I did set it downe of purpose, to make you vnderstand the nature of the Moode.

207 - *Phi*. You did well. But I praie you, what is that which you haue set at the end of the

A director,
and the vse
therof

verse, thus:

208 - *Ma*. It is called an Index or director: for looke in what place it standeth, in that place doth the first note of the next verse stand.

209 - *Phi*. But is there no other thing to be obserued in this Moode?

210 - *Ma*. Yes, for though in this Moode, and likewise in the other of this prolation, euerie Semibreefe be three Minymes: yet if an odd Minyme come immediatly either after or before (but most commonly after) a semibreefe, then is the semibreefe sung but for two minymes, and that other Minyme maketh vp the number for the stroke. But to the intent that the singer may the more easily perceiue when the Minyme is to be taken in with the Semibreefe, and

when it is to be left out: the maisters haue deuised a certaine pricke (called a pricke of diuision) which being set betwixt a Semibreefe and a minyme thus:

A pricke of
diuision,
with the natu
re and vse
thereof

sheweth, that the Semibreefe is perfect, and that the minyme next following doth belong to another stroke.

Likewise, if the pricke of diuision come betwixt two minymes, thus: it signifieth, that the Semibreefe going before is vnperfect, and that the minyme following it must be ioyned with it to make vp the stroke.

211 - *Phi*. Now I thinke you haue sufficiently declared the nature of this Moode: I pray you therefore go forward to the next, or perfect Moode of the lesse prolation.

212 - *Ma*. Here is an ensample, pervse it.

Cantus.

Bassus.

Duo.

213 - *Phi*. In this last also I praie you begin with your stroke and time.

The value of
the notes in
this Moode

214 - *Ma*. In this Moode euery semibreefe is two minymes or one full stroke. Euery breefe three semibreefes, except it be blacke, in which case it is but two. Euery longe is sixe semibreefes, except it be blacke, and then it is but foure, or haue a semibreefe following it noted with a prick of diuision thus:

The value of a
Long hauing a
semibreef with
a prick of
diuision after it

and then it is fiue, and the other semibreefe maketh vp the full time of sixe. And though this hath beene receiued by the composers, yet haue they but small reason to allow of it: for of Iusquin they had it in the Tenor part of the Gloria of his Masse Aue Maris stella: but Iusquin in that place vsed it for an extremitie, because after the longe came two semibreefes and then a breefe: so that if the first semibreefe had not beene taken in for one belonging to the longe, the second must haue beene song in the time of two semibreefes and noted with a pricke of alteration, as in these his notes you may see.

And though (as I said) he vsed it vpon an extremitie, yet finde I it so vsed of many others without any necessitie. And amongst the rest master Tauerner in his Kyries and Alleluyas, and therefore I haue set it downe in this place because you should not be ignorant how to sing such an example if you should finde any hereafter in other songs.

It followeth to speake of the thirde Moode which is the Imperfect of the more prolation, of which, let this be an example.

And as we did in the others, to begin with your stroke and time. Strike and sing euery one of these breefes sixe minymes, and euery one of the semibreues (except the last) three.

215 - *Phi.* And why not the last also?

216 - *Ma.* If you remember that which I told you in the obseruations of the perfect moode of this prolation, you would not aske mee that question: For what I tolde you there concerning a minyme following a semibreefe in the more prolation, is as well to be vnderstoode of a minyme rest as of a minyme it selfe.

217 - *Phi*. I crie you mercie, for in deede, if I had remembred the rule of the minyme I had not doubted of the rest. But I pray you proceede.

218 - *Ma*. You see the minyme in d la sol marked with a pricke, and if you consider the tyming of the song, you shal finde that the minym going before that beginneth the stroke, so

A pricke of
alteratiou that those two minymes must make vp a full stroke. You must then knowe, that if you finde a prick so following a Minyme in this Moode, it doubleth the value therof and maketh it two Minymes, and then is the pricke called a pricke of alteration. The blacke semibriefe is alwaies two minymes in this Moode, and the black breefe twice so much, which is foure minymes, and this is all to be obsernd in this Moode.

219 - *Phi*. All that I thinke I vnderstand: therefore I praie you come to the declaration of the fourth and last.

220 - *Ma*. The last, which is tearmed the Imperfect of the lesse prolation is, when all goe by two, as two longes to the large, two breefes to the longe, two semibreefes to the brief, two minymes to the semibreefe, two crochets to the minyme, two quauers to the crochet, and two semiquauers to the quauer, and so foorth, Example.

Cantus.

Bassus.

The signe of this Moode set with a stroke parting it thus *C* causeth the song before, which it is set, to be so song as a breefe or the value of a breefe in other notes, make but one ful stroke, and is proper to motetes specially when the song is prickt in great notes.

Cantus.

Three staves of musical notation for the Cantus part. The first staff contains two measures with a '2' below each. The second staff contains two measures with a '2 4' below the first and a '4' below the second. The third staff contains two measures with a '2' below the first and a '2 4' below the second. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Bassus.

Four staves of musical notation for the Bassus part. The first staff contains two measures with a '2' below the second. The second staff contains two measures. The third staff contains two measures. The fourth staff contains two measures. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Although that rule bee not so generally kept: but that the composers set the same signe before songs of the semibriefe time: But this I may giue you for an infalable rule, that if a song of many parts haue this Moode of the imperfect of the lesse prolation, set in one parte with a stroke through it, and in another part without the stroke, than is that parte which hath the signe with the stroke so diminished, as one briefe standeth for a semibriefe of the other part which hath the signe without the strok, whereof you shal see an euident example after

Zaconne.
Berrhusius
cum alijs that we haue spoken of the proportions. But if the signe be crossed thus & then is the song so noted, so diminished in his notes, as foure semibriefes are song but for one, which you shall more cleerely perceiue heereafter, when we come to speake of diminution. The other sort of setting the Moode thus C. belongeth to Madrigals, Canzonets and such like.

This much for the Moodes by them selues: but before I proceede to the declaration of the altering of them, I must giue you an obseruation to bee kept in perfect Moodes.

221 - *Phi.* What is that?

222 - *Ma.* It is commonly called imperfection.

Imperfection 223 - *Phi.* What is imperfection?

224 - *Ma.* It is the taking away of the third part of a perfect notes value, and is done three maner of wayes, By note, rest, or cullor. Imperfection by note, is when before or after anie note there commeth a note of the next lesse value, as thus.

By rest, when after any note there commeth a rest of the next lesse value, as thus:

Imperfection by coullor, is when notes perfect are prickt blacke, which taketh awaie the third part of their value, thus:

The example whereof you had in your Tenor part of the song set next after the former Moodes. But the examples of perfection and imperfection, are so common, specially in the Moodes of perfect time and more prolation, that it would be superfluous to set them downe. There is also another observation a kin to this, to be obserued likewise in Moods perfect, and is termed alteration.

225 - *Phi.* What is alteration?

Alteration 226 - *Ma.* It is the doubling of the value of any note for the obsaruation of the odde number, and that is it which I told you of in the example of the Moode perfect of the Moore prolation, so that the note which is to be altered is commonly marked with a pricke of alteration.

227 - *Phi.* Now I pray you proceed to the alteration of the Moodes.

Augmentation 228 - *Ma.* Of the altering of the Moods proceedeth augmentation, or diminution, augmentation proceedeth of setting the signe of the more prolation in one parte of the songe onely, and not in others, and is an increasing of the value of the notes aboue their common and essentiall valor, which commeth to them by signes set before them, or Moodes set ouer them, or numbers set by them. Augmentation by numbers is when proportions of the lesse in aequalitie are set down, meaning that euery note and rest following are so often to be multiplied in them selues, as the lower number contayneth the higher thus. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$, et cetera

that is, the minym to be a semibrief, the semibriefe a briefe et cetera but by reason that this is better conceiued by deede than worde, heere is an example of augmentation in the Tenor part.

Cantus.

Tenor.

Bassus.

The image displays three parts of a musical score: Cantus, Tenor, and Bassus. Each part is written on two staves. The Cantus part uses a treble clef and a common time signature. The Tenor part uses a C-clef (soprano clef) and a common time signature. The Bassus part uses a bass clef and a common time signature. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests, with some notes marked with a double asterisk (**) indicating augmentation. The Tenor part shows a continuation of the melody with a double bar line.

229 - *Phi*. I con you thanke for this ensample, for in deed without it I had hardly conceaued your words, but now proceede to diminution.

Diminution 230 – *Ma*. Diminution is a certayne lessening or decreasing of the essential value of the notes and rests, by certayne signes or rules, by signes, when you finde a stroke cutting a whole circle or semicircle thus, But when (as I tolde you before) a circle or halfe circle is crossed thus it signifieth diminution of diminution, so that wheras a note of the signe once parted was the halfe of his owne value: here it is but the quarter. By a number added to a cirkle or semicircle thus. . also by proportionate numbers as thus. $\frac{2}{1}$ dupla $\frac{3}{1}$ tripla $\frac{4}{1}$ quadrupla et cetera. By a semicircle inuerted thus and this is the most vsuall signe of diminution, diminishing stil the one halfe of the note: but if it be dashed thus, it is double diminished.

231 - *Phi*. As you did in the augmentation, I pray you giue me an example of diminution.

232 - *Ma*. Lo, here is one.

Cantus.

Tenor.

Bassus.

Where you see two Moodes set to one part, the one thus *C* the other retorted thus *D* signifying that the first must serve you in your first singing till you come to this signe *:||:* where you must begin againe and sing by the retort in halfe tyme (that is, as rounde againe as you did before) till you come againe to the same signe, and then you must close with the note after the signe.

A Retort 233 - *Phi.* What do you terme a retorted Moode?

234 - *Ma.* It is a Moode of imperfect time set backward, signifying that the Notes before which it is set must be sung as fast againe as they were before, as in your former example, at the second singing, that which was a semibreve at the first you did sing in the time of a minime, and the minime in the time of a crochet.

235 - *Phi.* Why did you saie a Moode of imperfect time?

236 - *Ma.* Because a Moode of perfect time cannot be retorted.

237 - *Phi.* Of the lesse prolation I haue had an example before, therefore I praye you let me haue an example of the imperfect of the More retorted.

238 - *Ma.* Although by your former example, you may well enough comprehend and perceiue the nature of a retort, yet will I to satisfie your request, giue you an example of that Moode, with manie others after wee haue spoken of the proportions.

Proportion 239 - *Phi.* What is Proportion?

240 - *Ma.* It is the comparing of numbers placed perpendicularly one ouer another.

241 - *Phi.* This I knewe before, but what is that to Musicke?

242 - *Ma.* Indeede wee doe not in Musicke consider the numbers by themselues, but set them for a signe to signifie the altering of our notes in the time.

243 - *Phi.* Proceede then to the declaration of proportion.

244 - *Ma.* Proportion is either of equalitie or vnequalitie. Proportion of equalitie, is the comparing of two aequall quantities together, in which, because there is no difference, we will

Proportion of the more inaequalitie doth in Musicke alwayes signifie diminution	speake no more at this time. Proportion of inaequalitie is, when two things of vnequall quantitie are compared together, and is either of the more or lesse inaequalitie. Proportion of the more inaequalitie is, when a greater number is set ouer and compared to a lesser, and in Musicke doeth alwaies signifie diminution. Proportion of the lesse inaequalitie is, where a lesser number is set ouer, and compared to a greater, as $\frac{2}{3}$, and in Musicke doeth alwaies signifie augmentation.
--	---

245 - *Phi*. How manie kindes of Proportions doe you commonly vse in Musicke? for I am perswaded it is a matter impossible to sing them all, especially those which be tearmed superpercients.

246 - *Ma*. You saie true, although there be no proportion so harde but might be made in Musicke, but the hardnesse of singing them, hath caused them to be left out, and therefore there be but fiue in most common vse with vs: Dupla, Tripla, Quadrupla, Sesquialtera, and Sesquitertia.

247 - *Phi*. What is Dupla proportion in Musicke?

Dupla 248 - *Ma*. It is that which taketh halfe the value of euery note and rest from it, so that two notes of one kinde doe but answere to the value of one: and it is knowen when the vpper number contayneth the lower twise thus. $\frac{2}{1}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{3}$, $\frac{8}{4}$, $\frac{12}{6}$, et cetera. . But by the way you must

A confutation
of Dupla in
the minyme

note that time out of minde we haue tearmed that dupla where we set two Minymes to the Semibriefe, which if it were trew, there should be few songs but you should haue dupla quadrupla and octupla in it, and then by consequent must cease to be dupla. But if they thinke that not inconuenient, I pray them how will they answere that which from time to time hath been set downe for a general rule amongst all musitions, that proportions of the greater inequalitye, do alwaies signifie diminution, and if their minyms be diminished, I pray you how shall two of them make vp the time of a full stroke, for in all proportions the vpper number signifieth the semibriefe, and the lower number the stroke, so that as the vpper number is to the lower, so is the semibriefe to the stroke. Thus if a man would goe seeke to refute their Inueterat opinions, it were much labour spent in vayne: but this one thing I will adde, that they haue not their opinion confirmed by the Testimony of any, either musition or writer, where as on the other side, all who haue beene of any name in Musicke, haue vsed the other dupla, and set it downe in their works, as you may see in the example following,

by the authorities of Peter Aron, Franchinus, Iordanus, and nowe of late dayes, learned Glareanus, Losius, Listenius, Berhusius and a greate number more, all whome it were to tedious to nominate: true it is that I was taught the contrary my selfe, and haue seene many old written books to the same ende. But yet haue I not seene any published vnder any mans name: but if their opinion had been true, I maruayle that non amongst so many good musitions haue eyther gone about to proue the goodnesse of their owne waie, or refute the opinions of others from time to time by general consent and approbation, taking new strength: therefore let no man cauil at my doing in that I haue chaunged my opinion and set downe the proportions otherwise then I was taught them, For I assure them that if any man will giue mee stronger reason to the coutrary, than those which I haue brought for my defence, I will not onely chaunge this opinion, but acknowledge my selfe debt bound to him, as he that hath brought me out of an error to the way of trueth.

249 - *Phi*. I doubt not but your maister who taught you would thinke it as lawfull for you to goe from his opinion, as it was for Aristotle to disalow the opinion of Plato with this reason, that Socrates was his friend, Plato was his friend but verity was his greater friend.

250 - *Ma*. Yet will I (to content others) set downe the proportions at the ende of this treatise as they are commonly prickt now, to let you see that in the matter there is no difference betwixt vs, except onely in forme of pricking, which they doe in great notes and we in small: and to the ende, that if any man like his owne way better than this, hee may vse his owne discretion: But we goe too farre, and therefore peruse your example.

Cantus

Tenor.

Diminution in tyme Dupla proportion.

Bassus.

(1) Trata-se de um erro tipográfico. Deve-se considerar uma Colcheia no lugar desta Semínima. A edição de 1771 apresenta o exemplo corrigido.

(2) Para manter a correta subdivisão, deve-se considerar a pausa de uma Mínima, como é apresentada na edição de 1771, e não de uma Breve.

251 - *Phi*. What is tripla proportion in musicke?

Tripla

252 - *Ma*. It is that which diminisheth the value of the notes to one third part: for three briefes are set for one, and three semibriefes for one, and is knowen when two numbers are set before the song, whereof the one containeth the other thrise thus $\frac{3}{1}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{9}{3}$. For example of this proportion take this following.

Cantus

Tenor.

Bassus,

The image displays three parts of a musical score: Cantus, Tenor, and Bassus. Each part is written in tripla proportion, indicated by the '3' over the first staff of each part. The Cantus part consists of two staves. The Tenor part consists of three staves. The Bassus part consists of two staves. The notation uses diamond-shaped notes and includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and bar lines.

Heere is likewise another ensample wherein Tripla is in all the parts together, which if you pricke al in blacke notes, will make that proportion which the musitions falslie termed Hemiolia, when in deed it is nothing else but a round Tripla. For Hemiola doth signifie that

A confutation
of hemiolia

which the Latines tearme Sesquipla or sesquialtra: but the good Munks finding it to go somewhat rounder then common tripla, gaue it that name of Hemiolia for lacke of another. But for their labour they were roundly taken vp by Glareanus, Lossius and others.

Cantus.

Altus.

Tenor.

Bassus.

253 - *Phi.* Proceed now to Quadrupla.

254 - *Ma.* Quadrupla is a proportion deminishing the value of the notes to the quarter of that which they were before, and it is perceived in singing, when a number is set before the song, comprehending another four times, as $\frac{1}{4}$ $\frac{8}{2}$ $\frac{12}{4}$ [errata⁶] et cetera.

255 - *Phi.* I pray you giue me an ensample of that.

256 - *Ma.* Heere is one.

Cantus.

Tenor.

Bassus.

⁶ page 31. line 3. from below 12.

Quintupla and Sextupla I haue not seene vsed by any stranger in their songs (so far as I remember) but heere we vse them, but not as they vse their other proportions, for wee call that sextupla, where wee make sixe black minyms to the semibriefe, and quintupla when we haue but fiue et cetera. But that is more by custome then reason.

257 - *Phi*. I pray you giue me an example of that.

258 - *Ma*. You shall heereafter: but we will cease to speake any more of proportions of multiplicitie, because a man may consider them infinitely.

Sesquialtera 259 - *Phi*. Come then to Sesquialtera, what is it?

260 - *Ma*. It is when three notes are sung to two of the same kinde, and is knowne by a number contayning another once, and his halfe $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{9}{6}$ the example of this you shal haue amongst the others. Sesquitercia is when foure notes are sung to three of the same kinde, and is knowen by a number set before him, contayning another once, and his third part thus. $\frac{4}{3}$ $\frac{8}{6}$ $\frac{12}{9}$ And these shall suffice at this time: For knowing these, the rest are easelie learned. But if a man would ingulfe himselfe to learne to sing, and set downe all them which Franchinis Gaufurius hath set downe in his booke De proportionibus musicis, he should finde it a matter not onely hard, but almost impossible. But if you thinke you would be curious in proportions, and exercyse your selfe in them at your leasure. Heere is a Table where you may learne them at full.

the usual proportions.

A table containing all

the usuall proportions.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
2	4	6	8	10	12	14	16	18	20
3	6	9	12	15	18	21	24	27	30
4	8	12	16	20	24	28	32	36	40
5	10	15	20	25	30	35	40	45	50
6	12	18	24	30	36	42	48	54	60
7	14	21	28	35	42	49	56	63	70
8	16	24	32	40	48	56	64	72	80
9	18	27	36	45	54	63	72	81	90
10	20	30	40	50	60	70	80	90	100

As for the vse of this Table, when you would know what proportion any one number hath to another, finde out the two numbers in the Table, then looke vpwarde to the triangle inclosing those numbers, and in the angle of concourse, that is, where your two lynes meete together, there is the proportion of your two numbers written: as for example, let your two numbers be 18 and 24. Looke vpward, and in the top of the tryangle couering the two lynes which inclose those numbers, yon find written sesquitertia, so likewise 24. and 42. you finde in the Angle of concourse written super tripartiens quartas, and so of others.

261 - *Phi*. Heere is a Table in deede contayning more than euer I meane to beate my brayns about. As for musick, the principal thing we seek in it, is to delight the eare, which cannot so perfectly be done in these hard proportions, as otherwise, therefore proceede to the rest of your musicke, specially to the example of those Proportions which you promised before.

262 - *Ma*. I will, but before I giue it you, I will shew you two others, the one out of the workes of Iulio Renaldi: the other out of Alexandro Striggio, which because they be short and wil help you for the vnderstanding of the other, I thought good to set before it.

263 - *Phi*. I pray you shew me the true singing of this first, because euery parte hath a seuerall Moode and prolation.

Explanation of the example next ensuing	264 - <i>Ma</i> . The Treble contayneth Augmentation of the Moore prolation in the subdupla proportion, so that euery semibreffe lacking an odde minyme following, it is three: But if it haue a minyme following it, the semibreffe it selfe is two semibreffs and the minyme one. The Altus and Quintus be of the lesse prolation, so that betwixt them ther is no difference, sauing that in the Quintus the time is perfect, and by that meane euerie briefe three semibreffs. Your Tenor is the common Moode of the imperfect of the lesse prolation, diminished in dupla proportion, so that in it there is no difficultie. Lastly your Base conteyneth diminution of diminution or diminution in quadrupla proportion, of that (as I shewed you before) euery long is but a semibreffe, and euery semibreffe is, but a crochet. And to the ende that you may the more easelie vnderstand the contryuing of the parts, and their proportion one to another, I haue set it downe in partition.
---	---

Giulio
Renaldi in the
eight song of
his Madrigali
and
Neapolitans to
fiue voyces
beginning
diuerse lingue

265 - *Phi.* This hath been a mightie musicall furie, which hath caused him to shewe such diuersitie in so small bounds.

266 - *Ma.* True, but he was moued so to doe by the wordes of his text, which reason also moud Alexandro Striggio to make this other, wherein you haue one poynt handled first in the ordinary Moode through all the parts, then in Tripla through all the parts, and lastly in proportions, no part like vnto another, for the Treble contayneth diminution in the quadrupla proportion. The second Treble or sextus hath Tripla prickt all in blacke notes: your Altus or Meane contayneth diminution in Dupla proportion. The Tenor goeth through with his Tripla (which was begonne before) to the ende. The Quintus is sesquialtra to the breefe which hath this signe $\text{Q} \frac{3}{2}$ set before it: But if the signe were away, then would three minyms make a whole stroke, where as nowe three semibriefs make but one stroke The Base is the ordinary Moode, wherein is no difficulty as you may see.

Alexandro
Striggio in the
end of the 30.
song of the
Seconde booke
of his Madrigals
to sixe voyces,
beginning
All'Acqua
sagra.

Cangiar fani mille di fusate for me

Can-

267 - *Phi*. Now I thinke you may proceed to the examples of your other proportions.

268 - *Ma*. You say well, and therefore take this song, peruse it, and sing it perfectly: and I doubt not but you may sing any reasonable hard pricke-song that may come to your sight.

Cantus.

A 3. voc.

Christes crosse be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e. f. g. h.

i. k. l. m. n. o. p. q. r. s & t. double w. v. x. with y. exod. & per se. conper se.

title title. est A men, When you have done begin againe begin againe.

Tenor.

A 3. voc.

Christes crosse.

Bassus.

A 3. voc.

Christes crosse.

Cantus.

A 3. voc.

Christes crosse be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e. f. g. h.
i. k. l. m. n. o. p. q. r. s & t. double w. v. x. with y. ezod. & per se. conper se.
tittle tittle. est Amen, When you haue done begin againe begin againe.
Christes crosse be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e. f. g. h.

This block contains the musical notation for the Cantus part, specifically for the A 3. voc. part. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style typical of 16th-century lute tablature, using diamond-shaped notes. The lyrics are written below the staves, with some words in italics. The first line of lyrics is "Christes crosse be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e. f. g. h." The second line is "i. k. l. m. n. o. p. q. r. s & t. double w. v. x. with y. ezod. & per se. conper se." The third line is "tittle tittle. est Amen, When you haue done begin againe begin againe." The fourth line is "Christes crosse be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e. f. g. h." The music is written in a style typical of 16th-century lute tablature, using diamond-shaped notes. The lyrics are written below the staves, with some words in italics.

Tenor.

This block contains the musical notation for the Tenor part. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style typical of 16th-century lute tablature, using diamond-shaped notes. The lyrics are written below the staves, with some words in italics. The first line of lyrics is "Christes crosse be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e. f. g. h." The second line is "i. k. l. m. n. o. p. q. r. s & t. double w. v. x. with y. ezod. & per se. conper se." The third line is "tittle tittle. est Amen, When you haue done begin againe begin againe." The fourth line is "Christes crosse be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e. f. g. h." The music is written in a style typical of 16th-century lute tablature, using diamond-shaped notes. The lyrics are written below the staves, with some words in italics.

Baßes.

This block contains seven staves of musical notation in bass clef. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. There are some rests and occasional accidentals (sharps and flats) interspersed throughout the passages. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the seventh at the bottom. The label *Baßes.* is written above the first staff.

G. 31

Cantus.

i, k, l, m, n, o, p, q, r, s, & t, double

w, v x, with y, exod & per se, conper se, tittle

tittle, est Amen.

Tenor.

Bassus.

Cantus.

When you haue done, begin againe, begin againe. Christes crosse
 be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e.
 f. g. h. i. k. l. m.

Tenor.

91
 31 whole.
 31.
 31.

Decupla.

Bassus.

3 to one of the notes precedent.

9.2.

3.1. whole:

5.1.

Cantus.

A₃. voc.

u. o. p. q. r. s & t. double w. v. x. with y. exod. & per se. con per se.

title title. est A men, When you have done begin againe begin againe.

Tenor.

Bassus.

Septupla.

31

And this is our vsuall maner of pricking and setting downe of the Proportions generally receiued amongst our Musitions. But if Glareanus, Ornithoparchus, Peter Aron, Zarlino, or any of the greate Musitions of Italy or Germanie had had this example, he would haue set it downe thus, as followeth.

Cantus.

A 3. voc.

Christes crosse be my speede, in all vertue to proceede, A. b. c. d. e. f. g. h.

i. k. l. m. n. o. p. q. r. s. & t. double w. v. x. with y.

ezod. & per se. con per se. (sile sile. est A men, When you haue done begin

again begin againe. Christes crosse be my speede, in all vertue

Tenor.

Baßus.

Cantus.

to proceede. *A, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, m, n, o, p, q, r, s* &
t, double w, v x, with y, exod & per se, conper se, title title,
est Amen. When you haue done begin againe begin againe. Christes crosse be my
speede, in all vertue so proceede, A, b, c, d, e, f, g,

Tenor.

Bassus.

Cantus.

h, i, k, l, m, n, o, p, q, r, s & t, double w, v, x, with y, exod, & per se, con per
se, tisle tisle est Amen. When you haue done begin againe, begin againe.
Christes crosse be my speede in all vertue to proceede,

Tenor.

true tripla whole.
true tripla broken in the more prolation.

true tripla.

true tripla in the more prolation.

Bassus.

true tripla.

true tripla whole.

true tripla broken in the more prolation

true dupla

true tripla in

more prolation.

Cantus.

A, b, c, d, e, f, g, b, i, k, l, m, n, o, p, q, r, s & t, double w, v, x, with

y, exod, & per se, con per se, tittle tittle est Amen. When you have done begin againe,

begin againe.

Tenor.

the more prolation. *true quintupla.*

quintupla broken.

the lesse prolation.

Baßus.

true quintupla.

true septupla.

And to the end that you may see how euerie thing hangeth vpon another, and howe the proportions follow others, I will shew you particularlie euerie one. The first change which commeth after the proportion of equalitie, is commonlie called sextupla, or six to one,

signified by the more prolation, retorte thus

But if we consider rightlie that which we call sextupla, is but true tripla, prickt in blacke notes. But because I made it to expresse sextupla, I haue set it downe in semibriefes, allowing sixe for a stroke, and taking awaie the retortie [errata⁷] mood,

The next proportion is true Dupla: signified by the time vnperfect of the lesse prolation,

retorted thus.

which manner of marking Dupla cannot be disallowed: but if the proportion next before had beene signified by anie mood, then might not this Dupla haue beene signified by the retort, but by proportionate numbers.

⁷ page 45. [recte: 54] line 8 read retorted.

Thirddie commeth the lesse prolation in the meane parte, and that ordinarie Tripla of the [errata⁸] blacke minimes to a stroke in the base: and because those three blacke minimes, be sung in the time of two white minimes, they were marked thus C^{3^2} . signifieng three minimes to two minimes. But if the signe of the prolation had been left out, and all been

prickt in white notes, then had it been true thus

And in this maner most commonlie do the Italians signifie their three minimes to a stroke or tripla of three minimes, which is indeed true Sesquialtra.

But because wee woulde here expresse true tripla, I haue set it downe thus,

Therefore to destroy the proportion follow these proportionate numbers at the signe of degree thus C^{3} which maketh the common time vnperfect of the lesse prolation.

Then followeth true tripla, which they call tripla to the Semibriefe. But because it is afterwarde broken, I thought it better to pricke it white then blacke: but the matter is come so farre nowadaies, that some wil haue all semibrieues in proportion prickt black else (say they) the proportion will not be knowne. But that is false, as being grounded neither vpon reason nor authoritie.

⁸ line 14. read three.

The tripla broken in the more prolation, maketh nine minimes for one stroke, which is our common Nonapla, but in one place of the broken tripla, where a semibriefe and a minime come successiuelie that they marked with these numbers 9 2, which is the sigue of Quadrupla sesquialtra, if the numbers were perpendicularly placed: but if that were true, why should not the rest also which were before be so noted, seeing nine of them were sung to two minymes of the Treble.

Then followeth true Dupla: but for the reason before saide, I signified it with numbers and not by the retort but in the Basse, because the signe of the lesse prolation went immediatly before, I could not with reason alter it, and therefore I suffered the retort to stand still, because I thought it as good as the proportionat numbers in that place.

Then againe followeth true Tripla in the more prolation, afterward the contrarie numbers $\frac{1}{3}$ of Sub Tripla destroyiug the proportion the more prolation remaineth, to which the Basse singeth

Quintupla being prickt thus such was our maner of pricking without any reason or almost common sence, to make fiue crotchets be Quintupla to a Semibriefe, seeing foure of them are but the propper value of one Semibreefe.

But if they would make fiue crotchets to one semibreefe, then must they set downe Sesquiquarta proportion thus $\frac{5}{4}$, wherein fiue semibriefes or their value make vp the time of foure semibriefes or strokes. But I am almost out of my purpose, and to returne to our matter, I haue altered those crotchets into semibriefes expressing true Quintupla. Then commeth Quintupla broken, which is our common Decupla. But if the other were Quintupla, then is this likewise Quintupla, because there goeth but the value of fiue semibriefes for a stroke, and I thinke none of vs but would tsiinke a man out of his wits, who would confesse, that two testers make a shilling, and denie that sixe peeces of two pence a peece, or twelue single pence do likewise make a shilling.

Yet we will confesse that fiue semibriefes to one is Quintupla. But we will not confesse that ten minimes, being the value of fiue semibriefes, compared to one semibreffe, is likewise Quintupla: and so in Quadrupla, sextupla, septupla, and others. Then commeth the common measure, or the lesse prolation (the signe of Subquintupla thus $\frac{1}{5}$. destroying the proportion) for which the base singeth septupla, but as it is set downe in the first waie, it is as it were not septupla, but Supartripartiens, Quartas, or $\frac{7}{4}$. Therefore I set them all downe in semibriefes, allowing seuen of them to a stroke: which ended commeth equalitie after which followeth true

Dupla in the more prolation, which we sometime call Sextupla, and sometime Tripla. After which and last of all commeth equalitie.

And lette this suffice for your instruction in singing, for I am perswaded that except practise you lacke nothing, to make you a perfect and sure singer.

269 - *Phi*. I praie you then giue me some songes wherein to exercise my selfe at conuenient leisure.

270 - *Ma*. Here be some following of two parts, which I haue made of purpose, that when you haue any friend to sing with you, you may practise together, which wil sooner make you perfect then if you should studie neuer so much by your selfe.

271 - *Phi*. Sir I thanke you, and meane so diligentlie to practise till our nexte meeting, that then I thinke I shall be able to render you a full account of all which you haue told me: till which time I wish you such contentment of minde, and ease of bodie as you desire to your selfe, or mothers vse to wish to their children.

272 - *Ma*. I thanke you: and assure your selfe it will not be the smallest part of my contentment, to see my schollers go towardlie forward in their studies, which I doubt not but you will doe, if you take but reasonable paines in practise.

When you see this
 signe [::] of
 repetition, you must
 begin againe, making
 the note next before
 the signe (be it
 minyeme, crochet or
 whatsoeuer) a
 semibriefe in the first
 singing. At the
 second time you must
 sing it as it standeth,
 going forward
 without any respect
 to the close. When
 you come to the end
 and find the signe of
 repetition before the
 finall close, you must
 sing the note befor
 the signe as it
 standeth and then
 begin againe at the
 place where the
 stroke parteth all the
 lines, and so sing to
 the finall close. But if
 you find any song of
 this kinde without the
 stroke so parting all
 the lines, you must
 begin at the first
 signe of repetition,
 and so sing to the
 end, for in this maner
 (for sauing of labor in
 pricking them at
 length) do they prick
 all their ayres and
 villanellaes.

Aria. A 3. voices. Cantus.

Tenor.

Bassus.